

Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada

Abençoado e danado do samba

Um estudo sobre as formas literárias populares: o discurso da pessoa, das hierarquias, do contexto, da oralidade, do senso comum e da folia

Ricardo José Duff Azevedo

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof^a Dr^a Aurora Fornoni Bernardini

São Paulo

Junho de 2004

(Revisada em Março de 2005)

Universidade de São Paulo Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada
Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada

Para Maria

E para Maria Isabel, José Eduardo e Clara

Agradecimentos

À Profª Aurora Bernardini que esteve o tempo todo presente e atenta, acreditou neste trabalho, sugeriu ótima bibliografia e sempre fez críticas, sugestões e comentários objetivos e esclarecedores ao mesmo tempo que amigos e generosos;

À Profª Santuza Naves que, por e-mail, leu, comentou e fez sugestões a respeito dos dois primeiros capítulos;

À Profª Cláudia Matos que, mesmo em meio a viagens, também leu as primeiras partes da tese;

Ao Edmur Antônio de Souza que me emprestou discos e CDs esgotados e forneceu os dados estatísticos sobre as condições sociais brasileiras;

Ao Zeco Homem de Montes, da livraria Ubaldo, que emprestou ou localizou e me vendeu, sempre com desconto, vários livros, alguns difíceis de encontrar, assim como a coleção de 40 fascículos e CDs *Os melhores sambas da história* (Globo), fora de catálogo;

Ao Prof. Carlos Sandroni que, por e-mail, contribuiu com comentários;

À Nurimar Falci, do Sesc-São Paulo, que possibilitou a compra, a preço de custo, da coleção completa *A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes*, composta de 8 livros e mais de 100 Cds, fonte preciosa para o desenvolvimento da tese;

À Clara que fez comentários e críticas e ainda sugeriu uma série de leituras, como por exemplo, os livros de Christopher Lasch, Marshall Sahlins, Alba Zaluar e José de Souza Martins, entre outros;

Ao José Eduardo que também fez leituras, críticas e comentários que me ajudaram a pensar melhor em certos pontos da tese;

À Camila Iwasaki que ajudou a transcrever os sambas e ainda a organizar, formatar e digitar a discografia e o trabalhoso anexo;

Ao Márcio Guimarães de Araújo que revisou o texto;

À Bel que, mesmo de longe, sempre esteve presente;

À Maria que ajudou na revisão final e esteve sempre próxima dando força com seu carinho;

À CAPES que forneceu a bolsa sem a qual teria sido muito difícil concluir este trabalho.

Este trabalho estuda as formas literárias populares a partir da premissa de que a literatura, portanto a arte, pode ser vista como expressão de um certo nível de consciência construído socialmente. Seu princípio é o de que qualquer estudo sobre manifestações artísticas, modernas ou tradicionais, deve levar em consideração a existência de diferentes padrões cognitivos, éticos e estéticos. Naturalmente, padrões não coincidentes implicam discursos não coincidentes. Tomando por base um extenso acervo de letras de samba, efetuou-se o levantamento de um conjunto de elementos, tendências e predominâncias que, reunidos, podem auxiliar na caracterização de algo mais amplo, bastante impreciso, plástico e diversificado, mas de interesse relevante: os discursos populares brasileiros. As letras de samba e, num espectro mais amplo, as formas literárias populares, esta é a hipótese do estudo, não podem ser devidamente estudadas e compreendidas se não for levado em consideração o fato de que tendem a ser concebidas a partir de um determinado modelo de consciência, hierárquico e tradicional, enraizado na cultura oral, na vida coletiva, na religiosidade e no senso comum. Tal padrão não coincide com o modelo de consciência moderno, individualista, reflexivo e secularizado, largamente difundido e naturalizado, produto da cultura escrita, do discurso científico e da escolarização. O trabalho teve como objetivo demonstrar que o samba representa um acervo importante, influente e acessível de recursos formais, procedimentos estéticos e temas humanos imprescindíveis e contemporâneos que, paradoxalmente, têm sido ignorados ou parecem escassear e mesmo desaparecer do discurso de parte significativa da moderna música popular brasileira.

Palavras-chave

Formas literárias populares – Teoria literária – Música popular brasileira – Cultura popular – Literatura comparada

This work studies popular literary forms from the assumption that literature, hence art, may be seen as an expression of a consciousness socially constructed. Its principle is that any study about artistic manifestations, modern or traditional, must take in consideration different cognitive, ethical and aesthetical patterns. Naturally, non coincident patterns result in non coincident discourses. Establishing as a basis an extensive collection of samba lyrics, a survey was done about a set of elements, tendencies and predominance which, put together, can help the understanding of something wider that, although fluid and diverse, can be specially relevant: the popular Brazilian discourse. Samba lyrics and, in a wider spectrum, popular literary forms, that are the hypothesis of this study, cannot be well studied and understood without considering that they used to be created beginning with a well determined model of conscience, rooted in oral culture, collective life, religiosity and common sense. This pattern does not coincide with a modern, individualistic, reflexive and secularized conscious, widely diffused, a product of written culture, scientific discourse and scholarship. This work intends to demonstrate that samba represents an important reserve of formal resources, aesthetical procedures and contemporary human themes which, paradoxically, have been ignored, grown weak and even seem to disappear from an important part of popular Brazilian modern music.

Key words

Literary popular forms – Literature Theory – Brazilian Popular Music – Popular Culture – Comparative literature

Sumário

<i>Introdução</i>	11
1. A cultura popular: uma aproximação	19
2. Aspectos gerais do samba: sua história e seu contexto	51
3. Um modelo de consciência: família, hierarquias e contexto	109
3.1 Sobre o modelo familiar	109
3.2 Sobre o modelo hierárquico	138
3.3 Sobre a valorização do contexto	161
3.4 Cosmovisão carnavalesca e escolas de samba	189
4. Moral ingênua, religiosidade popular e senso-comum	204
4.1 A solidariedade e a camaradagem	214
4.2 A primazia dos interesses do grupo	228
4.3 A primazia dos interesses pessoais	243
4.4 A malandragem	266
4.5 A religiosidade popular	298
4.5.1 A crença em forças transcendentes e superiores interferindo e determinando a vida dos homens ...	307
4.5.2 A noção de <i>sociedade da vida</i>	308
4.5.3 O pensamento mágico-religioso (encantado)	311
4.5.4 A inseparabilidade entre o bem e o mal	312
4.5.5 O pressuposto da renovação periódica do mundo	313
4.5.6 A crença utópica de que um dia, no futuro, a justiça será finalmente reestabelecida	315
4.6 O senso comum	337
5. Os índices de oralidade e suas inúmeras implicações	354
5.1 Mecanismos perceptivos de diferenciação e não-diferenciação	359
5.2 Questões relativas à oralidade	369
5.2.1 Sobre os estudos de Eric Havelock	370
5.2.2 Sobre os estudos de Walter Ong	381
5.2.3 Sobre os estudos de Jack Goody	389
5.2.4 Sobre os estudos de Paul Zumthor	404
5.2.5 Sobre os estudos de David Olson	408
5.3 Comentários sobre a oralidade e suas implicações	426
5.3.1 Tendências do pensamento e da mentalidade marcados pela oralidade	427
5.3.2 Índices e procedimentos do discurso marcado pela oralidade	433
5.4 Comentários	438
6. Aspectos formais do discurso marcado pela oralidade	446
6.1 Sobre a oposição oralidade e escrita	449
6.2 Sobre a questão da autoria	457
6.3 Sobre a questão do improvisado	476
6.4 Sobre a questão da subjetividade – o problema da “pessoa” e do “indivíduo”	497
6.5 Alguns recursos formais baseados na oralidade	502
6.5.1 Quanto ao vocabulário popular	505
6.5.2 Expressões que remetem para a demonstração real	511

6.5.3 O recurso interjeccional	513
6.5.4 O recurso do diálogo	514
6.5.5 A narratividade	526
6.5.6 A interrupção da palavra cantada	534
6.6 Comentários	544
7. Os inúmeros temas e motivos populares recorrentes nas letras de samba	546
7.1 O tema lírico-amoroso	550
7.2 O tema da comida	570
7.3 O tema da consciência social	585
7.4 O tema da corporalidade	595
7.5 O tema “nós”	605
7.6 O tema enciclopédico	611
7.7 O tema do envelhecimento	635
7.8 O tema da esperança	648
7.9 O tema da festa	656
7.10 O tema filosófico	665
7.11 O tema da louvação	677
7.12 O tema da mortalidade	687
7.13 O tema da pobreza	697
7.14 O tema do fazer poético	705
7.15 O tema do riso	717
7.16 O tema do samba	735
7.17 O tema do trabalho	750
7.17 O tema da tradição	769
8. Conclusão	783
8.1 Sobre os dois modelos de consciência propostos	784
8.2 Comentários sobre as questões da cultura oral e da cultura escrita	789
8.3 Comentários sobre o discurso-eu e o discurso-nós	793
8.3.1 Características do discurso-eu	795
8.3.2 Características do discurso-nós	797
8.3.3 Sobre o tom universalizante e apodíctico	799
8.4 Comentários e comparações entre as letras de samba e as letras da moderna música popular	780
8.5 Comentários sobre as relações entre o discurso-eu, o discurso-nós e os mecanismos de diferenciação e não-diferenciação	805
8.6 Comentários relacionando as linhas evolutivas e o samba	808
8.6.1 Sobre informação e redundância	812
8.7 Comentário final	814
9. Bibliografia citada e consultada	819
10. Discografia	828
<i>Anexo</i>	839
1. Breve comentário sobre a pesquisa	840
1.1 Conjunto completo dos sambas selecionados, transcritos e classificados	840
1.2 Conjunto completo da canções da moderna música popular brasileira utilizadas comparativamente	877

Introdução

Vários estudos estrangeiros que se debruçaram sobre a questão das sociedades tradicionais, as culturas populares ou as formas literárias populares costumam se referir a hábitos mentais, estruturas de personalidade, valores e costumes sociais que teriam existido muito tempo atrás, por exemplo durante a Idade Média. Ou então tratam de padrões que ainda sobrevivem hoje, mas de forma precária, em pequenos e raros povoados distantes de tudo, como culturas decadentes por vezes denominadas *folk*, atrasadas, paradas no tempo e em via de desaparecimento.

A partir da reconstituição histórica desses modos de viver arcaicos, de priscas eras, ou do exame dos casos raros e extemporâneos dos quais ainda é possível encontrar vestígios, esses estudos procuram reunir elementos tendo em vista, em geral, compreender melhor certos aspectos da chamada sociedade ocidental, moderna e contemporânea.

Refiro-me a estudos relevantes e influentes, como por exemplo, entre outros, os de Mikhail Bakhtin, André Jolles e Paul Zumthor, que trouxeram novas luzes, idéias e propostas consistentes e originais a respeito das culturas populares e tradicionais.

A importância indiscutível de tais trabalhos pode, porém, levar o pesquisador brasileiro, de forma inconsciente e involuntária, a também encarar o assunto com igual distanciamento ou a partir de premissas que nem sempre se coadunam com nosso contexto.

Falar em “popular” ou “cultura popular” acaba nos rementendo, mesmo que de maneira indireta, à constatação da existência de diferentes classes sociais. No âmbito do chamado “Primeiro Mundo”, o conceito de “classe média” costuma, pelo menos em tese, pressupor a maioria da população de determinado país, ou a camada social situada entre “pobres” e “ricos”. Infere-se dessa situação uma pequena classe “alta” e uma pequena classe “baixa” nos extremos de uma extensa e predominante classe “média”.

Nesse caso é sempre possível imaginar uma certa coincidência entre o estilo de vida dessa camada social intermediária e a média dos estilos de vida, dos valores, do imaginário, das crenças, do comportamento moral, das tendências e dos costumes, configurando-se, portanto, uma espécie de *ethos* médio nacional.

Isso implica uma visão não só do que seja a “classe média” como também do “popular”.

Se levarmos em conta a sociedade brasileira, é preciso reconhecer que tal situação não existe.

Ao contrário dos países chamados de “Primeiro Mundo”, normalmente tidos como nossos modelos e referências paradigmáticas, a maioria dos brasileiros – e portanto a camada da população que representa a “média” dos estilos de vida – pertence, na verdade, às classes pobres e proletárias inseridas numa cultura popular afastada das escolas e desassistida do Estado que, embora represente a maioria, longe de estar situada entre pobres e ricos, luta, nas palavras de Maria Ignez Ayala e Marcos Ayala, “por manter sua identidade em um mundo planejado e padronizado; que se alicerça em relações comunitárias em um mundo excessivamente individualista; que tem sua força na alegria, em um mundo de intensa exclusão e extermínio de populações pobres; que apresenta uma estética própria, não fundamentada no personalismo da autoria e na imposição da novidade (...)”¹.

Falar em “classe média” em nosso país implica, em outras palavras, uma contradição. Pode significar referir-se convencionalmente à população “intermediária” do ponto de vista econômico, mas “alta” do ponto de vista do estilo de vida, afinal corresponde a uma parcela pequena da população.

Mas poderia significar também, num sentido amplo, referir-se a uma camada da população proletária, portanto economicamente “baixa”, que, por corresponder a cerca de 80% da população ou mais, pode ser considerada “média” se pensarmos estritamente em termos de modos de consciência, valores comportamentais e estilo de vida.

Tento dizer que as camadas “baixas” e “subalternas” correspondem, em nosso país, ao estilo de vida, aos valores, aos costumes, ao imaginário, às crenças e ao comportamento moral predominantes.

Tento dizer também que a chamada sociedade moderna e contemporânea brasileira, ao contrário da do chamado “Primeiro Mundo” paradigmático, é representada por um número relativamente pequeno de pessoas que juntas compõem a “classe média” convencional e a classe alta.

Ocorre que esse restrito conjunto de pessoas detem o poder político, econômico e cultural, dita as regras e, naturalmente, impõe seu discurso.

¹ AYALA, Maria Ignez Novais e AYALA, Marcos (org). *Cocos: alegria e devoção*. Natal, Editora UFRN, 2000, p. 13.

Por outro lado, o imenso contingente de pessoas formado pelo proletariado, apesar de sua heterogeneidade, morando ou não nas cidades, tendo ou não acesso aos meios de comunicação, costuma apresentar alguns pontos em comum. Ressalto três: 1) sua extraordinária pobreza; 2) sua pouca ou nenhuma escolaridade; e 3) seu profundo enraizamento no universo representado pela cultura oral e tradicional.

Essa significativa parcela da população, como não poderia deixar de ser, também costuma se expressar através de um determinado discurso.

Em grandes linhas, considerando nosso país, pode-se falar portanto na existência de dois discursos antagônicos e entrelaçados: um enraizado na cultura erudita, moderna e científica – expressão da elite econômica escolarizada – e outro construído a partir da cultura popular, oral e tradicional – expressão da maioria quase absoluta da população.

Apesar de estar, em certos graus, quase excluído socialmente e, talvez por essa razão, ser relativamente pouco estudado, o discurso enraizado na cultura popular, oral e tradicional tem tido uma influência relevante em todos os âmbitos da vida nacional.

A prova disso é sua marca concreta, definitiva e incontestável no panorama das artes brasileiras.

Meu estudo pretende caracterizar, ou pelo menos sugerir, um conjunto de tendências e predominâncias do algo bastante poroso, diversificado e multifacetado, o “discurso popular brasileiro”, que estaria inserido numa assistemática “poética popular”.

Penso em “poética” como um sistema amplo cujo objetivo “não é a descrição da obra singular, a designação do seu sentido, mas sim o estabelecimento de leis gerais de que este texto particular é o produto”.²

Nas palavras de Tzvetan Todorov, a poética “... não procura revelar o sentido mas visa o conhecimento das leis gerais que presidem ao aparecimento de cada obra. Mas em oposição a ciências como a psicologia, a sociologia, etc., ela procura essas leis dentro da própria literatura. A poética é, pois, uma abordagem da literatura, ao mesmo tempo, ‘abstrata’ e ‘interna’ ”.³

Em suma, Todorov pensa no estudo da “literariedade”, algo intrínseco que faria a singularidade da obra literária. Para ele, “o objeto da poética não é o conjunto de factos

² TODOROV, Tzvetan. *Poética*. Trad. Antonio José Massano. Lisboa, Teorema, 1986, p.10

³ Idem, *ibidem*, p.11

empíricos (as obras literárias) mas uma estrutura abstrata (a literatura)". E esta "é, no sentido mais forte do termo, um produto de linguagem".⁴

Paul Valéry, de modo mais amplo, entendia a poética "segundo a sua etimologia, isto é, como nome de tudo aquilo que diz respeito à criação ou à composição de obras cuja linguagem é ao mesmo tempo a substância e o meio...."⁵

Exatamente à que "substância" e que "meio" o grande poeta se referia?

Parto da premissa de que o discurso popular – num sentido mais amplo, a "poética popular" – costuma ser construído através de substâncias, premissas e valores próprios que precisam ser mais bem compreendidos.

Apesar de o tema ser amplo e de contornos indefinidos – talvez indefiníveis –, creio que o trabalho a que me propus é menos pretencioso do que possa parecer à primeira vista. Através dos estudos de antropólogos, sociólogos, historiadores, folcloristas e psicólogos foi possível identificar um número consistente de traços característicos do "popular". A partir desses elementos, busquei levantar hipóteses a respeito de algumas tendências discursivas populares.

Sou escritor e venho pesquisando as formas literárias populares há mais de vinte anos. Compreender algo que, mesmo de modo parcial, possa ser descrito ou associado a um "discurso popular" ou que contribua para o estabelecimento de uma "poética popular" é, portanto, do meu maior interesse.

Creio que pode interessar também a escritores, compositores, artistas e críticos que estejam buscando trabalhar e compreender os pressupostos e os elementos constitutivos de uma linguagem que se pretenda acessível, pública e compartilhável.

Como sou músico amador e acompanho a música popular brasileira há muitos anos, decidi trabalhar a partir de letras de samba.

Vejo o samba e, melhor dizendo, as letras de samba como um verdadeiro depósito, arquivo ou arsenal, uma "enciclopédia" nas ricas palavras de Eric Havelock⁶, de premissas, concepções, valores e procedimentos, ou seja, um acervo heterodoxo enraizado em

⁴ Idem, *ibidem*, pp. 17 e 18.

⁵ Apud Todorov, *op.cit.*, p.12

⁶ Cf. HAVELOCK, Eric. *Prefácio a Platão*. Trad. Enid Abreu Dobránsky. Campinas, Papirus, 1996.

determinado modelo de consciência, hábito mental ou estrutura de pensamento fundado na vida coletiva e na cultura oral.

A partir dessa premissa, levantei, através das letras de samba, um conjunto extenso de características, procedimentos com a palavra e temas recorrentes que podem ser identificados ou associados ao popular.

Minha intenção foi demonstrar que dentro do panorama da chamada música popular brasileira o samba representa um acervo importante e mais ou menos acessível de recursos formais, procedimentos estéticos e temas humanos imprescindíveis e contemporâneos, que paradoxalmente, têm sido ignorados ou parecem escassear e mesmo desaparecer do discurso de parte relevante da moderna música popular.

Para além de indentificar os elementos característicos do discurso utilizado nas letras de samba, procurei, quando foi o caso, estabelecer comparações com aqueles representativos da chamada moderna música popular brasileira.

Como fio condutor geral do meu trabalho, recorri à produção do sambista, compositor, instrumentista e intérprete Paulinho da Viola. A escolha deste artista se deve ao fato de sua obra situar-se numa espécie de território mediador entre o padrão "popular", objeto desta análise, e outros modelos e conjuntos de procedimentos adotados pela música popular brasileira, embora o seja com predominância do padrão "popular". Não se trata, é preciso deixar bem claro, de um estudo sobre a obra de Paulinho da Viola. Pretendo destacar, a partir de cada tópico estudado, a abordagem que este artista fez sobre o assunto e, em seguida, mostrar como o mesmo tópico foi tratado na obra de vários outros sambistas.

Considero esta tese inserida no âmbito dos estudos da literatura e da sociedade.

Procurei operar de forma indutiva, ou seja, parti de premissas autônomas e singulares, que considerei indutoras, para, a partir delas, levantar hipóteses e propor algumas inferências e denominadores comuns.

Utilizei ainda um conjunto de conceitos que fundamentam a tese e funcionam como verdadeiras palavras-chave.

São eles as noções de *modelo de consciência*, *identidade-eu* e *identidade-nós* propostas por Norbert Elias. A oposição *cultura oral* e *cultura escrita* suposta por autores como Eric Havelock, Walter Ong, Jack Goody e David Olson, entre outros. A oposição *homo aequalis* e *homo hierarchicus*, criada por Louis Dumont, que tratei, simplificada, como

modelo individualista e modelo hierárquico e que implica a oposição entre *indivíduo e pessoa*. A oposição *casa e rua*, a partir da proposta de Roberto Da Matta. O conceito de *moral ingênua*, principalmente a partir das idéias de André Jolles. As noções perceptivas de *diferenciação e não-diferenciação* estudadas por Anton Ehrenzweig. A oposição *cientista ou engenheiro e bricoleur* de Claude Lévi-Strauss. As noções de *contextualização* (em suma, pensamento situacional) e *descontextualização* (em suma, pensamento abstrato e distanciado) a partir de autores como Havelock, J.P. Denny e David Olson. As noções de *performance e labilidade* a partir de Havelock, Ong, Olson e outros como Paul Zumthor. A premissa da *construção social da realidade*, sobretudo segundo as idéias de Peter Berger e Thomas Luckmann mas também de Norbert Elias, Clifford Geertz e Marshall Sahlins. As noções de *ato locucionário e força ilocucionária* com J.L. Austin e John Searle. A noção de *teoria implícita* de John Searle. A noção de *senso comum* com Geertz, Sahlins, Berger, Luckmann e Searle; e, finalmente, as noções de *cosmovisão carnavalesca, dialogia e familiaridade*, propostas por Mikhail Bakhtin.

Apesar de sua extensão, optei por essa lista de modo a poder salientar certos tópicos fundamentais para a compreensão da tese. Os termos, sempre utilizados em itálico, serão explicitados ao longo do percurso.

Dividi o trabalho nos seguintes tópicos:

a) abordagem de alguns problemas relativos ao estudo da cultura popular (capítulo 1). Recorri a vários autores, entre eles Norbert Elias, Carlos Rodrigues Brandão, Hilário Franco Junior, Núbia Gomes, Edmilson Pereira, Maria Ignez e Marcos Ayala, Nestor Canclini, Antonio Gramsci e Roberto Da Matta;

b) um balanço da história do samba e sua inserção na música popular brasileira (capítulo 2). Trabalhei a partir de José Ramos Tinhorão, Ricardo Cravo Albin, Muniz Sodré, Cláudia Matos, Marília Barboza da Silva, Arthur Oliveira Filho, João Máximo, Carlos Didier, Celso Favaretto e Santuza Naves, entre outros;

c) a valorização da família, das hierarquias e do contexto (capítulo 3) a partir, principalmente, de Norbert Elias, Louis Dumont, Mikhail Bakhtin, Roberto Da Matta, Antonio Candido, Carlos Rodrigues Brandão, Núbia Gomes, Edmilson Pereira e Alba Zaluar, entre outros;

d) a ética popular ou, mais precisamente, a “moral ingênua” e seus vários temas que fazem conviver coerentemente elementos contraditórios, como, por exemplo, a primazia dos interesses do grupo, o interesse pessoal, a malandragem, a camaradagem, a solidariedade e a justiça feita pelas próprias mãos (capítulo 4). Trabalhei o assunto a partir de uma idéia de André Jolles. Recorri também a Adolfo Sanchez Vázquez, Mikhail Bakhtin, Antonio Candido, Oswaldo Xidieh, Claudia Matos, Núbia Gomes, Edmilson Pereira , Alba Zaluar e outros;

e) a religiosidade popular e a discussão de assuntos que vão desde uma série de premissas sobre o significado da vida e do mundo, passam por costumes arraigados como a festa e a folia, cruzam com as sombras representadas pelo desconhecido ou o caos e vão até as noções de esperança e utopia, que seriam, dentro dessas concepções, inerentes e inseparáveis da existência (capítulo 4). Utilizei os trabalhos de Mircea Eliade, Ernst Cassirer, Mikhail Bakhtin, Núbia Gomes, Edmilson Pereira, Alfredo Gomes e Carlos Rodrigues Brandão entre vários outros;

f) a valorização do acervo representado pelo senso comum (capítulo 4). Trabalhei principalmente com Clifford Geertz, John Searle, Marshall Sahlins, Peter Berger e Thomas Luckmann;

g) a oralidade e suas implicações e, portanto, seu reverso, a cultura escrita e suas implicações. Foram abordados alguns conceitos de Anton Ehrenzweig e Claude Lévi-Strauss e, principalmente, os estudos de Eric Havelock, Walter Ong, Jack Goody, Paul Zumthor e David Olson sobre a oralidade, seus índices e procedimentos (capítulo 5);

h) os procedimentos formais relativos a uma “poesia oral”, como a questão da autoria, a questão da subjetividade, o improviso, o vocabulário público, os recursos interjeccionais, as expressões de visualização, a narratividade, os diálogos, o canto interrompido etc. Nesse capítulo foram abordados, entre outros, os trabalhos de Segismundo Spina e Ruth Finnegan sobre poesia oral (capítulo 6);

i) a questão dos inúmeros e importantes temas populares recorrentes. Basicamente, foram abordados outros temas recorrentes, além dos já estudados ao longo da tese: comida, corporalidade, festa, trabalho e envelhecimento entre muitos outros (capítulo 7);

j) texto conclusivo (capítulo 8).

Para finalizar esta introdução, é preciso dizer que o estudo foi concebido tendo em vista dois grandes blocos. O primeiro, correspondente aos capítulos de 1 a 5, teve como objetivo principal caracterizar e compreender algo que poderia ser chamado de *modelo de consciência popular*, modelo que, em suma, seguindo as idéias de Norbert Elias e outros estudiosos, privilegia a “identidade-nós”, em detrimento da “identidade-eu”.

O segundo bloco, correspondente aos capítulos 6 e 7, foi construído a partir do estudo de um extenso acervo composto por letras de samba e tratou de uma série de procedimentos com a linguagem e temas recorrentes.

1. A cultura popular: uma aproximação

Em palestra em Natal, Rio Grande do Norte, 1998, num encontro sobre literatura e educação patrocinado pelo Proler – Programa de Incentivo à Leitura desenvolvido pela Biblioteca Nacional –, o advogado, professor e escritor Diógenes da Cunha Lima contou que, quando jovem, foi uma espécie de ajudante de Luís da Câmara Cascudo, pagando contas no banco, indo ao correio e ajudando a carregar livros. Certo dia, aproveitando-se da ausência do mestre, perguntou a Anália, empregada da casa há mais de cinquenta anos e analfabeta de pai e mãe, se, na opinião dela, Câmara Cascudo era mesmo tudo aquilo que se dizia, um homem de grande cultura, um verdadeiro sábio. Segundo o relato, a mulher parou de varrer, fez um muxoxo e segredou baixinho, balançando a cabeça:

– É não! Estuda a noite inteirinha!⁷

É possível que a primeira leitura do simpático episódio nos faça sorrir benevolmente diante da ingenuidade e ignorância de Anália, incapaz de reconhecer e compreender o valor e o teor da chamada alta cultura, da erudição e do trabalho de pesquisa científica.

Uma leitura mais atenta, porém, pode vislumbrar uma mulher adulta, competente, experiente e capaz, mas que foi criada a partir de outros paradigmas e concepções. Refiro-me a determinada estrutura de consciência, construída tendo em vista a valorização da experiência concreta e a uma postura menos individualizada diante da vida. Refiro-me a certa concepção de como a transmissão do conhecimento necessariamente se dá, concepção esta inseparável da oralidade e suas não poucas implicações. Refiro-me também ao estranhamento diante de premissas e noções abstratas. À valorização da vida social e relacional. A uma certa moral bastante heterodoxa, enraizada na vida prática e nos costumes, e não em princípios e valores teóricos. A uma identificação íntima com os interesses de um coletividade situada. Ao vínculo profundo com o acervo de conhecimento representado pelo senso comum. À noção de que a existência humana é indissociável de hierarquias como a família e muitas outras.

O que o episódio parece revelar é que, para Anália, a verdadeira sabedoria jamais poderia ser adquirida solitariamente, através de livros, em escritórios e bibliotecas, mas sim,

⁷ O episódio também está relatado in LIMA, Diógenes da Cunha. *Câmara Cascudo, um brasileiro feliz*. 3º ed. Rio de Janeiro, Lidador, 1998.

necessariamente, por meio da experiência prática e concreta de vida, pela vivência de caráter pessoal, sempre relacional, assim como pelo ensinamento dos mais velhos, pela memória e pela tradição.

Isso sem falar nas inspirações de uma fervorosa, profunda, inefável e assumida religiosidade.

Anália, empregada doméstica, pobre e analfabeta, era, como se vê, uma mulher do “povo”, e seu quadro de referências simbólicas, sua cultura, poderia ser descrito como “cultura popular”.

Expressões como “alma do povo”, “raízes populares”, “espírito e tradições populares”, “artista popular” e “homem do povo”, entre muitas outras, têm sido utilizadas seja no vocabulário do dia-a-dia de todas as camadas sociais, seja em estudos acadêmicos, em discursos políticos, nas escolas, na televisão, na imprensa e na publicidade, como se tivessem significado nítido, consensual e indiscutível. Entretanto, quando se diz “povo” ou “cultura popular” e alguém escuta tais palavras, estariam ambos os atores do diálogo falando sobre a mesma coisa? Afinal, todas as pessoas – independentemente de classes sociais e graus de instrução – em tese pertencem ao povo. O que difere, afinal, Câmara Cascudo de Anália ou, por outra, por que, de algum modo, Anália pode ser considerada mais popular do que Cascudo, um especialista e grande conhecedor da cultura do povo?

Podemos chamar de povo as “populações rurais, as camadas empobrecidas das periferias urbanas e os grupos de indivíduos que, embora materialmente próximos das camadas privilegiadas, manifestam uma visão de mundo semelhante àquela da cultura popular”.⁸ Ou “o conjunto das classes subalternas e instrumentais de toda forma de sociedade até agora existente”.⁹ Ou, ainda, “a classe operária de baixo poder aquisitivo; os pobres dos grandes centros e o homem do campo. Como inferência dessa falta de poder aquisitivo, a cultura do grupo se baseia na oralidade ou numa incipiente escolarização, o que impede a equiparação com o saber sistemático, erudito, da classe dominante”¹⁰.

⁸ GOMES, Núbia P.M. e PEREIRA, Edimilson P. *Mundo encaixado – Significação da cultura popular*. Belo Horizonte, Mazza Edições, 1992, p.25.

⁹ GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968, p. 184.

¹⁰ GOMES, Núbia P.M. e PEREIRA, Edimilson P. , op.cit. , 1992, p. 196.

Mas não só essas classes e populações. No Brasil, mesmo considerando os estratos sociais privilegiados, é fácil encontrar pessoas com educação formal estabelecida, nível universitário, poder econômico, estilo de vida inserido na modernidade, acesso às chamadas tecnologias de ponta, às informações e aos serviços e bens de consumo que, ao mesmo tempo, estejam profundamente enraizadas em paradigmas relacionados a um certo modo popular e “subalterno” de ver as coisas.

É possível, portanto, imaginar um grande diálogo e sinergia entre os modelos “erudito” e “popular” que de forma alguma podem ser considerados excludentes¹¹.

Se, por outro lado, o termo “cultura” parece corresponder a um “conjunto de modos de ser, viver, pensar, falar de uma dada formação social”¹² ou “como um conjunto de mecanismos” – simbólicos – “de controle – planos, receitas, regras, instruções (o que os engenheiros de computação chamam de ‘programas’) para governar o comportamento”¹³ ou ainda “um sistema de significados, atitudes e valores partilhados e as formas simbólicas (...) em que eles são expressos ou encarnados”¹⁴, é lícito perguntar se a tal “cultura popular” corresponderia, de fato, a uma formação social específica e a uma determinada maneira de ver a vida e o mundo. Em outras palavras, será que as populações rurais e as camadas empobrecidas das periferias urbanas brasileiras, em sua grande diversidade, poderiam ser caracterizadas por “um sistema de significados, atitudes e valores partilhados e as formas simbólicas (...) em que eles (tal sistema de significados etc) são expressos ou encarnados”?¹⁵

Mesmo sabendo que, se há uma característica marcante da chamada cultura popular, descrita por vezes como “uma cultura não-oficial, a cultura da não-elite, das classes

¹¹ Segundo Paul Zumthor, “*Litteratus e illiteratus* referem-se (...) menos a indivíduos tomados em sua totalidade do que a níveis de cultura que podem coexistir (coexistem freqüentemente) no interior de um mesmo grupo, até no comportamento e na mentalidade do mesmo indivíduo”. ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Trad. A. Pinheiro e J.P. Ferreira. São Paulo, Companhia das Letras, 1993, p.124.

¹² BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. 3ª ed. São Paulo, Companhia das Letras, 1996, p.319.

¹³ GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro, LTC, 1989, p.56.

¹⁴ BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna*. 2ª ed. Trad. Denise Bottmann. São Paulo, Companhia das Letras, 1995, p. 25.

¹⁵ Para Marilena Chauí, a cultura popular seria “a expressão dos dominados, buscando as formas pelas quais a cultura dominante é aceita, interiorizada, reproduzida e transformada, tanto quanto as formas pelas quais é recusada, negada e afastada, implícita ou explicitamente pelos dominados. Procuraremos abordá-la como *manifestação diferenciada* que se realiza no interior de *uma sociedade que é a mesma para todos*, mas dotada de *sentidos e finalidades* diferentes para cada uma dessas classes sociais”., apud GOMES e PEREIRA, Edimilson P., op.cit., 1992, p. 190.

subalternas”¹⁶, esta é justamente sua grande heterogeneidade, pluraridade e heterodoxia – afinal tende a não contar com recursos de fixação como a escrita –, também é possível identificar nela um sem-número de tendências, predominâncias e recorrências. Daí a necessidade e a pretensão de tentar compreender e adotar uma posição clara diante da noção que pressupõe um certo modo de ver, um “hábito mental”, “estrutura de personalidade” ou “modelo de consciência”¹⁷, “atividade mental”¹⁸, “pensamento selvagem”¹⁹, “consciência fragmentada”²⁰, “estados de consciência”²¹, “modo de pensamento”²², “estrutura mental”²³, “estrutura psicológica” ou de “personalidade”²⁴, “disposição mental”²⁵ ou “modo de raciocínio”²⁶ no decorrer do presente estudo.

A partir de autores díspares, Norbert Elias, Claude Lévi-Strauss, Renato Ortiz, Jack Goody²⁷ e Christopher Lasch, entre muitos outros²⁸, parece mais do que razoável considerar a existência de diversos “modelos de consciência” – “hábitos mentais específicos que (...)” [por

¹⁶ BURKE op cit p.25

¹⁷ C.f. ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1994

¹⁸ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 7ª ed. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi. São Paulo, Hucitec. 1995

¹⁹ LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Trad. Tânia Pellegrini. São Paulo, Papirus Editora, 1989.

²⁰ ORTIZ, Renato. *A consciência fragmentada*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.

²¹ GEERTZ, Clifford. Op. Cit. P.27.

²² GOODY, Jack. *Domesticação do pensamento selvagem*. Trad. Nuno Luís Madureira. Lisboa, Editorial Presença, 1988 ou OLSON, David *O mundo no papel - As implicações conceituais e cognitivas da leitura e da escrita*. Trad. Sérgio Bath. São Paulo, Editora Ática, 1997.

²³ BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal. Ensaio sobre os fenômenos extremos*. 7ª edição, Campinas, Papirus, 2003

²⁴ LASCH, Christopher. *A cultura do narcisismo. A vida americana numa era de esperanças em declínio*. Rio de Janeiro, Imago, 1983

²⁵ JOLLES, André. *Formas simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo, Cultrix, 1976.

²⁶ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Trad. A. Pinheiro e J.P. Ferreira. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

²⁷ Para Jack Goody cultura: “não é senão uma série de actos de comunicação; e as diferenças no modo de comunicação são frequentemente tão importantes como as diferenças no modo de produção, pois envolvem progressos na possibilidade de armazenagem, na análise e na criação de conhecimento, assim como as relações entre os indivíduos envolvidos.” GOODY, Jack. *Domesticação do pensamento selvagem*. Trad. Nuno Luís Madureira. Lisboa, Editorial Presença, 1988P.47

²⁸ Por exemplo CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem*. Trad. Tomás Bueno. São Paulo, Martins Fontes, 1994 ou BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. 2ª de. Trad. Yara Frateschi. São Paulo-Brasília, Hucitec, 1993 ou DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis – Para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro, Zahar, 1979 sem falar em BERGER, Peter L. e LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*. 21ª ed. Petrópolis, Vozes, 2002.

razões culturais] “se acham (...) arraigados na consciência”²⁹, para ficar com as palavras de Elias, autor a quem recorrerei diversas vezes –, e não apenas um modelo paradigmático e hegemônico, um único “*modelo de consciência*”, representado pela “cultura ocidental” ou pela “cultura moderna” e que, em geral, costuma ser colocado como um daqueles inúmeros “ditames da razão eterna”, expressão justamente de Norbert Elias.

Para Christopher Lasch, é importante assinalar, novas “... formas sociais requerem novas formas de personalidade, novos modos de socialização, novos modos de se organizar a experiência”.³⁰

Por cultura moderna, por outro lado, entendo, com o antropólogo Roberto Da Matta, o sistema cultural dominante na sociedade ocidental impregnado por uma “ideologia econômica, fundada na noção do indivíduo e na idéia de mercado, local onde tudo pode ser trocado, comprado e vendido”.³¹ Tal cultura é também construída a partir de “sistemas individualistas (...) marcados pelo progresso e pelo consumo e permeados pela técnica” [pela ciência, eu acrescentaria] “e pela ‘razão crítica’ ”.³²

O tema da cultura moderna³³ será forçosamente retomado em diversos pontos deste estudo, mas gostaria ainda de lembrar as observações de Nestor Canclini, que, a partir de Jürgen Habermas e Marshall Berman, diferencia *modernidade* (etapa histórica), *modernização* (processo socio-econômico que vai construindo a modernidade)³⁴ e *modernismos* (projetos culturais que renovam as práticas simbólicas com um sentido experimental ou crítico). Canclini associa ainda a cultura moderna, com Max Weber, ao “desencantamento do mundo” (abandono de concepções mágico-religiosas e secularização),

²⁹ ELIAS, op.cit., 1994, p.23.

³⁰ LASCH, op.cit., p.76

³¹ DA MATTA, op.cit., p.17.

³² DA MATTA, Roberto. *A casa & a rua. Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. 6ª ed. Rio de Janeiro, Rocco, 2000, p.136.

³³ Para Gilles Lipovetsky, a modernidade implica três elementos constitutivos: o indivíduo, o mercado e a dinâmica tecnocientífica. In: “O caos organizador” .Suplemento Mais, *Folha de S.Paulo*, 14 de março de 2004.

³⁴ Segundo Christopher Lasch, a modernidade pode ser caracterizada ainda pela descontinuidade histórica: “Uma sociedade que teme não ter futuro muito provavelmente dará pouca importância às necessidades da geração seguinte...” LASCH, op.cit., p.76.

ao desenvolvimento das ciências experimentais e a uma organização racionalista de uma sociedade composta de empresas produtivas e aparelhos estatais bem organizados³⁵.

Aceitar a existência de diferentes modelos de consciência, portanto de diferentes padrões de imaginário e de representações sociais³⁶, torna-se, a meu ver, condição *sine qua non* para que se possa discutir e compreender o “popular” e suas numerosas e influentes manifestações. Recorrerei à noção de “*modelo de consciência*” numerosas vezes ao longo de todo este estudo.

Mas, se há uma cultura popular ela deveria ser identificada em oposição a quê?

Em resposta a essa pergunta surgem oposições muito conhecidas³⁷, como “selvagem/civilizado”, “popular/erudito”, “popular/erudito”, “primitivo/civilizado” ou “tradição/modernidade”, em geral criticadas e certamente insuficientes, afinal, são obscuros os limites e as caracterizações de tais conceitos, embora muitas vezes sejam apresentados como nítidos e precisos, quando não simplesmente naturalizados. Da minha parte, apesar de suas limitações, creio que os esquemas binários, mesmo insuficientes, podem ser úteis e necessários para o estabelecimento de modelos de discussão.

A partir dos esquemas duais e dicotômicos surgem também visões, como a de Nestor Canclini, que acabam por apresentar uma espécie de diacronia evolutiva ou evolução diacrônica. Supõem um processo histórico que partiria do étnico, passaria pelo popular (e, segundo ele, sua degeneração, sua transformação em mero produto comercial estéril, o típico) e eventualmente, mais adiante, desembocaria numa bifurcação, transformando-se em cultura de massa ou cultura moderna. Tal percurso resultaria no surgimento de algo chamado por

³⁵ CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas*. Trad. Ana Regina Lessa e Heloisa Pezza Cintrão. São Paulo, Edusp, 2000, p. 23.

³⁶ Para Serge Moscovi, “uma modalidade de conhecimento particular que tem por função a elaboração de comportamentos e a comunicação entre indivíduos”. apud GOMES, Alfredo Macedo. *Imaginário social da seca*. Recife, Editora Massangana, 1998, p. 24.

³⁷ Sobre os problemas da utilização dos esquemas binários, vale a pena consultar ELIAS op.cit e GOODY op.cit. Se, por um lado, sua utilização pode levar a posturas maniqueístas e não-dialógicas, sua não utilização, é preciso reconhecer, pode levar a raciocínios por demais abstratos, reificadores de teorias, virtualidades e idealizações sem nenhuma consistência no plano da vida concreta. Refiro-me, por exemplo, ao modelo dialético que pressupõe necessariamente uma “síntese”. Sabemos que vetores influenciando-se reciprocamente não chegam obrigatoriamente a um único lugar. O filósofo Emmanuel Lévinas, por exemplo, associa a busca da síntese teórica ao totalitarismo (LÉVINAS, Emmanuel. *Ética e infinito*. Lisboa, Edições 70, 1988, p. 67).

Canclíni de “culturas híbridas”³⁸, um fenômeno cultural contemporâneo que poderia ser associado ao sincretismo, no plano religioso, e à mestiçagem, no plano étnico. Trata-se, enfim, de um amplo processo globalizado, multilateral, autofágico (ou antropofágico) e pluricultural no sentido de ser capaz de abranger diversas mesclas interculturais³⁹.

No que diz respeito à cultura popular, Canclíni parece estar menos preocupado com o que nela se extingue e mais com o que nela se transforma. Para ele, “o popular não se define por uma essência *a priori*, mas pelas estratégias instáveis, diversas, com que os próprios setores subalternos constroem suas posições, e também pelo modo como o folclorista e o antropólogo levam à cena a cultura popular para o museu ou para a academia, os sociólogos e os políticos para os partidos, os comunicólogos para a mídia”⁴⁰. O autor ressalta, portanto, a importância de se levar em conta a existência de processos culturais vivos, em constante diálogo e resignificação. Porém, dá menor relevância aos elementos constituintes característicos dessas culturas, ou seja, não se interessa em determinar que fatores ou elementos, afinal, de fato se misturam, dialogam e se transfiguram no eventual processo de hibridização sugerido por ele.

Para Canclini, em todo o caso, o “popular” seria representado pela esfera social excluída, estaria fora das universidades, bibliotecas e museus, e seria incapaz de compreender e interpretar a “alta cultura” por desconhecer a história dos saberes e estilos⁴¹. Seria preciso acrescentar que tal esfera é profundamente impregnada pelas instâncias da oralidade mas esse fator não é levado em consideração por Canclini, embora, a meu ver, tal fato resulte em implicações e conseqüências relevantes.

Acredita ainda Nestor Canclini que a tríade “moderno = erudito = hegemônico” poderia ser sintetizada pelo interesse em promover a modernidade, enquanto a tríade “tradicional = popular = subalterno” teria como destino manter as tradições.

Trata-se, naturalmente, de uma postura marcada pela visão de mundo e pelos procedimentos ou pelo *modelo de consciência* cultivado justamente pela cultura hegemônica e

³⁸ CANCLINI, op.cit.

³⁹ Baudrillard discute tal fenômeno, que ele por vezes chama de “processo viral de indiscriminação” em BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal*, 2003, p.13 e outras.

⁴⁰ CANCLINI, op.cit , p. 23.

⁴¹ Idem, ibidem, p. 204.

globalizante, um discurso dominante desenvolvido nas sociedades tecnológicas ocidentais pelo qual estamos impregnados.

No que diz respeito à discussão sobre o “popular”, vale lembrar, para os sociólogos Peter Berger e Thomas Luckmann, diante de diferenças culturais, sempre acabam surgindo duas posturas: tratar algumas como atrasadas e inferiores (ou loucas) ou simplesmente tratá-las como outro modelo cultural. A segunda opção pode ser muito mais ameaçadora pois, ao apresentar-se como um Outro, coloca em xeque o modelo tido como único. Segundo Berger e Luckmann “[o] aparecimento de um outro possível universo simbólico representa uma ameaça porque sua simples existência demonstra empiricamente que o nosso próprio não é o único”⁴².

Por si só, falar em tradições⁴³ exige algumas ponderações. Carlos Rodrigues Brandão⁴⁴, por exemplo, ressalta a importância de se levar em conta a existência de “padrões de longa duração”, que seriam próprios das culturas populares, tradicionais, formulares e que resultam na “persistência cultural popular”, e “padrões de curta duração”, vinculados ao desenvolvimento progressivo, ao dinamismo e ao modismo, característicos da cultura erudita, da cultura moderna e da cultura de massa.

Considerar que um ou outro seja o “único”, ou que um seja mais “evoluído” do que outro é pressuposto equivocado que não vai ajudar muito este trabalho.

Os padrões populares, é bom deixar claro, nunca foram estáticos, ou “sempre os mesmos”, pois são permanentemente modificados por alterações no contexto ou mesmo pela iniciativa criadora de seus praticantes⁴⁵. Tais mudanças e renovações, entretanto, costumam ocorrer de forma lenta, de modo a tentar preservar os mesmos elementos, em princípio, dentro

⁴² BERGER e LUCKMANN, op.cit., p.147.

⁴³ No âmbito das culturas orais “[a] tradição é a série aberta, indefinidamente estendida, no tempo e no espaço, das manifestações variáveis de um arquétipo. Numa arte tradicional, a criação ocorre em *performance*; é fruto da enunciação e da recepção que ela se assegura. Veiculadas oralmente, as tradições possuem, por isso mesmo, uma energia particular, origem de suas variações. Duas leituras públicas não podem ser vocalmente idênticas nem, portanto, ser portadoras do mesmo sentido, mesmo que partam de igual tradição.(...) Donde a teoria dos ‘estados latentes’ [atualizações num dado momento]” (ZUMTHOR, op.cit, p. 144).

⁴⁴ BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é folclore*. São Paulo, Brasiliense, 1982.

⁴⁵ O processo popular implicaria um “dinamismo lento mas seguro e poderoso da vida arcaico-popular, que se reproduz quase organicamente em microescalas, no interior da rede familiar e comunitária, apoiada pela socialização do parentesco, do vincinato e dos grupos religiosos.” BOSI, 1996, p. 329.

de estruturas similares. “É sempre igual”, dizia um dançador de jongo de São Luís do Paraitinga, “mas é sempre diferente!”⁴⁶

Convém nunca esquecer que, em graus diferentes, construídos a partir de diferentes estruturas de consciência, “a lógica das culturas” – e eu frisaria de qualquer cultura – “é permanecer e mudar simultaneamente”⁴⁷. Nem poderia ser diferente. Processos humanos e sociais não podem ser associados a noções como fixação e imutabilidade.

Por outro lado, é preciso discutir o que significa recusar ou apresentar-se simplesmente como “não-tradicional”, ou seja, independente de tradições. Tal postura implicaria negar tudo o que veio antes, todo o substrato, toda a cultura, toda a história. Trata-se, a meu ver, de um ponto de vista que só pode existir no plano da abstração e da teoria e, no caso, bastante distanciado de qualquer coisa que se possa chamar realidade. Tradição e cultura são conceitos análogos pois, seja na modernidade ou não, dificilmente a segunda poderia existir sem a primeira.

No decorrer do trabalho pretendo demonstrar que, no âmbito popular, o conceito de “tradição” é construído a partir de determinadas premissas, bastante diferentes daquelas normalmente utilizadas pelo modelo erudito que renega o termo “tradição” e o substitui por outros como, por exemplo, “epistemologia”. Mesmo se recorrermos à noção de epistemologia, é possível dizer que não existe “a” epistemologia mas, sim, epistemologias construídas socialmente e que a cultura popular, pelo menos a brasileira, parece ter a sua própria (ou seu equivalente), mesmo que aparentemente bastante heterodoxa.

Estudiosos da cultura popular como Marcos e Maia Igenes Ayala, com trabalhos importantes sobre o samba rural, o coco e a oralidade, demonstram a existência de uma enorme diversificação e complexidade na produção popular⁴⁸. Sabidamente, festas como as do divino, folia de reis, festas do boi, carnavais e outras manifestações adquirem características diferentes em cada contexto onde ocorrem. Nesse sentido, falar em samba, pura e simplesmente, pode significar remeter a várias e diferentes formas de música popular. No geral, nem de longe as culturas populares costumam adotar um padrão único, definições unívocas, métodos convencionados ou procedimentos repetidos da mesma forma. Tal

⁴⁶ BRANDÃO, op cit., p.39

⁴⁷ GOMES, Núbia Pereira de M. e PEREIRA, Edmilson de A. *Flor do não esquecimento – Cultura popular e processos de transformação*. Belo Horizonte, Autêntica, 2002, p.53.

⁴⁸ AYALA, Marcos e AYALA, Maria Igenes Novais. *Cultura popular no Brasil*. 2ª ed. São Paulo, Ática, 1995.

conduta, veremos isso melhor, é característica do *modelo de consciência* enraizado na cultura escrita.

Portanto, ao contrário do que ainda acreditam alguns, nada há de fixo ou imutável nas manifestações populares, até porque em processos humanos ocorridos na vida empírica e concreta tal pressuposto simplesmente não faz o menor sentido. Pode fazê-lo, claro, se considerarmos modelos abstratos, mecânicos e artificialmente lógicos, sobretudo quando fixados por textos.

Supor que as culturas populares são “tradicionalistas”, “conservadoras” ou “paradas no tempo”, tento dizer, são pré-conceitos grandemente disseminados que precisam ser mais discutidos. Sem dúvida, tais culturas valorizam o passado e a tradição, mas não se pode esquecer que tudo isso, em princípio, é guardado pela memória, recurso extremamente poroso e plástico. Por outro lado, padrões de curta e longa duração são culturais, representam visões construídas socialmente, e não podem ser apresentados como se uns fossem pura e simplesmente “melhores” do que outros. Melhores em relação a quê? Nunca é demais lembrar o que diz Clifford Geertz a respeito do trabalho do antropólogo, mas que pode ser estendido ao trabalho de qualquer pesquisador: “Resumindo, os textos antropológicos são eles mesmos interpretações e, na verdade, de segunda e terceira mão.(...) Trata-se, portanto, de ficções; ficções no sentido de que são ‘algo construído’, ‘algo modelado’ – o sentido original de fictício – não que sejam falsas, não fatuais ou apenas experimentos de pensamento”⁴⁹.

É imprescindível ressaltar e levar-se sempre em consideração que, quando falamos em juízos culturais, falamos de construções sociais⁵⁰. Trata-se de um grande equívoco interpretar produtos culturais através de paradigmas arbitrários pertencentes a um determinado modelo cultural sem levar em conta que tais produtos podem ter sido gerados no seio de outros modelos de consciência⁵¹.

A título de provocação, poder-se-ia dizer que a noção de “conservadorismo” parece se adequar muito mais às manifestações autodescritas como cultas, enraizadas na escrita, estas sim capazes de fixar e preservar inalterados indefinidamente documentos, conceitos,

⁴⁹ GEERTZ, op.cit. p. 26

⁵⁰ BERGER e LUCKMANN, op.cit.

⁵¹ Ainda sobre tradição, cf. o conceito de “invenção das tradições” proposto por Hobsbawn (HOBBSAWN, Eric (org.), *A invenção das tradições*. Trad. Celina Cavalcanti. São Paulo, Paz e Terra, 1997).

programas, métodos e ideologias. No mínimo, ambos os modelos podem, por diferentes razões, ser ou não considerados conservadores⁵².

Deveríamos sempre falar em tradição, creio, “não como uma necessidade absoluta e inalterável, mas como metade de dialética em evolução – sendo a outra parte o imperativo da mudança”⁵³. Ou seja, parece melhor enxergar a tradição, seja ela qual for, como um processo que tem como elementos constitutivos os vetores da conservação e da renovação, e estes dialogam, interagem e mantêm relações de reciprocidade.

Para problematizar, acrescente-se que dois dos mais conhecidos e característicos procedimentos das chamadas culturas populares – duas predominâncias indissociáveis – são o improviso e a *bricolage*⁵⁴. Ambos, por definição, contradizem qualquer noção rígida de “tradição”, afinal, são procedimentos essencialmente marcados pela invenção e pela não-fixação, assim como pela não-homogeneidade e pela *não-diferenciação* (veremos esse conceito melhor mais adiante), embora sempre, claro, sob influência direta de determinado contexto social. Mas o que não se encontra sob influência direta de determinado contexto

52 Segundo o antropólogo Jack Goody, por exemplo, “[l]onge de serem fechados, os sistemas religiosos das sociedades simples são sistemas abertos. A mobilidade indiscutível do culto é incompatível com um pensamento totalmente fechado, sendo fechamento e abertura, em todo caso, variáveis e não oposições binárias. (...) se para as culturas tradicionais as idéias estão dependentes das ocasiões – se, por exemplo, enunciados de ordem geral aparecem no contexto da cura e não em função de programas abstratos acerca daquilo em que acreditamos – então, quando os contextos se alteram (devido a fomes, invasões, epidemias) ou quando as atitudes individuais mudam (devido ao reconhecimento de que o remédio não funcionou), as idéias e práticas transformar-se-ão também. A mudança parece mais provável aqui do que nas sociedades onde as idéias, religiosas ou científicas, se encontram fixadas em tratados acadêmicos ou na Sagrada Escritura.” GOODY, op cit. p.54

53 Chinua Achebe apud GOMESe PEREIRA, op.cit., 2002, p. 115.

54 Para Lévi-Strauss, ao contrário do engenheiro que trabalha com um projeto, esquemas, simetrias e módulos, o *bricoleur* atinge seu objetivo operando sem um plano previamente definido e a partir de materiais pré-existentes improvisados, escolhidos intuitivamente. A forma como são construídas as favelas é ótimo exemplo desse método. Também o pensamento que gera as manifestações populares funcionaria como uma espécie de *bricolage* intelectual: constrói-se através de crenças, da memória, do improviso, das associações inusitadas e arbitrárias, recorre ao “olhômetro”, ao pensamento analógico, usa e abusa da intuição e da aproximação afetiva e simpática. Isso, note-se, não significa falar em irracionalismo. Tal procedimento é também lógico, observa, classifica e sistematiza, só que através de pressupostos estranhos ao pensamento considerado científico. Paracelso, médico e cientista medieval – época, como sabemos, profundamente enraizada nas tradições arcaicas, – acreditava que a natureza havia feito a “erva hepática” e a “erva renal” com a mesma forma das partes do corpo que podiam curar. Perguntava ele: “As folhas do cardo não picam como agulhas? Graças a esse sinal, a arte da magia descobriu que não há melhor erva contra as pontadas da dor” (OLSON, op.cit, 1997, p.178.). Uma coisa é certa: nem o cidadão mais cético e “civilizado” ousaria tomar um veneno indígena cuja toxicidade certa foi obtida por outros caminhos mas, sem dúvida, através de raciocínio, observação, comparação, lógica, sistematização e muita experimentação. Isso sem falar na questão da “eficácia simbólica” proposta por Lévi-Strauss que, em resumo, pressupõe acontecimentos gerados por desejos positivos ou negativos condicionados culturalmente.

social? Como veremos, o próprio conceito de “autonomia” parece ser relativamente estranho ao modelo de visão de mundo popular.

São bastante úteis as considerações de Aurora Bernardini, que, no que diz respeito aos estudos sobre o folclore, diferencia os enfoques “humanísticos” (que buscam compreender a chamada “literatura oral”, contos, mitos, ditados etc.), “antropológicos” (que buscam compreender leis, valores e normas de comportamento culturais) e ainda “psicanalíticos” (que buscam identificar manifestações do inconsciente nas formas literárias orais e nas leis culturais). Bernardini elenca ainda algumas características associáveis ao folclore, entre elas: a) tradicionalismo, b) repetição, recomposição, espontaneidade, c) funcionalidade, d) herança coletiva ou coleta por parte de uma comunidade; e e) expressão coletiva ou de algum intérprete dessa coletividade. Lembra a autora que “o folclore artístico faz parte da arte popular” [e portanto da cultura popular] “mas nem toda arte popular é folclore”.⁵⁵

O presente trabalho, incorporando mas buscando ultrapassar os aspectos sociológicos e antropológicos – patamar onde em geral os estudos de tais manifestações são colocados –, pretende identificar certos pressupostos, concepções e procedimentos populares relevantes e recorrentes, que poderiam caracterizar um certo modelo e consciência, e sua grande e natural influência no “discurso popular”.

Vou sempre tratar não do “folclore” mas dos folclores como partes – comprometidas com certos procedimentos e certas tradições – da cultura popular.

Discutindo e salientando as dificuldades apresentadas pelo estudo do popular no âmbito brasileiro, Carlos Rodrigues Brandão⁵⁶ propõe que o leitor imagine, sobre uma mesa, três livros, três discos e três pratos de comida. Os livros: *Sagarana*, de João Guimarães Rosa, poemas de Patativa do Assaré e lendas e mitos do Sul. Os discos: *Cirandas*, de Villa-Lobos, um qualquer de Martinho da Vila e um registro de canções anônimas tradicionais, recolhidas em Minas Gerais. Os pratos: salada mista, arroz com feijão e bife e pato no tucupi.

Brandão ressalta, e é sempre bom ressaltar, que “tudo o que há são produtos da cultura: coisas da natureza transformadas pelo trabalho do homem sobre ela e significadas

⁵⁵ BERNARDINI, Aurora Fornoni. “Anotações à margem da cultura popular”. in: *Tema*, Revista das Faculdades Teresa Martin, nº 18/20, dez. 1993, p. 9/15.

⁵⁶ BRANDÃO, Carlos Rodrigues. op.cit , 1982. p. 33.

através do trabalho que o homem faz sobre si mesmo. São construções de objetos, sons, símbolos e significados”.⁵⁷

Para Brandão, em tese, as obras eruditas seriam *Sagarana*, as cirandas de Villa-Lobos e a salada mista; as populares, os poemas de Patativa do Assaré, o disco de Martinho e o arroz com feijão; finalmente, as folclóricas seriam os contos e lendas do Sul, as canções tradicionais mineiras e o pato no tucupi.

O problema, como realça o autor, remetendo ao tema da circularidade, que será abordado logo adiante, é que Guimarães Rosa, assim como Villa-Lobos, bebeu em fontes não-eruditas; Patativa do Assaré e Martinho da Vila recorreram a fontes populares, mas também a certos procedimentos eruditos; e, além disso, determinado conto ou lenda, do acervo tradicional gaúcho, poderia perfeitamente conter vestígios de um conto hagiográfico e erudito, assim como tal ou tal música anônima nordestina pode apresentar, e apresenta, traços da música barroca européia difundida pela Igreja desde os tempos coloniais. Do mesmo modo, poderíamos falar em temperos de outras tradições culinárias adaptados e assim por diante.

Em outras palavras, culturas são processos vivos e em permanente diálogo, independentemente da vontade dos indivíduos que as compõem. Tais obras e produtos estão interligados num modelo dialético, ou seja, submetidos à influência recíproca de forma tão complexa e intrincada – estrutural – que determinar e separar analiticamente seus procedimentos eruditos, populares e folclóricos, se é que isso seja possível (em termos, é o que tentarei!), os descaracterizaria definitivamente.

É importante mencionar algumas idéias de Antonio Gramsci. O influente autor italiano considerava o folclore, e poder-se-ia dizer a cultura popular, como “uma concepção de mundo e de vida” particular das classes subalternas⁵⁸. Em sua visão, o que caracterizava as expressões populares de determinada nação e cultura não era o fato artístico em si nem sua origem histórica, mas sim “seu modo de conceber o mundo e a vida, em contraste com a sociedade oficial. Nisto – e tão-somente nisto – deve ser buscada a ‘coletividade’ do canto popular e do próprio povo”⁵⁹, dizia ele.

Para Gramsci, é preciso lembrar ainda, o folclore se apresenta como uma forma de conhecimento que deveria ser analisada sob um duplo aspecto: a) externo – em relação à

⁵⁷ Idem, *ibidem*, p. 33.

⁵⁸ GRAMSCI, *op.cit.*, p. 184.

⁵⁹ GRAMSCI, *op.cit.*, p.190.

cultura hegemônica e b) interno – como concepção incoerente de mundo (heterogeneidade). Para o pensador italiano, o folclore não se opõe à cultura hegemônica, mas sim é influenciado por ela e dela retira elementos que serão reinterpretados em linguagem popular⁶⁰.

Gramsci, portanto, via a cultura popular como meramente dependente e resultante da cultura hegemônica e, além disso, como um sistema fragmentado e, por esta razão, precário e insuficiente. Tentarei mostrar que, sim, é importante comparar o modelo popular ao modelo erudito, mas, ao contrário do que acreditava Gramsci, o grande interesse e valor da cultura popular está justamente em sua imensa labilidade, fragmentação e heterodoxia.

É bastante conhecido o fenômeno da *circularidade*⁶¹ entre diferentes culturas, ou seja, as relações de reciprocidade e mútua influência existente entre elas. É questionável, porém, a visão de subalternidade que Gramsci sugere ao comparar as cultura hegemônica e a popular. Ele parece confundir conjuntura econômico-social com padrões estéticos e, além disso, sobrevaloriza o padrão da “alta cultura” sem levar em consideração a existência de diferentes *modelos de consciência*. Gramsci, em todo o caso, acreditava que “o folclore não deve ser concebido como algo bizarro, mas como algo muito sério e que deve ser levado a sério. Somente assim (...) desaparecerá a separação entre cultura moderna e cultura popular ou folclore.”⁶²

Falando em *circularidade*, parece ser indiscutível a grande influência de tradições populares e a presença de elementos, procedimentos e concepções populares, seja lá o que isso signifique, em obras significativas e relevantes da cultura brasileira.

Basta citar nomes díspares como, na música, Heitor Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Radamés Gnattali, Antonio Carlos Jobim, Hermeto Paschoal e Egberto Gismonti, entre muitos outros. Nas artes plásticas, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Volpi, Hélio Oiticica, Siron Franco e Gilvan Samico. Na literatura, Mário de Andrade e sua “rapsódia”, Raul Bopp, José Cândido de Carvalho, Ariano Suassuna, Manoel de Barros e João Guimarães Rosa, entre

⁶⁰ ORTIZ, Renato. op.cit, 1980, p. 47.

⁶¹ Cf. GINSBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. 9ª impressão. Trad. Maria Betania Amoroso. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

⁶² GRAMSCI, op.cit., p. 186.

muitos outros, sem falar nos autores da literatura infantil, a meu ver, todos, conscientemente ou não, marcados por temas e formas populares⁶³.

Em termos gerais, pode-se dizer ainda que quase todos os escritores e poetas, em determinados momentos, recorreram e recorrem aos recursos estéticos populares, conscientemente ou não, sem que isso configure a tônica principal de seus trabalhos. Quando e como isso acontece e a que exatamente eles têm recorrido?⁶⁴ Durante o trabalho, tentarei levantar hipóteses para responder a essas perguntas.

Em outras palavras, um grupo bastante variado e significativo de artistas, escritores e produtores de cultura brasileiros tem se servido, ao longo do tempo, de procedimentos e soluções vindas de fontes populares.

Quanto à caracterização da noção de “popular”, acho interessante resumir a posição de Hilário Franco Júnior sobre o assunto. Segundo ele, continuamos a, de forma excludente, pensar na oposição “erudito/popular”, em geral apresentada como equivalente de racionalidade/afetividade ou teorização/vivenciação, como se cada uma dessas noções fosse atributo de um grupo social ou de um povo. Para Franco Júnior, porém, a “...constatação do simplismo dos sistemas binários civilizado/primitivo, racional/irracional, histórico/mítico, religioso/mágico e outros do mesmo tipo provocaria importantes reflexões nas ciências humanas desta segunda metade do século. Acompanhando, aliás, a revisão epistemológica que ocorria em outras áreas do conhecimento e que, em suma, revela os limites do modelo cartesiano. Como observou Blanché, um conhecimento dito objetivo é apenas aquele que é menos subjetivo que outro”.⁶⁵

Veremos, em primeiro lugar, que o pensamento oral (resultante de tradições sem escrita) tende a recorrer justamente aos sistemas binários para construir sua visão de mundo. Exatamente como, é preciso dizer, os modelos científicos, com a diferença de que estes, por vezes, costumam apontar a relatividade de tal procedimento. Para ficar num exemplo das dificuldades com respeito ao assunto, em seu trabalho *Domesticação do pensamento selvagem*, obra à qual pretendo remeter não poucas vezes quando abordar a questão da

⁶³ Cf. AZEVEDO, Ricardo. *Como o ar não tem cor se o céu é azul? Vestígios dos contos populares na literatura infantil* – Dissertação de mestrado. FFLCH – USP – 1998.

⁶⁴ Sobre o “procedimento estético da simplicidade” – o “estilo humilde”, cf. NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul – Modernismo e música popular*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1998.

⁶⁵ FRANCO JR., Hilário. *A Eva Barbada*. São Paulo, Edusp, 1996, p. 32.

oralidade, Jack Goody em vários momentos critica a tendência ao binarismo. Diz ele, por exemplo, que “as divisões binárias do tipo avançados-primitivos ou erudito-popular estão impregnadas de julgamento de valor e etnocentrismo”.⁶⁶ Entretanto, o mesmo antropólogo acaba por propor uma tese que, em suma, supõe a oposição oralidade e escrita.⁶⁷ Fica esta sensação: enquanto modelo de pensamento abstrato, teórico, descontextualizado por princípio, é fácil trabalhar com concepções dialéticas e auto-recíprocas, virtualidades e modelos hipotéticos; quando é preciso contextualizar, situar, descer para um plano empírico surge, entretanto, quase sempre uma forte tendência aos esquemas binários. Nascemos e morremos, em todo o caso, e tal evidência freqüentemente nos encaminha para oposições como morte e vida ou dor e prazer. Nas palavras do sertanejo, é natural haver o bom e o ruim, afinal “... a gente tem que esperar o tempo ruim... se todo tempo fosse (...) bom, todo mundo era rico, todo mundo vivia na melhor bondade... agora, a gente porque tá no bom... tem que esperar aquele tempo ruim.”⁶⁸ Ou noutro depoimento sobre ricos e pobres: “[Rico e pobre] teve, toda vida teve, (...) isso se fosse tudo igual para mim era mais ruim”.⁶⁹

Pertencem ao senso comum noções prevendo “tempos de vacas magras e tempos de vacas gordas” ou que “depois da tempestade vem a bonança” ou que se “um dia é da caça outro é do caçador” ou “quem ganha da palha perde no fogo” (e vice-versa) e assim por diante. Não é preciso estudar ou consultar livros para conhecê-las. Fazem parte de um precioso e popular acervo do conhecimento humano empírico (e não “científico”), um certo “saber local” baseado no senso comum, nas palavras de Geertz, ou uma *teoria implícita* como sugeriu John Searle e, além disso, como ensinam Bakhtin e muitos outros estudiosos, são pressupostos de toda uma mentalidade e de uma ética popular.

Quanto ao pensamento de Blanché, citado por Franco Júnior, vale lembrar que, como veremos melhor com Louis Dumont, o conhecimento objetivo, é aquele que pretende ser ou tende a ser sem sujeito ou impessoal. Trata-se, portanto, de um pensamento descontextualizado que busca o ponto de vista isento, desinteressado e distanciado, ou seja, “sem” pessoa. Discursos mais

⁶⁶ GOODY, Jack. op.cit., 1988, p.46.

⁶⁷ Para Muniz Sodré, “o sistema de poder da cultura ocidental se apóia numa estratégia de disjunção, na redução de heterogeneidade simbólica a um esquema de divisões binárias (produtor/consumidor, cultura/natureza, morte/vida etc.) segundo o qual uma identidade só pode existir disjuntivamente como ‘ou isto ou aquilo’...” (SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Mauad, 1998, p.55).

⁶⁸ GOMES, Alfredo Macedo. *Imaginário social da seca*. Recife, Editora Massangana, 1998, p. 105.

⁶⁹ Idem, ibidem, p. 107.

ou menos objetivos e suas amplas implicações certamente fazem parte do objeto deste estudo. A “objetividade”, já adiante, não é valor nem procedimento muito cultivado em culturas que privilegiam as relações pessoais sempre hierárquicas e contextualizadas.

Franco Júnior insiste corretamente em que a cultura popular e a erudita não devem ser vistas como opostas, excludentes e impermeáveis. Segundo ele, a utilização do termo “cultura popular” sempre foi insatisfatória devido à sua ambigüidade e por apresentar três acepções: refere-se ao mesmo tempo, ao que foi criado pelo povo; ao que agrada o povo; e ao que é considerado grosseiro ou ilógico e está ligado às camadas inferiores da população. Além disso, continua ele, toda a definição de cultura acaba apresentando, por princípio, um componente erudito.

A própria noção de “definição”, veremos isso, remete diretamente à cultura escrita, ao discurso dominante e a um muito bem determinado *modelo de consciência*.

Para Franco Júnior, podemos “atenuar esses dois problemas se pensarmos em cultura popular como aquela praticada, em maior ou menor medida, por quase todos os membros de uma dada sociedade, independentemente de sua condição social. Isto é, nessa hipótese, cultura popular seria o denominador cultural comum, o conjunto de crenças, costumes, técnicas, normas e instituições conhecido e aceito pela grande maioria dos indivíduos da sociedade estudada”.⁷⁰

O autor sugere, portanto, o abandono da expressão “cultura popular”, substituindo-a por “cultura intermediária”. Seria qualitativamente intermediária por estar colocada entre a cultura de elite e a dos demais segmentos. Seria ainda espacialmente intermediária, “por ser o ponto de convergência de dados provenientes dos pólos culturais”.⁷¹

Em resumo, segundo essa idéia, uma sociedade seria composta por vários círculos ou segmentos culturais relativamente independentes e mais ou menos entrelaçados, cada um com suas especificidades, seu idioleto, seu estilo de vida, seu *habitus*. Haveria, porém, uma área comum a todos esses conjuntos. Tal região, sobreposição de partes de cada segmento, seria justamente a “cultura intermediária” e corresponderia ao que chamamos de “cultura popular”.

Concluindo, Franco Júnior comenta que levar em conta a existência de uma cultura “intermediária” implica que as áreas culturais específicas de cada sociedade deixem de ser

⁷⁰ FRANCO JR, op.cit, p. 34.

⁷¹ Idem, ibidem, p. 35.

vistas como independentes e auto-suficientes e passem a ser consideradas como aglomerados em permanente relação dialógica.

Trata-se, sem dúvida, de uma proposta interessante, que resolve muitos problemas e, de certo modo, supera a insuficiência da dicotomia popular/erudito. Entretanto, ao igualar os diversos segmentos culturais cuja totalidade resultaria na própria sociedade, tende a deixar passar despercebidos, ou a considerá-los equivalentes, diferentes modos de percepção da realidade. Tento dizer que entre dois segmentos culturais distintos, digamos, o candomblé e as ciências médicas, há, sem dúvida, divergências de princípios e de procedimentos insuperáveis. Tento dizer também, por outro lado, que entre o candomblé, a escola de samba, a folia do divino, a moda caipira e o samba, segmentos também distintos e independentes, podem existir, e ao meu ver existem, inúmeras convergências e predominâncias que se opõem ao modelo científico, escolarizado e hegemônico. Em outras palavras, é possível sintetizar um agrupamento “popular.”

Não se pretende aqui fazer um balanço das linhas de estudos a respeito da cultura popular⁷², mas acho oportuno lembrar, ainda que superficialmente, enfoques como aqueles colocados pela Escola de Frankfurt, que vincularam o “popular” à indústria cultural. Esclareço de antemão que *indústria cultural* e *cultura de massa*⁷³ serão temas apenas tangenciados por mim. O que interessa no presente estudo é identificar um determinado *modelo de consciência* que poderia ser associado ao “popular” e um conjunto de procedimentos e temas relativos a ele, modelo que, sem dúvida, tem impregnado tanto obras consideradas “folclóricas” ou “populares” quanto obras “cultas” ou “modernas” assim como produtos de massa marcados pela impessoalidade e pelo interesse puramente comercial, descartáveis por definição. Aliás, se pensarmos com Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser sobre a importância da recepção e do leitor, tais rótulos passam a ser absolutamente insuficientes.

⁷² Para isso, ver ORTIZ, Renato. *Cultura popular: românticos e folcloristas*. São Paulo, Olho D'água, s/d; *A consciência fragmentada*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980 e *A moderna tradição brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1999. Num outro plano, a primeira parte de MELETÍNSKI, E.M. *A poética do mito*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1987.

⁷³ Tal cultura caracteriza-se por oferecer produtos fabricados em série tendo por base receitas de êxito rápido e processos psicológicos de apelo imediato: “Sentimentalismo, agressividade, erotismo, medo, fetichismo, curiosidade” – rementendo ainda a *estruturas de consolação* (U.Eco).” Cf BOSI, op.cit., 1996, p. 321

Afinal, segundo essa linha de estudos, como sabemos, o sentido de uma obra não tem existência fora da mente do leitor⁷⁴.

Em seu trabalho sobre cultura popular, Dominic Strinati faz indagações que acabam por elencar certas dificuldades impostas pelo nosso tema. Segundo ele, a “ cultura popular pode ser definida tanto como cultura *folk* em sociedades pré-industriais, quanto como cultura de massa nas sociedades industriais”⁷⁵, este, na verdade, o enfoque que adotará em seu livro.

Pergunta Strinati, por exemplo, “... quem ou o quê determina a cultura popular e qual a sua origem? Ela surge do próprio povo como expressão autônoma de seus interesses e de suas experiências ou é imposta por aqueles que detêm o poder como forma de controle social? E ainda, emerge das ‘classes inferiores’ ou vêm ‘de cima’ – das elites – ou será mais propriamente uma questão de interação entre as duas?”⁷⁶

Tentarei demonstrar que, a partir da constatação de que podem existir e existem diferentes modelos de consciência convivendo e se relacionando numa mesma sociedade, não faz sentido, por exemplo, falar em “sociedades pré-industriais” como se elas já não existissem. Ou supor que falar popular numa sociedade moderna significa necessariamente remeter à chamada “cultura de massa”. Quanto às outras questões propostas por Strinati, sem dúvida as respostas se encontram na compreensão do fenômeno da “circularidade” e, como veremos, nas inúmeras e significativas diferenças entre as culturas baseadas na oralidade e na escrita.

Evidentemente, não existe algo abstrato chamado “povo”, mas sim grupos mais ou menos heterogêneos que, juntos, compõem um certo povo; também não há um “folclore” ou uma “cultura popular” mas sim “folclores” e “culturas populares” eventualmente dialogando com outros modelos culturais. Nunca é demais repetir que essa oposição “classes inferiores” e “classes de cima” é insatisfatória, tanto mais se considerarmos uma discussão estética, e portanto trata-se sempre e fundamentalmente de supor processos relacionais e interativos. A questão é identificar e compreender preponderâncias e tendências diferenciadoras.

⁷⁴ ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo, Ática, 1989 e também ISER, Wolfgang. (O processo de leitura: uma visão fenomenológica, trad. Francine Ledur) “The reading process: a phenomenological approach” In TOMPKINS, Jane P. *Reader-Response Criticism*. Baltimore, The Johns Hopkins University, 1980.

⁷⁵ STRINATI, Dominic. *Cultura popular. Uma introdução*. Trad. Carlos Szlak. São Paulo, Hedra, 1999.

⁷⁶ Idem, *ibidem*, p.21

Falar em folclore e cultura popular, conceitos em alguns casos quase análogos, significa, para Brandão, falar em um conjunto de manifestações – histórias, crenças, festas etc. – aprendidas na vida familiar e cotidiana, oralmente, por imitação direta, conjunto organizado a partir de outros pressupostos ou certa lógica, que funcionam como representações da vida.

O folclore, segundo Brandão, é “...um momento que configura formas provisoriamente anônimas de criação: popular, coletivizada, persistente, tradicional e reproduzida através dos sistemas comunitários não-eruditos de comunicação do saber”.⁷⁷

Mas Brandão, note-se, assinala que mesmo “aquilo que vimos existir como folclórico não existe em estado puro. Existe no interior de uma cultura, de culturas que se cruzam a todo o momento e que representam categorias sociais de produtores dos modos de ‘sentir, pensar, fazer’ ”⁷⁸, em outras palavras, *modelos de consciência*.

Meu trabalho parte do princípio de que o folclore, uma concepção abstrata construída pela cultura hegemônica e, em tese, inexistente no imaginário ou nas concepções populares, representa um complexo heterogêneo e fragmentado de manifestações espontâneas, motivadas por um conjunto de concepções que, como veremos mais adiante, procuram seguir e manter, principalmente através da transmissão oral, certos costumes e tradições. O folclore faz parte de um espectro mais amplo e de contornos nem sempre nítidos, a cultura popular.

Parto também da premissa de que, no Brasil, continuam a existir certos traços culturais – comuns em muitíssimas pessoas, mesmo aquelas que vivem em cidades e têm acesso à educação, à televisão etc – ligados ou identificados de alguma forma à vida pré-industrial, basicamente rural ou herdeira da vida rural. Esses traços certamente são encontrados nos grupos de pessoas formados por analfabetos e semi-analfabetos, ainda profundamente enraizados em tradições orais. Mas podem também ser identificados em muitas pessoas alfabetizadas e até de nível universitário pertencentes às classes privilegiadas que parecem continuar bastante vinculadas a costumes, procedimentos e valores tradicionais. Em outras palavras, como disse anteriormente mas é importante repetir, esse conjunto de traços nem de longe é exclusivo das camadas subalternas da população, mas impregna, em diferentes graus, todos os segmentos da sociedade brasileira e, portanto, suas diversas manifestações.

⁷⁷ STRINATI, op.cit, p. 57.

⁷⁸ BRANDÃO, op.cit., 1982, p. 56.

A título de esclarecimento, não se trata de congelar pessoas e culturas numa fictícia, romântica e idealizada vida rural. É sabido que no Brasil, hoje, mais de 80% da população vive nas cidades⁷⁹. Penso, porém, no fato de que parte significativa da população – até por seu escasso acesso a escola, a leitura e a escrita – permanece, mesmo na vida urbana, moderna e tecnológica, impregnada e influenciada por costumes, crenças e modos de vida enraizados na vida rural e oral. Não pretendo, note-se ainda, como já disse, apresentar a cultura popular como um segmento homogêneo, mas, ao contrário, como um segmento que deve ser caracterizado pela grande diversidade.

É muito difícil precisar com exatidão quantas pessoas, em nosso país, não sabem ler e escrever e, na realidade, vivem imersas na oralidade. Fala-se em números que vão de 10% a 20% da população⁸⁰. Se somarmos a este número os 30% da população⁸¹ – refiro-me apenas às pessoas maiores de 15 anos, formadas pelos chamados “analfabetos funcionais”, ou seja, pessoas com menos de quatro anos de estudo⁸² que, embora consideradas alfabetizadas, sabidamente mal conseguem assinar o próprio nome e estão incapacitadas para ler jornais, bulas de remédio, avisos de utilidade pública e placas de ônibus ou de escrever uma simples carta familiar – já chegamos em torno dos 43,3%. Isso sem falar nas inúmeras pessoas que conseguem ler, mas não inferir ou captar outros significados a partir das entrelinhas e ambigüidades do texto. Segundo o Ibope (Instituto Brasileiro de Opinião e Pesquisa), 75% dos cidadãos brasileiros acima de 15 anos não têm domínio pleno da leitura e da escrita⁸³. Isso significa um contingente de bem mais de 100 milhões de pessoas.

Se adicionarmos a esse imenso contingente aquelas pessoas que, mesmo pertencendo à camada da população “incluída” socialmente – as escolarizadas, das classes média e alta etc. – permanecem em graus diferentes, por razões familiares e outras, enraizadas em modelos de pensamento relacionados ao popular, estamos diante de uma parcela significativa, culturalmente bastante influente e que, acredito, tem deixado suas profundas marcas disseminadas em quase todos os segmentos de nossa cultura.

⁷⁹ 81% da população. Fonte: IBGE, Censo demográfico de 2000.

⁸⁰ 13,3% da população. Fonte: Síntese de indicadores sociais 2000, Rio de Janeiro, IBGE, 2001 (Estudos e pesquisas. Informação demográfica e socio-econômica, nº 5).

⁸¹ Fonte: idem.

⁸² Fonte: IBGE.

⁸³ *Folha de S.Paulo*, 10 de setembro de 2003

Tento ressaltar que o Brasil é um país profundamente e até estruturalmente marcado pela cultura oral.

Segundo informação de David Olson, estudioso canadense dos problemas relativos à oralidade, cujas idéias veremos mais adiante, “metade da população mundial não lê”⁸⁴, o que, por si só, justificaria, creio, examinar com mais profundidade uma certa visão de mundo, certos hábitos e estruturas de consciência estabelecidos a partir de culturas não-letradas.

Note-se porém que oral “... não significa popular, tanto quanto escrito não significa erudito. Na verdade, o que a palavra ‘erudito’ designa é uma tendência, no seio de uma cultura comum, à satisfação de necessidades isoladas da globalidade vivida à instauração de condutas autônomas, exprimíveis numa linguagem consciente de seus fins e móvel em relação a elas; ‘popular’ [significa] a tendência a alto grau de funcionalidade das formas, no interior de costumes ancorados na experiência cotidiana, com desígnios coletivos e em linguagem relativamente cristalizada”.⁸⁵

As palavras de Paul Zumthor já apontam os caminhos que pretendo trilhar neste trabalho. Compreender melhor, por exemplo, o que significa falar em “satisfação de necessidades isoladas da globalidade vivida” ou em “instauração de condutas autônomas” assim como o que significa falar em “funcionalidade de formas”, “costumes ancorados na experiência” e numa “linguagem *relativamente* (itálico meu) cristalizada”.

Um dos principais problemas para elaborar um estudo sobre o “popular” pode ser resumido na idéia profundamente arraigada, e que já faz parte de certo senso comum, de que as manifestações populares são ricas, férteis, interessantes, “carnavalescas”, exóticas, porém precárias, simples, primitivas, irregulares e inconsistentes. Tal concepção é recorrente e pode ser relacionada ao episódio de Anália, empregada de Câmara Cascudo: como disse, uma mulher facilmente identificável com a ingenuidade e a ignorância, “incapaz de reconhecer e compreender o valor e o teor da erudição e do trabalho de pesquisa científica”.

Para Gramsci, por exemplo, a “concepção do mundo e da vida” popular “não pode possuir uma concepção elaborada, sistemática e politicamente organizada e centralizada mas, pelo contrário, ela deve ser múltipla, não somente no sentido do diverso e do justaposto mas também no sentido de estratificado, do mais ao menos grosseiro. O folclore é um conjunto

⁸⁴ OLSON, David R. e TORRANCE, Nancy. *Cultura escrita e oralidade*. Trad. Valter Lellis Siqueira, São Paulo, Ática, 1995.

⁸⁵ ZUMTHOR. *op.cit.*, 1993, p. 119.

indigesto de fragmentos de todas as concepções de mundo e da vida sucedidas na história, mas sob forma de documentos mutilados e contaminados”.⁸⁶

Há no âmbito do modelo de pensamento hegemônico um evolucionismo, por vezes evidente, por vezes camuflado, em geral entendido simplesmente como uma visão que pressupõe a existência de um processo natural, uniforme, linear e lógico rumo ao progresso⁸⁷. Segundo tal perspectiva, as formas populares teriam seu interesse, mas só ganhariam, de fato, valor estético quando buriladas através de determinados padrões, ou seja, por toda uma epistemologia hegemônica aplicada arbitrariamente.

Esta visão aparece mais ou menos explícita, por vezes de forma sub-reptícia, em inúmeros trabalhos acadêmicos. Por exemplo, em obras importantes, como *Formas simples* de André Jolles⁸⁸ ao supor e opor formas “simples” a formas “artísticas”. Em grandes autores como Mário de Andrade, que, ao utilizar o conceito de nivelamento estético, pressupunha “erigir um gênero inferior ao nível da ‘arte culta’ ou superior⁸⁹. Ou Antonio Candido, que, ao comparar a literatura erudita às formas populares, afirma que “[e]squematizando, diríamos que, no limite, as formas eruditas de literatura dispensam o ponto de vista sociológico, mas de modo algum a análise estética; enquanto as suas formas orais dispensariam a análise estética, mas de modo algum o ponto de vista sociológico”.⁹⁰ Ou ainda Alfredo Bosi⁹¹, em seu estudo sobre cultura popular, quando coloca que “[o] que singulariza a cultura ‘superior’ ...” – Bosi se refere à oposição popular-erudito – “é a possibilidade que ela tem de avaliar a si mesma; em última instância, é a sua autoconsciência”.⁹²

Sabemos porém que o termo “consciência” nem de longe apresenta qualquer possibilidade de definição consensual, vale lembrar estudos como os de Oliver Sacks ou John Searle, entre outros, sobre o assunto. Se pensarmos na leitura da “realidade” como resultado de uma construção social, como propõem Peter Berger e Thomas Luckmann, Norbert Elias, Clifford Geertz ou Marshall Sahlins, a questão torna-se ainda mais complexa, pois significa

⁸⁶ GRAMSCI, op. cit, p. 184.

⁸⁷ Santuza Naves situa bem o problema. Cf. NAVES, op.cit., 1998, p.31

⁸⁸ JOLLES, André. *Formas simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo, Cultrix, 1976.

⁸⁹ Segundo suas palavras “[...] ... é com a observação inteligente do populário e do aproveitamento dele que a música artística de desenvolverá” apud NAVES, op.cit., 1998 p.21 e ss.

⁹⁰ CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 5ª ed. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1976, p. 51.

⁹¹ BOSI, Alfredo. *Cultura Brasileira – Temas e situações*. São Paulo, Ática, 1999, p.14.

⁹² Elias critica o uso do conceito de “autoconsciência” (autopercepção e percepção do outro) para ele tratado como um modelo único e universal. ELIAS, op.cit., 1994 p. 81.

que cada cultura tem sua própria chave de leitura da vida e do mundo, e não “a chave universal”. Exemplos pressupondo o princípio de que obras populares são menos “conscientes” do que obras cultas são, em todo o caso, facilmente encontrados num grande número de obras.

Tais citações não representam nenhum desmerecimento aos importantes e influentes estudiosos mencionados, cujo valor é incontestável. Meu próprio estudo deve muito, como se verá, às obras de André Jolles e Antonio Candido. Ao remeter às referidas citações, tampouco pretendo sugerir que elas representam a essência do pensamento desses autores⁹³. Note-se, porém, que elas não foram apresentadas aqui de forma descontextualizada, dizem exatamente o que pretendem dizer e, naturalmente, podem levar às inferências que tento ressaltar.

Vimos ainda que Nestor Canclini acaba sugerindo o mesmo modelo evolutivo, ao supor uma linha única de evolução que parte do “étnico” e pode chegar ao “moderno” ou ao “massivo”. Isso sem falar nas concepções do Centro Popular de Cultura, o antigo CPC, que – num plano que nos interessa pois refere-se à cultura e à música popular brasileira – paradoxalmente defendia com ardor o povo mas desprezava suas manifestações, consideradas alienadas e ingênuas, e propunha que os artistas “revolucionários”, engajados em mudanças na sociedade⁹⁴, trabalhassem a partir delas⁹⁵. Tal postura, quero ressaltar, pode ser relacionada ao conceito de “música interessada” previsto por Mário de Andrade que imaginava “seria desenvolvida” a partir de modelos populares e folclóricos “por um artista comprometido com a construção de um projeto nacional”.⁹⁶

Visões como as que permitem a inferência de que as manifestações populares são ingênuas, formulares e banais, portanto “não-reflexivas”, “não-autoconscientes”, “não-originais” e “não-complexas”, logo “simples”, constituem completo senso comum, são corriqueiras, aceitas quase por unanimidade e representativas tanto do pensamento erudito e

⁹³ Alfredo Bosi, por exemplo, com muita lucidez, considera em outro texto que “o intelectual, consumidor alto, introjetou tão profundamente um esquema de dominação que já não se apercebe dele. Na sua alienação, consegue excluir do seu universo a existência concreta do dominado.” BOSI, op.cit. 1996, p.335.

⁹⁴ O que supunha deslocar “o sentido comum da música popular, dos problemas puramente individuais para o âmbito geral: o compositor se faz o intérprete esclarecido dos sentimentos populares, induzindo-o a perceber as causas de muitas das dificuldades com que se debate.” Texto de apresentação do disco “O povo canta” editado pelo CPC (apud TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1998, p. 314).

⁹⁵ Cf. ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1999 e AYALA e AYALA, op.cit., 1995.

⁹⁶ NAVES, op.cit., 1998 p. 32.

“superior” ou moderno, pelo menos em muitos estudos de estética e crítica literária, como do imaginário geral construído pela sociedade escolarizada.

Não se pretende aqui, fique claro, relativizar as diversas formas literárias como o fez, por exemplo, Ruth Finnegan⁹⁷ em seu importante mas em certos pontos discutível ensaio sobre poesia oral, como veremos mais adiante. Trata-se, isso sim, de compreender a existência de um dissenso, de diferentes modelos de pensamento, contraditoriamente inseridos numa mesma época e sociedade, e, portanto, de levar-se em conta a convivência de diferentes paradigmas.

Talvez seja o caso de ampliar um pouco os contornos do meu estudo para, assim, tornar mais compreensível o teor das questões que estão em jogo.

No âmbito da educação, considerando nosso contexto social, quando crianças filhas de pais analfabetos – ou, mesmo, adultos analfabetos – matriculam-se na escola, vêm-se imediatamente obrigadas a enfrentar o discurso da cultura hegemônica oficial, marcado pelo pensamento analítico, crítico e reflexivo, pela valorização da informação, pela secularização, pela abstração e pela objetividade (portanto pelo discurso impessoal). A escola parece afirmar e ressaltar: “Agora sim! Finalmente você vai aprender a ler e escrever e, portanto, finalmente entrar em contato com o ‘certo’, com a ‘racionalidade’ e com o ‘conhecimento’.” Segundo tal discurso, a “realidade” e a própria “verdade” só seriam acessíveis através de informações, teorias e procedimentos científicos. Fora disso, note-se, tudo seria atraso, ignorância, simplicidade, ingenuidade e subdesenvolvimento irrelevantes que precisariam ser debelados o quanto antes.

Despreza-se, em outras palavras, toda uma visão de mundo representada pela cultura popular, complexa, fragmentada, ambígua e heterodoxa, mas paradoxalmente disseminada e influente em todos os segmentos sociais.

Para alunos que já vêm de uma tradição enraizada na cultura escrita, refiro-me, por exemplo, a crianças filhas e netas de pais alfabetizados, o discurso da escola talvez faça algum sentido por ocorrer, sem grandes contradições, dentro do patamar hegemônico.

Para os alunos oriundos da tradição oral – repito, a maioria quase absoluta da população brasileira – tal discurso, a meu ver, acaba por apresentar um caráter autoritário,

⁹⁷ FINNEGAN, Ruth. *Oral poetry. Its nature, significance and social context*. Indiana University Press, 1992.

preconceituoso e excludente. Diante dele, as pessoas, julgadas “erradas”, “atrasadas” e “insuficientes” por princípio, vêm-se colocadas numa espécie de limbo: levadas a desprezar tudo o que são, seus pais, seus avós, suas tradições, crenças, valores e costumes, sentem, ao mesmo tempo, dificuldade em se familiarizar ou se identificar com certa “verdade” que implica, necessariamente, a adoção, como vimos, de um outro modelo ou estrutura de pensamento.

Para exemplificar, sabemos que faz parte do modelo oral um complexo conjunto de formas literárias populares: a linguagem e o vocabulário público marcados pela oralidade; contos de encantamento; quadras; adivinhas; anedotas; frases feitas; ditados; parlendas, brincadeiras com palavras, entre outras. Essa produção cultural tem sido recolhida por folcloristas, antropólogos, psicólogos e educadores, pode ser encontrada em inúmeras versões e coletas (eu mesmo venho pesquisando e trabalhando em versões de contos de encantamento há mais de vinte anos) e, enfim, compõe um *corpus* bastante extenso e relativamente acessível. Tal material representa um verdadeiro acervo de enredos, procedimentos com as palavras e concepções que precisaria ser compreendido e valorizado. Uma imagem como “dar nó em pingo d’água” seria assinada, tenho certeza, por qualquer poeta “erudito”. Ditados como “quem senta na garupa não pega na rédea” ou “quem quer pegar passarinho não faz xô” ou “quando o rico mata o pobre o defunto é que vai preso” ou “em casa de enforcado não se fala em corda” ou “mais vale um hoje do que dois amanhã” ou “quem compra o que não pode, vende o que não quer” revelam uma inegável amostra de grande e pragmática sabedoria humana. Isso sem falar nos trocadilhos e brincadeiras com palavras, nas riquíssimas adivinhas, forma cujos ancestrais, como sabemos⁹⁸, são os enigmas, forma de conhecimento arcaico, e ainda, como disse, nos enredos e temas dos contos de encantamento. Note-se que tal universo pouco tem a ver com noções como “informação”, “teoria” e “objetividade”, tão valorizadas pelo sistema escolar.

Creio que, se o que se deseja é realmente formar leitores no Brasil, seria o caso de utilizar e explorar tais formas literárias no processo de alfabetização, principalmente pelas razões acima citadas, de pessoas originárias ou efetivamente vinculadas à tradição oral. Ao entrar em contato com um conto maravilhoso, uma quadra, uma anedota, um trava-língua ou

⁹⁸ Cf. JOLLES, op.cit.

um dito da sabedoria popular, o estudante talvez abra a boca espantado e pense: “Peraí! Meus pais também conhecem isso! Isso eu já ouvi! Isso faz sentido pra mim!”. Hoje, essa mesma criança costuma ser levada a ter motivos para se envergonhar de si mesma e de seus próprios pais, considerados “ignorantes” e “coitados” pois desconhecem tudo o que a escola ensina.

Em suma, a partir da identificação possibilitada pelo texto popular, é perfeitamente possível imaginar que tal aluno volte para casa, conte o conto que aprendeu na escola e, no dia seguinte, traga outros contados pelo pai ou algum parente.

Com a criação de uma espécie de ponte, de um círculo virtuoso, entre o modelo “erudito” e o “popular”, o chamado processo de alfabetização poderá ganhar novo significado, propiciando aos alunos maior sintonia, identificação e grande sentimento de inclusão, através do reconhecimento de que estão em jogo outros padrões de leitura do mundo, e não apenas um.

Note-se que no plano das artes, isso tem sido feito faz tempo, embora através de procedimentos muitas vezes acompanhados pela noção evolucionista que vê o popular como matéria prima a ser burilada.

Acredito que, se por um lado, é certo e indiscutivelmente desejável que o analfabetismo seja erradicado do Brasil, deve-se ter consciência de que, de outro lado, quando aqui não existirem mais analfabetos, também terá deixado de existir toda uma complexa e heterogênea cultura oral – refiro-me ao processo relacional de intercâmbio vivo representado por ela – representativa de outras maneiras de proceder diante da vida e do mundo. Qualquer modelo hegemônico, por mais assimilado e estabelecido que ele seja, sempre representará uma redução e um processo que se dirige à unilateralidade, à uniformização, à homogeneização, ao consenso e, portanto, à redução cultural⁹⁹. Nesse sentido, tentar compreender, criar identificações, resgatar e assimilar o que for possível da cultura popular pode ser um processo da maior importância.

⁹⁹ Para Paul Zumthor “a fixação pela e na escritura de uma tradição que foi oral não põe necessariamente fim a esta, nem a marginaliza de uma vez. Uma simbiose pode instaurar-se, ao menos certa harmonia: o oral se escreve, o escrito se quer uma imagem oral; de todo o modo, faz-se referência à autoridade de uma voz.” ZUMTHOR op.cit. p. 154. Essa simbiose mencionada por Zumthor, a meu ver, implica porém alterações substanciais nos procedimentos com as palavras característicos da tradição oral, assim como no desaparecimento de todo um modo de criação absolutamente maleável, gerado a partir do costume do “boca-a-boca” e pela impossibilidade de fixação.

Evidentemente, não se trata, repito, de defender qualquer permanência de pessoas no analfabetismo, o que seria absurdo. Tento ressaltar que é preciso compreender que analfabetos participam de um determinado, influente e complexo, apesar de desprezado, modelo cultural, baseado na oralidade e na vida coletiva, entre outros fatores que veremos em detalhe, e que a alfabetização, índice de inclusão ao modelo erudito e oficial, no caso de pessoas originárias da tradição oral, só deveria ser realizada de forma a que, na medida do possível, tal padrão cultural popular, que implica um modelo de consciência diferente do modelo erudito, fosse identificado e levado em conta. Refiro-me a um processo que assuma o dissenso e a controvérsia como formas de convivência social, a importância da circularidade entre culturas, um modelo, enfim, necessariamente de mão dupla.

Creio ser importante mostrar o problema por um outro ângulo, o do contexto político. Ao analisar a questão do individualismo no interior da sociedade, Norbert Elias propõe a existência da “identidade-nós” e da “identidade-eu”, que implicam maior ou menor submissão do indivíduo aos interesses da coletividade. Sociedades tradicionais poderiam ser caracterizadas pela tendência à “identidade-nós”, enquanto a sociedade culta ou moderna seria marcada pela “identidade-eu”. Essa oposição será utilizada e reaproveitada por mim no decorrer deste estudo. Lembra ainda Norbert Elias que “... a família ampliada e a aldeia nativa são os pontos focais mais antigos da identidade-nós pessoal dos indivíduos”¹⁰⁰. Ocorre que em certas sociedades, segundo ele, ainda seria muito fraca a identidade-nós relacionada ao Estado, o grande representante do “nós” numa sociedade mais individualizada. Muitas sociedades contemporâneas continuam tendo forte apego emocional à família, aos parentes, à terra natal ou à tribo. O processo de modernização, sempre segundo Elias, corresponderia a uma mudança de ênfase da “identidade-nós” para a “identidade-eu.” Tal fenômeno cultural implicaria, por exemplo, um conflito de lealdades. Diz ele que “[a] formação tradicional da consciência moral, o *ethos* tradicional de apego à antiga unidade de sobrevivência, representada pela família ou pelo clã – em suma, o grupo mais estreito ou o mais amplo de parentesco –, determina que um membro mais abastado não deverá negar nem mesmo aos parentes distantes uma certa medida de ajuda, caso eles a solicitem”.¹⁰¹

¹⁰⁰ ELIAS, op. cit. p. 147.

¹⁰¹ Idem, *ibidem*, p. 147.

O problema é abordado, em outros termos e num outro plano, por Roberto Da Matta. Segundo Da Matta, no Brasil, sair às ruas para participar de um evento político, em defesa, por exemplo, dos direitos do empregado, cidadão, estudante etc., pode significar para muitos indivíduos “abrir mão de suas relações sociais talvez mais importantes”, aquelas justamente que ocorrem no seio da família e da comunidade¹⁰².

Ora, se tal processo pressuporia o abandono de velhos costumes relacionais de proteção do grupo por outros mais amplos e impessoais em que o Estado passa a ocupar o papel de provedor da segurança, como esperar a adoção pura e simples deste segundo modelo, o “erudito” e “moderno”, aprendido na escola, num país com tamanho desequilíbrio social como é o nosso? Trata-se de uma questão de inteligência e de sobrevivência parte do chamado “conservadorismo” atribuído, com desprezo e mecanicamente, às chamadas camadas populares, como se houvesse qualquer outra alternativa a este e, ainda, como se a cultura “moderna” não fosse também, muitas vezes, conservadora, inclusive do *status quo*.

O tema será desenvolvido ao longo deste trabalho.

Por ora, basta argumentar que é preciso recorrer a diferentes sistemas de paradigmas para tentar compreender o Brasil e seu complexo e heterodoxo tecido cultural. Como diz Elias, “[o] desconhecimento desse tipo de diferença é um grave obstáculo para os países menos desenvolvidos, em seus esforços de ascender ao nível dos mais desenvolvidos. A necessidade dessa ascensão – e sua emergência cada vez mais clara como necessidade – costuma ser expressa por lemas como ‘modernização’. Isso direciona a atenção para o desenvolvimento no sentido do progresso técnico ou econômico, introdução de máquinas ou de mudanças na organização econômica que prometam aumento da produção nacional”.¹⁰³ Segundo o grande sociólogo, poucos se dão conta de que durante esse processo de modernização há uma mudança da posição do indivíduo na sociedade, portanto na estrutura de personalidade dos indivíduos e suas relações mútuas. Em outras palavras, estamos diante de estruturas de personalidade diferentes geradas por diferentes modelos culturais. Note-se a relevância desses comentários: “[o] modelo social do Estado mais desenvolvido, a *práxis* social que nele prevalece e a estrutura de personalidade e consciência individual a ele ligadas são inteiramente presumidos como certos. Muitas vezes toma-se como um ditame da razão

¹⁰² DA MATTA, op.cit., 2000, p. 82.

¹⁰³ ELIAS, op.cit., p. 146.

eterna (...) que o preenchimento de cargos públicos por parentes deve dar lugar à nomeação por mérito individual. (...) Temos aí aí um exemplo de como certo estágio do processo de formação do Estado pode favorecer a individualização, a maior ênfase na identidade-eu da pessoa isolada e o desligamento dessa pessoa dos grupos tradicionais” [família, comunidade etc]. “Enquanto se recusa a si mesmo o acesso à seqüência de estágios num desenvolvimento social, fica-se impossibilitado de explicar a corrupção nos “países em desenvolvimento”.¹⁰⁴ O autor refere-se, por exemplo, ao seguinte problema: a indicação, por parte de um governante, de parentes para cargos públicos, o nepotismo, pode ser vista como “corrupção”, tendo em vista certo conjunto de paradigmas, mas também como atitude lógica e coerente, tendo em vista determinado modelo cultural fundado nas relações hierárquicas de parentesco, o que torna o problema bem mais complexo. Segundo este modelo, galgar uma posição social alta e não favorecer parentes e amigos implicaria um problema moral, ou seja, “traição”. Tal fenômeno, como sabemos, basta abrir os jornais, é corriqueiro num país como o Brasil.

No âmbito da literatura e da estética, objeto deste estudo, como criar ou compreender, analisar e interpretar obras de arte concebidas e construídas a partir de diferentes modelos de consciência utilizando um mesmo e único conjunto de concepções e paradigmas críticos?¹⁰⁵ É o que normalmente tem ocorrido quando obras populares são analisadas. Para Norbert Elias, porém, a literatura, portanto a arte, deve ser vista justamente como testemunho e expressão de um certo nível de consciência.¹⁰⁶

Para encerrar esta etapa, gostaria de salientar a sugestão de Eunice Durham, que, ao discutir os conceitos de cultura e dinâmica cultural, cultura popular, cultura de massa etc., leva em consideração a existência de diferentes “padrões cognitivos, estéticos e éticos”¹⁰⁷, ou seja, diversos modos de pensar, fazer e sentir.

Trata-se exatamente do pressuposto que fundamentará, organizará e irá impregnar todos os lugares de nosso estudo. Parto do princípio de que a reunião desses fatores constitui um determinado modelo de consciência.

¹⁰⁴ Idem, *ibidem*, op. cit., p. 148.

¹⁰⁵ Para Tynianov, como sabemos, tanto o popular como o erudito nascem de tradições ou sistemas precedentes. (TYNINOV, J. C. “Da evolução literária” In JAKOBSON, Roman e outros. *Teoria da literatura. Formalistas russos*. Trad. Regina Zilberman e outros. Porto Alegre. Editora Globo, 1976).

¹⁰⁶ ELIAS, p. 88.

¹⁰⁷ DURHAM, Eunice Ribeiro. “A dinâmica cultural na sociedade moderna” In CARDOSO, Fernando Henrique e outros. *Ensaio de opinião*. Editora Inúbia, s/d, p. 35.

Estarei sempre tendo em vista, finalmente, como conceito geral de cultura popular, “uma cultura que luta por manter sua identidade em um mundo planejado e padronizado”, e eu acrescentaria organizado em função de mecanismos e paradigmas de controle; “que se alicerça em relações comunitárias em um mundo excessivamente individualista” e – eu ainda acrescentaria – que cultua a análise, a crítica e a objetividade; “que tem sua força na alegria, em um mundo de intensa exclusão e extermínio de populações pobres; que apresenta uma estética própria, não fundamentada no personalismo da autoria e na imposição da novidade (...)”¹⁰⁸.

Quanto a falar em padrões “cognitivos” ressalto que evitarei o emprego da palavra “cognição” ao longo deste trabalho, por sua complexidade e dificuldade de determinação. Parto do princípio da existência de diferentes modelos, estruturas ou padrões de consciência, de personalidade e de pensamento, modelos, é preciso destacar, *não-excludentes*. Em outras palavras, não me refiro a capacidades humanas cerebrais, neurológicas ou fisiológicas, mas sim a diferentes modos de pensamento construídos e condicionados socialmente e, portanto, capazes de gerar diálogo, identificação e influência recíproca. Defendo a idéia de que o modelo de consciência popular, por mais impalpável que seja, apresenta algumas tendências e predominâncias e, entre elas, a meu ver uma das principais, é sua profunda vinculação e identificação com a cultura oral e suas implicações.

Parto também da premissa de que os padrões estéticos populares vinculam-se a um conjunto de procedimentos com a linguagem advindos da oralidade e de temas marcados pelo senso comum e pela valorização da vida coletiva.

Sobre padrões éticos, estes, no âmbito popular, aparecem impregnados de uma moral ingênua, um conjunto heterodoxo de comportamentos ligados à vida concreta e interessada e oposto a uma ética de princípios abstratos.

A soma de tais padrões mentais, estéticos e éticos resulta, a meu ver, exatamente, num determinado modo de consciência, hábito mental, estrutura de personalidade, estado de consciência ou modo de pensamento e também no que poderiam ser associados a um *ethos* e a um *pathos* popular.

¹⁰⁸ AYALA, Maria Ignez Novais e AYALA, Marcos org. *Cocos: alegria e devoção*. Natal, Editora UFRN, 2000, p.13.

Como disse, pretendo abordar o que considero o *modelo de consciência* popular a partir das letras de samba. Antes, porém, é preciso situar o samba no panorama da música popular brasileira.

2. Aspectos gerais do samba: sua história e seu contexto

*Tinha eu quatorze anos de idade
Quando meu pai me chamou
Perguntou-me se eu queria
Estudar Filosofia
Medicina ou Engenharia
Tinha eu que ser doutor*

*Mas a minha aspiração
Era ter um violão
Para me tornar sambista
Ele então me aconselhou
Sambista não tem valor
Nesta terra de doutor
E seu doutor
O meu pai tinha razão¹⁰⁹
(...)*

A letra do samba “Quatorze anos”, de Paulinho da Viola, já antecipa várias questões relevantes para quem deseja discutir o samba e a arte popular. Através dela, ficamos sabendo que “sambista” – portanto, o próprio samba – “não tem valor nesta terra de doutor”. Além disso, fala-se em “estudar Filosofia, Medicina ou Engenharia” e “tinha eu que ser doutor”, ou seja, ficamos diante da velha dicotomia erudito/popular e também de outra mais ampla: *senso comum versus* ciência. A letra, num curto espaço, faz várias menções à figura paterna, “quando meu pai me chamou”, [ele] “me aconselhou” e “o meu pai tinha razão”, elemento recorrente no discurso popular mas que tende a desaparecer numa outra chave, como veremos. Temos ainda a questão de “ter um violão” para “me tornar sambista”. Tentarei demonstrar que “ser sambista” pode ser algo bastante distinto de ser, por exemplo, “compositor de música popular brasileira”. Isso sem falar no discurso público, claro, direto e acessível da letra, que naturalmente pode ser “interpretado”, mas não foi construído tendo em vista a “interpretação”, e jamais teria outra intenção que não fosse a de se comunicar. Num outro plano, também vale ressaltar, o próprio apelido do compositor, Paulinho “da Viola”, um nome, no caso em diminutivo, ligado a alguma coisa [poderia ser a alguém ou a algum lugar, como Zé da “Zilda” ou Martinho da “Vila”], que representa traço interessante, não tão usual

¹⁰⁹ “Quatorze anos” (PAULINHO DA VIOLA, *Paulinho da Viola e Elton Medeiros. Samba da madrugada*, Coleção Reviva, Som Livre, 2002).

nos padrões eruditos, nos quais, em geral, predominam nomes e sobrenomes. Tal traço, como veremos, tem sua razão de ser.

Paulo César de Faria, o Paulinho da Viola, nasceu na cidade do Rio de Janeiro, bairro de Botafogo, em 1942. É artista popular contemporâneo, em plena atividade. Seu pai, Benedito César Ramos de Faria, o César Faria, nascido em 1919, é oficial de justiça aposentado e violonista profissional, tendo tocado em conjuntos importantes como o Época de Ouro e com músicos como Claudionor Cruz (1914?-1995), Jacó do Bandolim (1918-1969) e muitos outros. Nascido numa família de classe média da zona Sul, Paulo César formou-se técnico em contabilidade – trabalhou em banco – e tentou, sem sucesso, entrar na faculdade de Economia. Talvez porque seu lado de músico sempre tenha sido muito mais forte, afinal veio ao mundo numa casa onde a música rolava solta.

Contra as recomendações do pai que não queria ver seus filhos músicos – “tinha eu que ser doutor”, diz a letra autobiográfica – o jovem Paulinho aprendeu a tocar violão de ouvido, participou, longe da presença paterna, de rodas de samba em Jacarepaguá, onde costumava passar os fins de semana na casa de uma tia, fez parte da escola de samba União de Jacarepaguá e, logo depois, isso já por volta de 1963, levado pelo tio Oscar Bigode, tornou-se sambista da ala de compositores da Escola de Samba Portela onde, aliás, seu tio era diretor de bateria.

Como músico e sambista, sua formação foi privilegiada. Filho de músico, teve oportunidade de assistir, em encontros caseiros quase que semanais, sessões com alguns dos mais importantes instrumentistas da música popular brasileira, entre eles Pixinguinha e Jacó do Bandolim, amigos de seu pai. Ainda jovem, por volta de 1959, teve contato com Chico Soares, o grande violonista Canhoto da Paraíba (Francisco Soares de Araujo 1928-), contato que muito o impressionou. Na escola de samba Portela conhece sambistas importantes como Zé Kéti (José Flores de Jesus 1921-1999), Casquinha (Oto Henrique Trepte 1922-) e outros. Zé Kéti, mais tarde, juntamente com Sergio Cabral, lhe dará o apelido de Paulinho da Viola. Logo depois encontra Cartola (Angenor de Oliveira 1908-1980) e passa a cantar e acompanhar grandes sambistas como Ismael Silva (1905-1978) e Clementina de Jesus (1902-1987) no restaurante Zicartola e em diversos *shows*. Segundo Clementina: “Ele me acompanhava muito bem (...) tem muita tarimba de música e muito carinho, um cuidado

todo especial: ‘Procura respirar bem, mãe, puxa a respiração’. Foi feito um filho mesmo, sabe?(...)’.¹¹⁰ Outra clara referência ao âmbito familiar.

O jovem compositor, cantor e instrumentista constrói carreira sólida, participa com sucesso de festivais, grava vários discos e CDs e conquista grande prestígio tanto de crítica como de público. É interessante ainda saber que por volta de 1967, já músico profissional, tem aulas com Ester Scliar (1926-1978), pianista, professora e regente, aluna de Hans Joachim Koellheuter (1915-), Claudio Santoro (1919-1989) e Edino Krieger (1928-).

Paulinho da Viola teve portanto uma formação musical eclética e excepcional, construída com informações tanto da mais refinada música popular quanto da música erudita. Isso fica patente na composição “Sinal fechado”, uma pequena e inusitada obra-prima da nossa música popular, contendo procedimentos melódicos, harmônicos e rítmicos do samba, do choro e da música erudita. Fica patente também em outras composições suas, que por vezes se afastam das características do samba, penso em “Cadê a razão?”, “Nos horizontes do mundo”, “Para um amor em Recife” ou “Retiro”, e também nos arranjos de algumas canções, marcados pela influência jazzística. Talvez o característico da obra deste grande artista popular carioca seja justamente o respeito às tradições do samba e do choro – chegou a gravar um CD instrumental só com chorinhos – *Memórias chorando* – e, ao mesmo tempo, a necessidade de lenta mas segura renovação, postura que poderia ser associada às noções já vistas de “persistência cultural popular” e “padrões de longa duração”, típicas da cultura popular segundo o antropólogo Carlos Rodrigues Brandão. O artista parece ter bastante consciência disso. No samba “Argumento”¹¹¹ a controvérsia tradição e renovação está claramente colocada:

*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*

Veremos que, em outras chaves da música popular brasileira, a “rapaziada” parece deixar de existir ou não ter a menor importância.

¹¹⁰ LP *Nova história da música popular brasileira- Paulinho da Viola*. Abril, 1976, Encarte, p. 1.

¹¹¹ PAULINHO DA VIOLA, *Perfil*, Som Livre, São Paulo, 2003, gravado em 1975.

Mesmo que cuidadosas, “não me altere o samba tanto assim”, suas tentativas de renovação renderam-lhe críticas como as de José Ramos Tinhorão, por quem foi acusado de ter utilizado, inadequadamente, procedimentos do jazz em certos arranjos¹¹². Críticas pouco justas, a meu ver, mas que pouco importam neste momento do estudo. Interessa agora voltar atrás no tempo para falar um pouco do samba, suas raízes e seu desenvolvimento¹¹³.

Segundo alguns estudiosos, há referências à palavra “samba” ou “camba” tanto na América Latina, Argentina por exemplo, como na América Central, em Cuba, sempre relacionada a culturas africanas ou a costumes de negros¹¹⁴.

No Brasil, o termo “samba” foi publicado pela primeira vez, ao que se sabe, em 1838 num texto de frei Miguel do Sacramento Lopes Gama, na revista pernambucana *Carapuço*, referindo-se a um tipo de dança ou folguedo popular de negros¹¹⁵. Na África, o termo “semba” foi anotado em Angola e no Congo, no século XIX, e em pleno no século passado, 1980, em Luanda¹¹⁶.

¹¹² Segundo o crítico e historiador, Paulinho da Viola “... deformaria um samba do compositor do povo Nelson Cavaquinho ao gravá-lo com arranjo calcado na experiência do músico de jazz Miles Davis” TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1998 P.319 Paulinho age da mesma forma outras vezes, por exemplo, ao interpretar o samba “Meu mundo é hoje”, de Wilson Batista. Nosso grande historiador da música popular no caso, creio, exagera um pouco em seus julgamentos. É difícil falar em samba e choro sem pensar em influências de toda sorte, sejam elas nos arranjos orquestrais – refiro-me a procedimentos utilizados por Pixinguinha, Radamés Gnattali e tantos outros marcados pelas jazz band, seja nas próprias canções. Mário de Andrade já falava da apropriação pelo maxixe de procedimentos do jazz. Para ficar num único exemplo, em seu depoimento ao programa “Ensaio”, Herve Cordovil mostra a grande semelhança entre *Sunny boy* (1930) música muito tocada no Brasil na década de 1930 e *Folhas secas*, composição justamente de Nelson Cavaquinho. Cf. BOTEZELLI, J.C. e PEREIRA, Arley. *A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes*. São Paulo, Sesc, 2000, vol 3, p.52. Isso, a meu ver, em nada depõe contra o grande sambista. Apenas demonstra, mais uma vez, as circularidades e intertextualidades inerentes aos procedimentos criativos e a extrema porosidade dos processos culturais. Se a dialética entre tais processos tem sido completamente desigual, particularmente no que se refere ao intercâmbio Brasil/Estados Unidos da América, como aponta, com razão, Tinhorão, trata-se de assunto que foge dos limites deste estudo.

¹¹³ Baseio-me principalmente em MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar - Samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982; TINHORÃO. op.cit, 1998; SILVA, Marília Barboza da e FILHO OLIVEIRA, Arthur. *Cartola Os tempos idos*. Rio de Janeiro, Gryphus, 1998; SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Mauad, 1998; BOTEZELLI, J.C. e PEREIRA, Arley. *A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes*. São Paulo, Sesc, 2000, 8 vol.; SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente - Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)* Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora/Editora UFRJ, 2001; LOPES, Nei. *Sambeabá- O samba não se aprende na escola*. Rio de Janeiro Casa da Palavra, 2003; ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB - A história de nossa música popular de sua origem até hoje*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2003 e *ENCICLOPÉDIA da Música Popular Brasileira*. 3ª ed. São Paulo, Art Editora e Publifolha, 2003.

¹¹⁴ SANDRONI. op.cit., p.84

¹¹⁵ ALBIN. Op.cit, p. 65.

¹¹⁶ Idem, ibidem, p.85

Para vários pesquisadores, a palavra vem de *semba* – umbigada –, termo quimbundo, língua do grupo banto falada em Angola, empregado para designar dança de roda. Em tal dança, o dançarino em dado momento bate contra o peito ou umbigo do outro¹¹⁷. Para outros pesquisadores, entre os quiocos (chokwe) de Angola, “é verbo que significa cabriolar, brincar, divertir-se como cabrito”¹¹⁸. Segundo outros ainda, “samba, na língua bantu, chamada quibundo, significa orar, rezar”¹¹⁹.

Há ainda estudiosos que acreditam ser o termo de origem indígena, pois viria do dialeto kiriri, índios do sertão nordestino¹²⁰.

Além disso, é preciso lembrar, a palavra “samba” deve ser associada a um momento de encontro para tocar e cantar, a um lugar, a uma festa ou baile popular, pagode, folia, fuzuê, mafuá, forró, forrobodó ou arrasta-pé. Afinal, é possível cantar samba assim como também ir até ele:

*Eu canto samba
Porque só assim eu me sinto contente
Eu vou ao samba
Porque longe dele eu não posso viver*¹²¹ (...)

Falar em samba pode significar ainda remeter tanto a uma infinidade de formas artísticas populares e rurais como xiba e cateretê¹²², batuque, jongo, caxambu, chula, sambade-roda, samba-raiado, samba-de-chave, samba-amarrado, samba-chulado, samba-trançado, samba-de-parada, samba-de-matuto, samba-de-violão, samba-de-coco, samba-de-parelha e samba-de-lenço¹²³. E também a numerosas formas de música popular urbana como samba de partido-alto, ainda fortemente enraizado no padrão rural, samba-de-terreiro ou de quadra, samba-canção, samba-de-meio-ano (para ser veículado fora do período carnavalesco), sambade-breque, samba-choro, samba-exaltação, samba de carnaval, samba-enredo, entre várias outras variantes entre as quais, creio, a bossa nova.

¹¹⁷ ENCICLOPÉDIA da Música Popular Brasileira. 3ª ed. São Paulo, Art Editora e Publifolha, 2003.

¹¹⁸ LOPES. op.cit., p. 14.

¹¹⁹ SILVA, Marília Barboza da e FILHO OLIVEIRA, Arthur. op.cit, p.75.

¹²⁰ Cf. SODRÉ, Muniz. op.cit. , p. 107.

¹²¹ “Eu canto samba” (PAULINHO DA VIOLA, *Eu canto samba*, RCA, São Paulo, 1988).

¹²² Segundo Sílvio Romero apud. SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*, 2001, p.87

¹²³ Esses sambas são ainda produzidos e praticados nas zonas rurais e populares. Vale a pena consultar o trabalho de pesquisa que vem sendo realizado pela Associação Cultural Cachuera!, as coleções de CDs como *Bahia Singular e Plural*, produzida pelo IDERB ou *Música do Brasil*, organizada por Hermano Vianna e produzida pela Abril.

Se parece correto afirmar que o samba tem suas raízes em costumes, ritos religiosos, ritmos e danças africanas é preciso então lembrar que muito antes de se falar no samba, tal como o concebemos hoje em dia, em todas as suas inúmeras formas, já ocorriam no Brasil fartas manifestações marcadas pelas culturas africanas. Nada mais natural, se lembrarmos que o tráfico de escravos, portanto a influência africana direta, teve seu início em 1559, não muitos anos após a descoberta do Brasil. Falo em influência direta porque o tráfico de africanos já estava consolidado na península ibérica bem antes de 1500, portanto, infere-se, já impregnava culturalmente muitos portugueses que para cá vieram construir suas vidas.

Gregório de Matos Guerra (1623-1696), referindo-se a uma hoje desconhecida dança chamada paturi, já fazia referências às mulatas dançando, à corporalidade e à sensualidade, temas recorrentes no samba até hoje:

*Ao som de uma guitarrilha
Que toca um colomim¹²⁴
Vi bailar na Água Brusca
As mulatas do Brasil
Que bem bailam as mulatas
Que bem bailam o paturi!
Não usam de castanhetas
Porque cos dedos gentis
Fazem tal estropeada
Que de ouvi-las me estrugi:
Quem bem bailam as mulatas
Que bem bailam o paturi!
Atadas pelas virilhas
Cuma conta carmesim
De ver tão grandes barrigas
Lhe tremiam os quadris
Que bem bailam as mulatas
Que bem bailam o paturi!¹²⁵*

Ou recorre ao linguajar afetivo, sedutor e familiar, até hoje característico de nossa música popular, ou pelo menos, como veremos, de parte dela: ¹²⁶

*Peça amores e finezas
Peça beijos, peça abraços
Pois que os abraços são laços
Que prendem grandes firmezas;
Não há maiores despezas*

¹²⁴ ou curumim, menino índio

¹²⁵ TINHORÃO. op.cit., 1998, p. 71.

¹²⁶ ALBIN. op.cit., p. 18.

*Que um requebro e um carinho;
Pois no tomar de um beijinho
Fica a grandeza ganhada
Se tudo o mais não val nada
Não peças mais, meu anjinho.*

Os historiadores citam formas de canto e danças urbanas, em Salvador e no Recôncavo, assim como em cidades mineiras, de influência africana – mas também portuguesa – já na primeira metade do século XVIII que poderiam ser associadas às noções, estereotipadas ou não, que temos do samba: batuques e ritmos africanos; danças sensuais; manifestações marcadas pela expressão coletiva; improvisos; malandragem; vadiagem etc. Notem-se as observações de Nuno Marques Pereira (cerca de 1652 e cerca de 1733), que aliás era tocador de viola, apontando as ofensas que faziam a Deus “todos aqueles que são autores de comédias, passos profanos bailes, entremezes, toques de viola e músicas desonestas”, referindo-se ainda a “mascarados, negros, mulatos e gente calaceira e vadia”.¹²⁷

Segundo Tinhorão, “as danças e cantos estruturados pelas ruas, praças ou terreiros a partir da mistura de elementos rítmicos, melódicos e coreográficos negro-africanos e peninsulares europeus (...) iniciavam então uma espécie de ascensão, através da entrada nas casas das famílias: primeiro nas mais modestas (...) e depois, nas salas da própria minoria branca da burguesia e dos funcionários do poder real”.¹²⁸

Tinhorão fala ainda em fofas e lundus, cantos e danças que circularam no Brasil e em Portugal – casaram as umbigadas dos rituais de terreiro africano com o fandango português-espanhol –, resultado portanto do fenômeno cultural da circularidade ou do “intercâmbio étnico-cultural-religioso (negros e mulatos, do campo e da cidade, participando, muitas vezes ao lado de brancos, de festas de terreiro das fazendas ou praças das vilas, nas igrejas e procissões)...”¹²⁹ Veja-se a letra do, em sua época, 1853, famoso lundu, de Paula Brito, “A marrequinha de Iaiá”¹³⁰:

*Se dançando à brasileira
Quebra o corpo a iaiazinha
Com ela brinca pulando
Sua bela marrequinha*

¹²⁷ Idem, *ibidem*, p. 85.

¹²⁸ Idem, *ibidem*, p. 87.

¹²⁹ Idem, *ibidem*, p. 89.

¹³⁰ TINHORÃO. *op. cit.*, p. 141.

*Iaiá não teime
Solte a marreca
Se não eu morro
Leva-me a breca (...)*

O texto lança mão de duplos sentidos maliciosos, assim como o boliçoso e já beirando o obsceno “As rosas do cume”, de Laurindo Rabelo, o modinheiro Lagartixa¹³¹, lundu que chegou a fazer grande sucesso em Portugal aonde aportou, na segunda metade do século XIX, rotulado de “versos carnavalescos”¹³²:

*No cume da minha serra
Eu plantei uma roseira
Quanto mais as rosas brotão
Tanto mais o cume cheira
A tarde, quando o sol posto
E o vento o cume adeja
Vem travessa borboleta
E as rosas do cume beija (...)*

Tento ressaltar a malícia, o humor, a alegria e a corporalidade já presentes em nossa música popular que, sem serem privilégio do samba, mais tarde irão marcá-lo e, em parte, caracterizá-lo.

Não é possível, e seria uma pretensão, evidentemente, tentar recontar a história de nossa música popular – para o que recomendo os autores citados, em especial José Ramos Tinhorão –, mas, tendo em vista o samba, creio ser possível imaginar um amplo e abrangente processo, envolvendo a música negra (mas não só ela), que se estende até, pelo menos dentro do recorte que nos interessa neste momento, as três primeiras décadas do século XX. Refiro-me à fase heróica do nascimento do samba urbano, forma que persiste até os dias de hoje.

Tal processo é composto de duas grandes vertentes: 1) aquela representada pelos negros e mestiços escravos e trabalhadores braçais que permaneciam espalhados em fazendas ou fora das cidades – desenvolvendo uma vida rural com festas, danças e cantos religiosos e de trabalho e, sem dúvida, mantendo maior aproximação com suas variadas raízes africanas; e outra 2) representada pelos negros e mestiços, escravos ou não, moradores das cidades,

¹³¹ Segundo Tinhorão, Laurindo Rabelo teria formado com João Cunha a primeira dupla de compositores de nossa música popular.

¹³² TINHORÃO, op.cit., p. 144.

vertente sujeito e objeto de um intenso intercâmbio cultural, dialogando com inúmeras influências, entre elas a música popular portuguesa e europeia (trovas, modas, chulas, fandangos etc.), a música clássica europeia e a música religiosa praticada nos rituais e festas católicos.

Sigo com Tinhorão: “[a] partir do século XVI, passariam a existir na verdade não uma, mas duas músicas típicas do povo, por força de uma dualidade de universos culturais: a da gente do mundo rural (presa historicamente a um modelo de vida coletiva) e a do moderno mundo urbano contemporâneo do poder das cidades (sujeita às regras do individualismo burguês)”.¹³³

É importante ressaltar que mesmo a vertente rural, em princípio mais “tradicional”, pouca coisa ou nada tinha de homogênea. Além de originárias de diferentes culturas africanas, tais manifestações fatalmente receberam influências portuguesas entre outras, inclusive indígenas, e, mais do que tudo isso, eram culturas orais, sem escrita (veremos isso melhor) portanto, não contavam com nenhum tipo de instrumento de fixação e documentação, a não ser a memória e o costume. Nesse sentido, caracterizavam-se pela imprecisão, pela variabilidade, pelo improvisado e pela mutação, além do vínculo extremamente forte com seu contexto social, o que, por si só, já seria suficiente para diferenciar uma mesma forma produzida em diferentes lugares. Tento dizer que, considerando tudo isso, em cada localidade, as palavras “cataretê”, “batuque”, “lundu” ou “samba”, por exemplo, poderiam adquirir, e adquiririam, coloração e contornos próprios, jamais significando exatamente a mesma coisa.

A noção e a valorização da “exatidão”, exista a “exatidão” ou não, pertencem a um bastante determinado *modelo de consciência* e seu respectivo discurso.

O mesmo fenômeno da variabilidade é comum até hoje, no âmbito da cultura popular, marcado pela oralidade, e pode ser verificado nas festas populares do Boi ou do Divino Espírito Santo, por exemplo, que em cada localidade, mesmo que seja na mesma região, costumam apresentar características peculiares e distintas.

A partir da segunda vertente, caracterizada pelo maior número de influências, nas duas grandes cidades brasileiras da época, Salvador e Rio de Janeiro, ao mesmo tempo que vão se configurando músicas de dança que “a partir dos batuques à base de percussão de tambores e

¹³³ TINHORÃO, op.cit, p.153.

sons de marimbas de negros, acabariam por levar à criação de canções”¹³⁴ como o lundu e, bem mais tarde, o maxixe e o samba, começa a se constituir, em meados do século XVIII, um tipo de música popular instrumental: a música de barbeiros. Surge da necessidade de se criar uma música já tipicamente urbana, ou seja, não enraizada ou menos marcada pelos batuques e cantos religiosos e de trabalho, música mais urbana, apropriada para as festas públicas populares da cidade, que, por essa época, só contava com raros conjuntos musicais patrocinados por fazendeiros ricos, todos com repertório clássico, distante do popular.

Tal tipo novo de música, feita por barbeiros negros, que, como característica da profissão, costumavam ter tempo ocioso, começou a ser tocado no entorno de festas religiosas. Os barbeiros “cultivavam a música de orelha, nas horas vagas e formavam uma charanga, cujas gaitadas roquenhas” [usavam também timbales, trombetas e rabecas] “atroavam os ares, às portas das igrejas, nas festas e novenas, e em cujo repertório entravam, às vezes, o lundu e algumas chulas populares”.¹³⁵ Pois bem, esses músicos barbeiros, em geral negros “armados, este com um pistão desafinado, aquele com uma trompa diabolicamente rouca, formavam uma orquestra desconcertada, porém estrondosa, que fazia a delícia dos que não cabiam ou não queriam estar dentro da igreja”¹³⁶ atingiam em cheio o gosto popular e passaram a ganhar algum dinheiro em festas principalmente promovidas pela igreja.

Esses músicos foram pouco a pouco construindo uma forma musical e uma tradição e existiram até quase o fim do século XIX, quando, particularmente no Rio de Janeiro, o surgimento das primeiras indústrias e novas categorias profissionais e, mesmo, novos costumes sociais fazem com que desapareçam. Transmitiram, em todo o caso, sua tradição musical aos incipientes grupos de choro, também de música instrumental, “formados pelas primeiras gerações de operários e pequenos funcionários da moderna era urbano-industrial”.¹³⁷ A música de barbeiros do século XVIII, ao possibilitar o aparecimento do choro, e também do maxixe, pode ser considerada raiz de parte significativa da música instrumental brasileira do século XX gerando músicos como Anacleto de Medeiros (1866-1907) ou Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e descendentes diretos como Pixinguinha (Alfredo

¹³⁴ Idem, *ibidem*, p. 155.

¹³⁵ Dr. José Francisco da Silva Lima apud TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*, 1998, p. 161.

¹³⁶ Manuel Antonio de Almeida, apud TINHORÃO, *op.cit.*, p. 164.

¹³⁷ TINHORÃO, *op.cit.*, p. 171.

da Rocha Viana Filho 1897-1973), Benedito Lacerda (1903-1958), Abel Ferreira (1915-1980), Jacó do Bandolim e Altamiro Carrilho (1924-), todos com passagens importantes pelo samba e ainda marcando músicos de diversas linhagens, tendências e gerações, como Ernesto Nazaré (1863-1934), Zequinha de Abreu (1880-1935), Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Radamés Gnattali (1906-1988), Antonio Carlos Jobim (1927-1994) e Egberto Gismonti (1944-), entre vários outros¹³⁸. O choro deixou e, sem dúvida, continua deixando sua marca em numerosos sambas.

Volto à primeira vertente, aquela representada pelos negros e mestiços escravos e trabalhadores braçais levando vida rural.

Com a libertação dos escravos, promulgada em 1888, a cidade do Rio de Janeiro recebe grande afluxo de negros e mestiços, principalmente baianos, mas também mineiros, pernambucanos, sergipanos e maranhenses, assim como cariocas e paulistas, em geral do Vale do Paraíba (segundo Tinhorão, descendentes de baianos), acrescidos de levas de ex-combatentes da guerra de Canudos, “direito que ganharam por lutarem nas tropas contrárias a Antonio Conselheiro”¹³⁹, afluxo este composto, em sua grande maioria, por analfabetos de origem rural. Essas pessoas misturaram-se aos pobres já existentes na cidade do Rio de Janeiro e acabaram por formar a camada mais pobre da população carioca – trabalhadores não qualificados ou subempregados, ajudantes de pedreiros, marinheiros, estivadores, criados domésticos –, constituída de analfabetos negros e mestiços e também repleta de brancos na mesma situação, todos trazendo, naturalmente, suas tradições, sua religiosidade, seus costumes e sua arte.

Além da camada proletária, já existia no Rio, por essa época, uma outra camada de população, formada por operários industriais, profissionais como alfaiates, sapateiros, marceneiros e lustradores de móveis, pequenos funcionários de serviços públicos – repartições civis e militares –, correios, alfândega, Casa da Moeda, ferroviários, além de

¹³⁸ Francisco Mignone (1897-1986), Marcelo Tupinambá (1889-1953), Camargo Guarnieri (1907-1993), Gaó (Odmir Amaral Gurgel 1909-), Garoto (Anibal Augusto Sardinha 1915- 1955), Carolina Cardoso de Meneses (1916-2000) e, chegando até nossos dias, através de músicos e compositores díspares como Luis Eça (1936-1992), Paulo Moura (1932-), Turibio Santos (1943-), Egberto Gismonti (1944-), Warner Tiso (1945-), Guinga (Carlos Althier de Souza Lemos Escobar 1950-), Henrique Cazes (1959-), Rafael Rabello (1962-1995), Antonio Adolfo, Ulisses Rocha, Nelson Ayres, Paulo Bellinati, Léa Freire, Benjamim Taubkin, Teco Cardoso e o jovem Djamandu Costa.

¹³⁹ TINHORÃO, op. cit. p. 64.

funcionários baixos de empresas particulares – inglesas, belgas e norte-americanas – atuando na área de transportes, produção de gás e iluminação pública.

Do intercâmbio, da influência recíproca, da fusão e do diálogo entre esses dois contingentes bastante heterogêneos de pessoas – ambos constituídos basicamente por negros e mestiços, mas também por brancos pobres, o primeiro contingente muito pobre e ainda ligado à vida rural e portanto, vale lembrar, ao batuque, caxambu, jongo, cateretê, samba-de-roda, etc. [segundo Marília Barboza da Silva e Arthur de Oliveira Filho, quase sempre associados à cerimônias e rituais religiosos como a macumba e o candomblé] e outro menos pobre e já estabelecido no espaço urbano ligado a formas heterogêneas e urbanas como o lundu, a modinha, o maxixe¹⁴⁰, a polca, a valsa, o schottisch, a mazurca, as quadrilhas, o tango, a marcha e o chorinho, surgem as várias formas já citadas do samba urbano.

É preciso, note-se, não levar esses rótulos musicais como se fossem entidades únicas, nítidas e consensuais. A exatidão e a fixação não são conhecidas, portanto não valorizadas pelo *modelo de consciência* popular. Por exemplo, o que se chamava “tango”, além de nada ter a ver com a música argentina, era algo bastante poroso, que podia ser confundido com o “samba” ou com o “maxixe”. Segundo Tinhorão, o tango muitas vezes era um lundu disfarçado. Para Carlos Sandroni, num dado momento, sinônimo de maxixe e de samba.

Atente-se também que o “samba” como é conhecido hoje em dia – nunca esquecendo que se trata, até hoje, de um termo pouco preciso – ainda não existia.

Estabelece-se assim, nas palavras de Tinhorão, “uma nítida linha de classe, com os negros, mestiços e brancos mais pobres...”¹⁴¹ que passam a ocupar, progressivamente “os mangues da Cidade Nova, a concentrar-se em cômodos e porões de aluguel de casas do centro da cidade (...), a subir os morros para armar barracos...(....)”¹⁴² “Com a estruturação (...) da comunidade baiana na região historicamente conhecida como ‘Pequena África’- espaço sociocultural que se estendia da Pedra do Val, no morro da Conceição, nas cercanias da atual

¹⁴⁰ “Primeira dança genuinamente brasileira, do ponto de vista musical, resultou da fusão do tango e da havaneira pela rítmica, da polca pela andadura, com adaptação da síncopa afro-lusitana” (Mário de Andrade). [Tinhorão inclui as marchas e dobrados militares] “(...) distingue-se entretanto desses generos pelo caráter lúbrico e lascivo da dança, pela sincopação e pela vivacidade rítmica da música, e pela utilização frequente da gíria carioca, quando cantado.” *ENCICLOPÉDIA da Música Popular Brasileira*. op.cit.

¹⁴¹ TINHORÃO, op.cit. p.274.

¹⁴² TINHORÃO, op.cit, p. 263.

praça Mauá, até a Cidade Nova, na vizinhança do sambódromo hoje – o samba começa ganhar feição urbana.”¹⁴³

Processo análogo ocorreu, por exemplo, em Salvador, em São Paulo, com a vinda para a capital de negros do Vale do Paraíba e de regiões rurais mais próximas, como Pirapora e também no Rio Grande do Sul, particularmente em Pelotas. Vou me ater ao que ocorreu na cidade do Rio de Janeiro por ser, creio, no que diz respeito ao samba, o evento realmente paradigmático e de maior abrangência e repercussão.

Com isso não pretendo dizer que o samba seja “carioca”, como querem alguns¹⁴⁴, ou “baiano”¹⁴⁵, ou tenha qualquer outra origem estadual. Imaginar que processos culturais complexos e multifacetados estejam contidos em entidades abstratas como “estados federativos” ou “regiões” pode, naturalmente, reforçar o sentimento de amor ao contexto e à “terra natal”, traço popular típico, como veremos, mas em geral não ajuda muito a compreender os fatos.

E o fato é que esse grupo social migrante transfere ou reacende em vários locais do centro do Rio os hábitos rurais das cerimônias e festas religiosas, dos batuques e das rodas de batuqueiros, pernada, tiririca e capoeira ao som de estribilhos marcados por palmas e percussão improvisada.

As diferenças sociais dentro do mesmo grupo proletário, entretanto, eram claras.

Ficaram famosas as “festas que se realizavam nas casas das até hoje reverenciadas Tias Baianas”¹⁴⁶, que adotavam um estilo de vida pequeno-burguês e formavam o que André Gardel chamou de “aristocracia da ralé”¹⁴⁷, entre elas “Perciliana Maria Constança, a “Prisciliana de Santo Amaro”, Amélia Silvana de Araujo, a Tia Amélia (mãe do famoso Donga, que assinaria o “Pelo telefone”, considerado o primeiro samba registrado com indicação expressa do gênero), de Tia Dadá, da Pedra do Sal (onde o compositor Caninha afirmava ter ouvido o samba pela primeira vez)” e, principalmente, a de Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata (Aceata, segundo Muniz Sodré e Assiata para Máximo e Didier), “da rua

¹⁴³ Palavra de Nei Lopes in ALBIN, Ricardo Cravo, op.cit, p. 65.

¹⁴⁴ Cf. por exemplo SILVA, Marília Barboza da e FILHO OLIVEIRA, Arthur. op.cit. ou SODRÉ, Muniz. op.cit.

¹⁴⁵ Cf. logo adiante o depoimento de Donga.

¹⁴⁶ ALBIN, op.cit. p. 66.

¹⁴⁷ NAVES, Santuza Cambraia op.cit., 1998, p. 93.

Visconde de Itaúna, 17, vizinha da praça Onze de Junho,” casas que “funcionavam até inícios da década de 1920 como verdadeiros centros de diversão popular”.¹⁴⁸

Note-se que essas tias representavam uma “sobrevivência cultural africana, onde na ordem familiar matrilinear o papel das irmãs é tão importante que os sobrinhos aparecem quase como filhos. Essa mesma estrutura familiar muito comum por toda a África, embora matizada conforme a região, entregava a casa da família ao controle total da mulher, o que viria explicar a predominância dessas negras senhoras da comunidade baiana no Rio de Janeiro. De fato, como o comum era as mulheres conseguirem melhores proventos que seus companheiros, com a venda de doces e comedorias feitas na hora, ao fogareiro, em tabuleiros forrados de panos de renda, armados sobre tripeças nas esquinas do centro comercial, eram elas que assumiam o aluguel dos casarões...”.¹⁴⁹

Outro fator especialmente importante neste quadro é o papel religioso dessas senhoras, em sua maioria mães-de-santo e praticantes do candomblé. André Gardel conta que a casa da principal delas, Tia Ciata, “era (...) espaço freqüentado também por figurões e gente bem relacionada. Seu marido chega a ter um emprego em posto privilegiado no baixo escalão do gabinete do chefe da polícia em troca da retirada de um *encosto* do presidente Venceslau Brás por tia Ciata...”.¹⁵⁰

Mesmo sendo longo, acho importante recorrer ao depoimento de Buci Moreira (1909-1982)¹⁵¹, sambista e neto da Tia Ciata: “A minha avó (...) (e)ra da lei de candomblé, ela era mãe-de-santo. Aí ela chegou a curar inúmeras pessoas atrapalhadas de vida, doentes, pessoas doentes da alma; ela curava, ela tinha aquele dom... e, aliás, ela me salvou, porque eu estive, em criança, desenganado dos médicos; ela me recuperou, foi ela quem me deu a vida. (...) O samba nasceu na casa da Tia Sadata, na Pedra do Sal, mas com a aquiescência da minha avó, que era pastora naquelas épocas (...) que era da turma dela das farras... (...) Aqueles boêmios todos da época andavam lá (...). Era Tufi, João de Catumbi, Heitor Catumbi (1895-?), Anacleto de Medeiros, Alfredo de Albuquerque [cômico português], Benigno, João da Mata (1928-) (...) e o Índio, que era filho de João da Mata, que depois prosseguiu dando assistência

¹⁴⁸ TINHORÃO, op. cit. p. 275.

¹⁴⁹ Idem, ibidem, p. 276.

¹⁵⁰ apud NAVES, op.cit. p. 93. Segundo outros pesquisadores, Tia Ciata era casada com o médico negro João Batista da Silva. Cf. MATOS, Cláudia.op.cit., p. 26.

¹⁵¹ BOTEZELLI, J.C. e PEREIRA, Arley. op.cit., vol.1, p. 38 e seguintes.

à minha avó. (...) Pixinguinha, sabe? Às vezes ia e ficava em casa e não saía. A maioria das vezes ele chegava em minha casa e cismava de não ir embora pra casa, ele ficava ali mesmo. Lá tinha oito quartos, era grande pra chuchu! (...) O João [da Bahiana] (1887-1974) era permanente, a visita dele era permanente. E tinha uma coisa, o João, coitadinho, foi o mais vítima: nem só apanhava da sua genitora muito, como também da polícia, porque o pandeiro era crime nessa época...”

Descritas por vários frequentadores e músicos, as festas e reuniões na casa de Tia Ciata, de certo modo reproduziam os estratos sociais de seus participantes e agregavam os diferentes caminhos que gestavam o samba urbano: “... na sala ficavam os mais velhos e bem-sucedidos, que constituíam o partido-alto da comunidade, cultivavam seus versos improvisados entre ponteados de violão, lembrando sambas sertanejos de roda à viola; os mais novos, já urbanizados, tiravam seu samba corrido cantando em coro na sala de jantar, aos fundos, e no quintal os brabos amantes da capoeira e da pernada divertiam-se em rodas de batucada, ao ritmo de estribilhos marcados por palmas e percussão”.¹⁵²

O papel das tias baianas e mesmo a organização das reuniões em suas casas revelam, claramente, a existência de todo um complexo sistema familiar, comunitário e hierárquico (cf. próximo capítulo).

Note-se porém o que conta Pixinguinha, mulato e filho de funcionário público, sobre o mesmo período: “O choro tinha mais prestígio naquele tempo. O samba, você sabe, era mais cantado nos terreiros, pelas pessoas muito humildes. Se havia uma festa, o choro era tocado na sala de visitas e o samba só no quintal para os empregados”.¹⁵³

Sobre a diferença entre o samba da cidade, produzido inicialmente por artistas como Sinhô (José Barbosa da Silva, 1888-1930) e Donga (Ernesto Joaquim Maria dos Santos, 1890-1974) – na verdade, um certo tipo de samba fortemente marcado pelo maxixe – e logo depois por, digamos, uma alta¹⁵⁴ e baixa¹⁵⁵ classe média, e o samba do morro, criado por gente muito pobre, na sua maioria negros e mestiços, analfabetos ou semi-analfabetos, como Ismael Silva

¹⁵² TINHORÃO, op.cit, p. 276.

¹⁵³ SODRE, Muniz, op.cit., p. 79.

¹⁵⁴ Como por exemplo Mário Reis (1907-1981) e João de Barro (Carlos Alberto Ferreira Braga, o Braguinha 1907-).

¹⁵⁵ Como, por exemplo, Francisco Alves (1898-1952), Lamartine Babo (1904-1963), Noel Rosa (1910-1937) e Almirante (Henrique Foréis Domingues 1908-1980).

e Cartola (Angenor de Oliveira, 1908- 1980)¹⁵⁶, vale ressaltar os comentários de Noel Rosa, convidado a dar seu voto num concurso, “Qual será o maior compositor de nossas escolas de samba”, promovido, em 1935 pelo jornal *A Nação*: “Cartola merece uma campanha em torno de seu nome. Dos compositores espontâneos, ninguém merece mais do que ele...(...)”¹⁵⁷ E ainda, os comentários sobre o interesse de Villa-Lobos, recém-chegado de Paris, de “desencavar entre compositores populares os mais espontâneos, ou mesmo os mais primitivos, uma riqueza musical inexplorada...”¹⁵⁸

Como definir melhor esses compositores “espontâneos”? Por que e como Cartola poderia ser considerado mais espontâneo do que João de Barro, Almirante e Lamartine Babo, além do próprio Noel?

Vida coletiva e comunitária, hierarquias familiares, religiosidade e magia, valorização do senso comum, comida, trabalho e dinheiro (a luta pela sobrevivência), veremos isso melhor, foram e continuam sendo até hoje assuntos umbilicalmente ligados ao samba e talvez possam ajudar a responder a essa questão.

Em suma, como disse Donga, freqüentador da casa de Tia Ciata e sambista urbano pioneiro: “O samba (...) já existia na Bahia, muito tempo antes de eu nascer [1890], mas foi aqui no Rio que se estilizou.”¹⁵⁹.

Existia na Bahia, em São Paulo, no Maranhão, em Minas Gerais, no Rio Grande do Sul e, na verdade, em todas as regiões brasileiras onde a cultura negra se estabeleceu, como aliás demonstram, por exemplo, o samba-de-chave baiano ou o samba-de-lenço paulista, ou o jongo, os batuques de umbigada etc. até hoje tocados nas festas e cultivados pelo povo.

Se há uma característica indiscutível no samba é a de que suas raízes partem de culturas africanas.

Quanto ao processo de urbanização do samba, este se deu também em muitas cidades brasileiras mas é inegável que na cidade do Rio de Janeiro, por contingências históricas, entre

¹⁵⁶ E outros, como Paulo Portela (Paulo Benjamim de Oliveira, 1901-1949), Bide (Alcebiades Maia Barcelos, 1902-1975), Marçal (Armando Vieira Marçal, 1902-1947), Heitor dos Prazeres, 1898-1966), Carlos Cachaca, 1902-1999) etc.

¹⁵⁷ MÁXIMO, João e DIDIER, Carlos. *Noel Rosa, uma biografia*. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1990, p. 198.

¹⁵⁸ Idem, *ibidem* p. 201.

¹⁵⁹ SODRÉ, Muniz. *op. cit.*, pág. 70.

elas o fato de ser a capital do país, a “estilização” citada por Donga atingiu plenitude e desenvolvimento incomparáveis.

Vale a pena citar a síntese de Antonio Cícero: “Uma grande invenção feito o samba (...) pode entender-se como uma forma admirável de se conceber criativamente o concubinato de, por um lado, ritmos, ritos, danças, instrumentos, paradigmas musicais etc. de diferentes proveniências africanas com (...) melodias, harmonias, versos, danças, instrumentos, paradigmas musicais etc. de diferentes proveniências européias. A realidade do samba aponta para a possibilidade de infinitas outras combinações de elementos de diversas origens”.¹⁶⁰

A partir do início do século XX, o tecido socioeconômico brasileiro, particularmente o da cidade do Rio de Janeiro, capital federal, vai se tornando cada vez mais fragmentado e complexo, com o estabelecimento de novas classes sociais e o aparecimento crescente de inovadoras tecnologias de comunicação, tais como o processo mecânico de gravação de discos e o cinema falado.

A população da cidade aumenta e, por essa época, tem início também a ocupação dos morros cariocas pelos contingentes mais pobres da população, o fenômeno social da favelização, de tal sorte que, num curto espaço de tempo, surgem significativas modificações no quadro de convivência proletária criada em torno das casas das tias baianas. Em outras palavras, é possível vislumbrar: 1) o aprofundamento do desnivelamento social dentro das camadas mais baixas da população, ou seja, um afastamento entre os freqüentadores das casas das tias baianas e os habitantes dos morros; 2) o crescimento de algo que poderíamos chamar de uma classe média, formada basicamente por brancos; 3) a aproximação cultural entre as camadas mais altas do proletariado, a chamada “aristocracia da ralé”, e as classes média e alta; e, ainda, 4) a persistência de toda uma cultura oral e tradicional, de raízes rurais, nas camadas pobres da população, cada vez mais, habitantes dos morros.

Se ainda hoje, o número de brasileiros vinculados à cultura oral é, como vimos, imenso, imagine-se no início do século XX. Em 1910, a cidade do Rio de Janeiro tinha por volta de 870 mil habitantes. Destes, 10% estavam matriculados nas escolas civis, considerando todos os níveis, do primário ao universitário¹⁶¹.

¹⁶⁰ “O tropicalismo e a MPB” in NAVES, Santuza Cambraia e DUARTE, Paulo Sergio. *Do Samba-canção à Tropicália*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2003, p. 214.

¹⁶¹ *Anuario estatístico do Brasil*, 1908-1912. Rio de Janeiro: Directoria Geral de Estatística, v. 1-3, 1916-1927.

Nas casas da “aristocracia da ralé”, cada vez menos “ralé”, se desenvolve, portanto, um samba urbano mais melódico marcado pela polca, pelo lundu, pelo maxixe, pelo tango e pelo choro, um “samba amaxixado”, com influência também da música instrumental americana¹⁶².

Enquanto isso, na grande independência e isolamento propiciados pela distância e dificuldade de acesso do alto dos morros, para onde migraram justamente aquelas pessoas em avassaladora maioria analfabetas, ainda persistiam os modelos marcados pela religiosidade e pelas tradições orais e rurais assim como o samba coletivo e ligado ao batuque.

Segundo Cartola, um dos mais representativos sambistas do morro e da história do samba, “naquela época, samba e macumba era tudo a mesma coisa”.¹⁶³

Para muitos, o samba desenvolvido em Estácio de Sá, em Mangueira e outros bolsões populares, quase sempre no morro, “é rítmica, melódica e poeticamente distinto do samba da Cidade Nova. As dessemelhanças rítmicas talvez se devam a ter sido ele criado a partir dos refrões cantados nos improvisos de partido-alto e rodas de batucada, herdando destes uma pulsação por si só diferente da dos sambas de Sinhô, nos quais ainda se encontram vestígios não só do maxixe mas também do lundu. (...) Se na Cidade Nova as festas são animadas por músicos treinados, bons tocadores de piano, flauta, clarineta, cordas e metais, no Estácio de Sá, salvo por um ou outro violão ou cavaquinho em mãos desajeitadas, tudo é tamborim, surdo, cuíca e pandeiro. Ou acompanhamento ainda mais rudimentar, palmas cadenciadas ou batidas em mesas, cadeiras, copos, garrafas”.¹⁶⁴

Estamos, portanto, falando de um samba mais vinculado às raízes africanas e ao batuque. Carlos Sandroni, em termos rítmicos, refere-se ao “paradigma do Estácio” como mais próximo das polirritmias características da música africana, que ele chama de “contramétrica”¹⁶⁵. Segundo esse autor, relacionar o samba à “síncopa” como tantos autores fazem¹⁶⁶ seria algo discutível. Em resumo, a rítmica ocidental tenderia a ser mais regular e divisiva, ou seja, é cométrica. Nesse âmbito, a “síncopa” representaria uma quebra de

¹⁶² Tal samba, em termos rítmicos, corresponderia ao “paradigma do tresillo” sincopado mas com tendências de maior regularidade rítmica ou “cometricidade”. Cf. SANDRONI, Carlos. Op.cit.

¹⁶³ SILVA, Marília Barboza da e FILHO OLIVEIRA, Arthur op.cit., p.82

¹⁶⁴ MÁXIMO, João e DIDIER, Carlos. Op.cit., pág. 118

¹⁶⁵ SANDRONI, op.cit, 2001

¹⁶⁶ SODRÉ, Muniz, op.cit. entre outros.

regularidade ou o deslocamento do acento rítmico esperado. Pois bem, a música africana, segundo Sandroni, assim como a indiana, por exemplo, caracteriza-se por ser aditiva (op. a divisiva), e pela contrametricidade, o que possibilita a criação de “polirritmias de estonteante complexidade”.¹⁶⁷ Em outras palavras, nelas as síncopas são a regra e não a exceção. Sempre com Sandroni, figuras rítmicas deste tipo “embora possam eventualmente ocorrer na música erudita ocidental – em particular na chamada música contemporânea –, só o fazem a título de exceções e são consideradas de execução difícil. Na música da África Negra, ao contrário, elas pertencem, por assim dizer, ao senso comum musical, freqüentando inclusive o repertório rítmico de crianças”.¹⁶⁸ Sandroni identifica os mesmos procedimentos rítmicos no tambor-de-mina maranhense, no maracatu e no samba, entre outras formas populares brasileiras.

Note-se que o samba a que ele se refere é o de maior “imparidade rítmica” (interpolação de agrupamentos binários e ternários) e o mais “africanizado”¹⁶⁹, ou seja, justamente o menos influenciado pela música européia e pela vida cosmopolita, o samba produzido nos morros lá pelos anos 20 do século passado e diferente do samba-amaxiado, produzido na cidade.

Noel Rosa, e, como se infere, muitos sambistas do morro, na verdade desprezava o maxixe. Isso se vê no “Pisou no meu calo”¹⁷⁰:

*Você é um colosso
Comeu sandwich
Falando bem grosso
Que samba é maxixe
Eu disse: caramba!
Não sou seu vassalo
Falou mal do samba
Pisou no meu calo!*

Numa entrevista, por outro lado, o filósofo da Vila, elogiando Aracy de Almeida (1914-1988), afirmou que ela era a melhor cantora de “samba de batida”. Pressupõe-se que estava comparando este, na verdade o samba de morro, ritmado, complexo e ligeiro “com

¹⁶⁷ SANDRONI, op. cit, p. 25.

¹⁶⁸ Idem, ibidem, p. 25.

¹⁶⁹ Idem, ibidem, p. 221.

¹⁷⁰ MÁXIMO e DIDIER, op.cit. p. 334.

bossa”, a outros como o samba amaxixado e o samba-canção, mais lentos e, em geral, tratando exclusivamente de temas amorosos¹⁷¹.

Esses três vetores sociais, classes alta e média (e suas características, valores e paradigmas), proletariado alto (idem) e baixo (idem), envolvidos por uma cidade que cresce em ritmo acelerado, é preciso ressaltar, nesse momento não são excludentes e, ao contrário, permanecem em razoável diálogo e interação.

Como exemplo de eventuais separações, no âmbito da música, poderia citar o café Nice, freqüentado por compositores, músicos e boêmios principalmente da classe média e proletariado alto, em oposição aos bares da Lapa e do Mangue, freqüentados pelos compositores do morro. Ambos eram espaços de grande intercâmbio entre músicos e compositores. Como exemplo de interação poderia citar a figura “mediador transcultural”¹⁷² de Noel Rosa, branco, classe média, estudante de medicina e, ao mesmo tempo, freqüentador eventual do café Nice ou do bar em frente, Ponto dos Cem Reis, até as 23 horas, e, depois, dos bares do Mangue e dos morros, onde participava de rodas de samba com Cartola, com quem convivia quase que diariamente, e outros bambas. Ou as figuras complexas de Mário Reis e, particularmente, Francisco Alves, grandes intérpretes e famosos compradores de sambas do morro, ou seja, gravavam em discos e tocavam no rádio músicas de compositores como Cartola e Ismael Silva, e mesmo Noel Rosa (muito mais identificado com estes)¹⁷³, em troca de estarem incluídos na “parceria”. Aliás, ao que parece, tal costume – conhecido ironicamente como de “comprosores” – sempre existiu e ainda persiste entre certos cantores famosos e sambistas. Trata-se de uma forma de repartir direitos autorais que deveriam pertencer exclusivamente ao compositor, em troca da gravação e conseqüente exposição da música. O costume é mencionado em outra parte do samba “Quatorze anos”:

*Vejo um samba ser vendido
E o sambista esquecido
O seu verdadeiro autor*

*Eu estou necessitado
Mas meu samba encabulado
Eu não vendo não senhor*

¹⁷¹ Idem, ibidem, p. 322.

¹⁷² Aproveito aqui a idéia de Hermano Vianna. Cf. VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor e Editora UFRJ, 1995, p.113 e outras.

¹⁷³ Cf. a excelente biografia feita por João Máximo e Carlos Didier.

A questão da “autoria” mais – ou menos – valorizada, conforme diferentes modelos e paradigmas culturais, será outro ponto a ser necessariamente discutido mais adiante (no cap.6).

Dois fatores tecnológicos surgidos no ambiente do Rio de Janeiro, início do século, irão causar grandes modificações e até mesmo influenciar a forma de fazer o samba: o aparecimento das gravações – primeiro em cilindros, depois em discos – e, um pouco mais tarde, o rádio.

Até o surgimento do gramofone, no início do século XX, a divulgação, comercialização e fixação das músicas eram feitas exclusivamente através de partituras. Tal sistema exigia naturalmente conhecimento de teoria musical e atingia pouquíssimas pessoas, com certeza não as do povo.

“Com o aparecimento das gravações (...) a produção de música popular iria ter ampliadas tanto sua base artística quanto industrial: a primeira, através da profissionalização dos cantores (solistas ou dos coros), da participação mais amplas de instrumentistas (de orquestras, bandas e conjuntos em geral) e do surgimento de figuras novas (o maestro-arranjador e o diretor artístico); a segunda, através do aparecimento das fábricas que exigiam capital, técnica e matéria-prima.”¹⁷⁴

Na verdade, a possibilidade de gravar composições, com a crescente divulgação ocorrida através da rápida disseminação e popularização de gramofones (sistema mecânico) – de início, nas camadas mais altas da população – e depois vitrolas (sistema elétrico a partir de 1927 com aperfeiçoamento no processo de gravação que possibilitou o aparecimento de cantores com voz baixa como Mário Reis, Noel Rosa etc.), cria fatos importantes: 1) o conceito até então desconhecido de uma “música dirigida à diversão do público das cidades” e 2) o surgimento de novos “mercados”, tanto de consumo como de trabalho.

Há ainda outro fator, fundamental, mas poucas vezes lembrado: com o advento do disco, ampliado mais tarde com o rádio, e o surgimento do conceito de “produto” industrial e comercial, passa a ser necessário *fixar* uma determinada composição, algo naturalmente já conhecido pelas camadas cultas ligadas à cultura escrita e às partituras, mas estranho às camadas populares, mergulhadas na cultura oral que se caracteriza pela não-fixação. Trata-se também, vale ressaltar, do surgimento da noção de “produto” cultural.

¹⁷⁴ TINHORÃO, op.cit. p. 247.

Para os músicos saídos das festas e reuniões promovidas nas casas das tias baianas como Tia Ciata, refiro-me aos que, como Sinhô, Donga e Pixinguinha, freqüentavam as salas da frente, ou seja, os que tocavam choros, valsas e maxixes, tal mudança provavelmente teve pouco reflexo, uma vez que muitos deles já possuíam formação musical e estavam habituados a lidar com notações e partituras.

Essa necessidade de fixação ocasionou, porém, enormes mudanças em parte da música produzida nos morros.

A tendência dessa música impregnada por um espírito familiar, comunitário e religioso, criada, além disso, dentro de um princípio de “gratuidade artística” – palavras usadas por Tinhoão – e para fazer a comunidade dançar e cantar, e pelo prazer pessoal do compositor, que com ela demonstrava seu valor e talento perante a comunidade, a tendência dessa música, repito, era ser feita, em geral, tendo como parte fixa um estribilho ou uma primeira parte, facilmente assimilável, para ser cantada e repetida por todos, e uma segunda ou mais partes criadas não só pelo compositor mas por outros improvisadores, muitas vezes em tom de desafio. Em outras palavras, essas partes eram, na verdade, quase sempre recriadas em cada apresentação ou performance.

Uma das características mais interessantes e importantes da música popular ainda enraizada na oralidade, e portanto sem possibilidade de fixação, é justamente seu caráter de improvisação e não-acabamento ligado à performance, ao aqui-agora, ao contato face-a-face, à situação contextual e ao momento de sua apresentação.

Nesse sentido, mesmo a obra de um determinado compositor, conhecido de todos, passa a ser em parte coletiva, uma vez que vários outros “bambas” podem fazer intervenções e acrescentar coisas. O aspecto altamente lúdico e o caráter grupal e interativo desse tipo de música precisam ser ressaltados. Numa roda de samba, é possível, por exemplo, ficar horas cantando, por vezes, a mesma música, uma vez que ela nunca é, de fato, a “mesma”: os improvisos vão dando a ela novos aspectos e contornos. Ao contrário de uma apresentação convencional de música, inclusive as de choro, com artistas de um lado e platéia do outro, na roda de samba, mesmo os que não sabem improvisar, mas só cantam o estribilho, em geral todos, ou quase todos os presentes, também podem dançar ou bater palmas no ritmo ou tocar instrumentos de percussão, garfo e prato, por exemplo, ou mesmo simplesmente bater com a mão na mesa. Todos, de alguma forma, sentem-se participando da criação da música que está

sendo cantada. E estão participando mesmo. Trata-se de uma espécie de jogo comunitário, uma fascinante e sempre inesperada performance coletiva sem palco nem platéia. Isso permite que uma mesma música seja cantada em dois dias diferentes de formas às vezes significativamente variadas.

É informação corriqueira nas biografias de muitos sambistas, Noel Rosa, Cartola, Geraldo Pereira (1918-1955) e muitos outros, o fato de que eram grandes improvisadores. Isso significa, em primeiro lugar, que muitas de suas músicas se perderam, pois foram feitas sem a preocupação do registro, e às vezes feitas na hora e depois esquecidas e, em segundo lugar, que suas músicas conhecidas – as gravadas – são apenas uma versão de algo que era criado e recriado em reuniões familiares, pagodes ou mesas de bares cheias de cervejas. Esse caráter improvisativo tende a desaparecer nos compositores da moderna música popular¹⁷⁵ acostumados, com registros, instrumentos de controle e fixação, e com a noção de “acabamento” ou “produto final”.

Tento salientar que tudo isso envolve pressupostos, valores, paradigmas e discursos diferentes.

A importância de “Pelo telefone”, samba de Donga e outros, não é a de que este foi o primeiro samba gravado, em fins de 1916, – fato colocado em discussão por vários estudiosos –, mas, sim, demonstrar que o gênero era comercialmente viável, podia ser transformado num “produto” e tinha a capacidade de despertar interesse nas pessoas, leia-se, tinha um “mercado” e podia gerar lucros e vender discos¹⁷⁶.

Particularmente para os compositores pobres, por vezes miseráveis, em geral negros e mestiços, habitantes dos morros cariocas e adjacências, essa perspectiva despertou grande interesse. Representava, antes de mais nada, a perspectiva de ganhar algum dinheiro fazendo samba. Fora isso, uma precária mas factível possibilidade de alguma “profissionalização” e, ainda, de ver seu trabalho – considerado, até então, coisa de pobre, de preto e de malandro, e capaz de gerar proibição, perseguição e até prisão por parte da polícia – valorizado e admirado “lá embaixo” pelas classes altas, pelos senhores e patrões, enfim, pelos brancos ricos “do asfalto”.

¹⁷⁵ Há uma boa descrição do processo improvisativo e do clima grupal do improviso, no caso do sambista e partideiro Aniceto do Império (Aniceto de Meneses e Silva Júnior 1912-1993) in SILVA, Marília Barboza da e FILHO OLIVEIRA, Arthur. Op.cit., p.10 a 12.

¹⁷⁶ MÁXIMO, João e DIDIER, Carlos.op.cit. pág. 117 C.f. também TINHORÃO, op.cit. p. 279.

Tudo isso significa que desde, no mínimo, 1916 muitos sambistas do morro começaram a tentar compor visando uma eventual gravação, ou seja, 1) buscando temas que imaginavam poder interessar o consumidor de discos da classe média e alta, abrindo assim mão, por vezes, dos assuntos da coletividade ou, pelo menos, restringindo certas possibilidades temáticas dos sambas; 2) burilando mais a melodia das primeiras partes que agora precisava se destacar, chamar a atenção e ocupar um espaço que antes, ou seja, no modelo tradicional essencialmente comunitário, era ocupado por uma criação variável tendo em vista sobretudo a *performance* face-a-face e os improvisos e 3) fixando as primeiras e segundas partes das letras e das músicas em formas definitivas.

Tal tipo de música passa a ser chamado de samba-canção e samba de terreiro ou, mais tarde, de quadra, ou ainda de “samba de meio de ano”, produzidos para animar os ensaios de carnaval e festas das comunidades e, depois, para serem comercializados fora do período carnavalesco. Um samba famoso de Wilson Batista (1913-1968) ¹⁷⁷ refere-se a ele:

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

A chamada “malandragem”, tema até hoje recorrente no samba e inexistente na moderna música popular, será assunto importante a ser abordado mais adiante, principalmente em função de dois tópicos: o individualismo e a moral ingênua (Cf. capítulo 4).

Sobre o improviso, é interessante notar ainda que se ele também é praticado no choro, música eminentemente instrumental, é sempre criado a partir das formas fixas representadas pela melodia e pela harmonia, como no jazz. Toca-se o tema, depois os instrumentistas improvisam, constróem individualmente sua leitura pessoal do tema, em seguida voltam a ele e encerra-se a música. O improviso da roda-de-samba, do partido-alto e do samba-corrído dá-

¹⁷⁷ “Lenço no pescoço” in EGYDIO, Francisco e PAIVA, Roberto (*Polêmica Noel Rosa e Wilson Batista*. Coleção 10 Polegadas, Rio de Janeiro, Odeon/EMI, 580288-2, 2002).

se de outra maneira e é fundamentalmente ligado aos versos ou ao ritmo, e não à melodia. O assunto será retomado mais adiante (Cf. capítulo 6).

Tudo isso, em todo o caso, representou a “passagem da gratuidade artística”, obras produzidas tendo em vista o próprio grupo social do compositor, “para a nova fase de produção destinada à venda”, obras em que, no caso, o compositor eventualmente se utiliza da cultura de sua classe e de seu talento pessoal como matéria-prima na produção artística dirigida, principalmente, a outras classes sociais, aquelas com poder aquisitivo para comprar discos.

O “aparecimento e a espantosa expansão do primeiro veículo de comunicação de massa de nossa história: o rádio”.¹⁷⁸, responsável, durante o período que vai de 1930 a 1945, pelo que se convencionou chamar de Era do Rádio, só vêm ampliar o processo iniciado pela gravação de discos, processo que, aliás, também se amplia¹⁷⁹.

É o momento em que Ismael Silva, Ataulfo Alves (1909-1969), Heitor dos Prazeres (1898-1966), Assis Valente (1911-1958), Cartola, Carlos Cachça (1902-1999), Wilson Batista, Geraldo Pereira, Paulo da Portela, Bide e Marçal, Zé da Zilda (José Gonçalves 1908-1954), Monsueto (Campos Meneses, 1924-1973), Lupicínio Rodrigues (1914-1974), e muitos outros, quase todos negros ou mestiços, provenientes, embora em graus diferentes, das classes mais baixas da sociedade, têm chance para aparecer e mostrar seu trabalho. Em geral são autodidatas, alguns semi-analfabetos ou de baixa escolaridade¹⁸⁰. A bem dizer, quase todos. Mesmo assim esses grandes artistas foram capazes de compor obras de indiscutível importância e grande influência no cenário cultural brasileiro. São os compositores cujos trabalhos – além do de Paulinho da Viola e alguns de seus contemporâneos – pretendo abordar.

¹⁷⁸ ALBIN, op.cit., p. 81.

¹⁷⁹ É a época de grandes cantores e compositores como Carmen Miranda (1909-1955), Mário Reis, Francisco Alves, Sílvio Caldas (1908-1998), Carlos Galhardo (1913-1985), Patrício Teixeira (1893-1972), Aracy de Almeida, Vassourinha (Mário Ramos 1923-1942), Cyro Monteiro (1913-1973), Orlando Silva (1915-1978), Moreira da Silva (1902-), Jorge Veiga (1910-1979), Marlene (Vitória De Martino 1924-), Marília Batista (1918-1990), Isaurinha Garcia (1919-1993), Emilinha Borba (1923-), Linda Batista (1919-1988), Dircinha Batista (1922-1999), Odete Amaral (1917-1984) e Dalva de Oliveira (1917-1972), entre muitos, ou de compositores como Noel Rosa, Ary Barroso (1903-1964), Lamartine Babo, João de Barro, Almirante, Herivelto Martins (1912- 1992), Herve Cordovil (1914-1979), Antonio Almeida (1911-1985), Mário Lago (1911-2002), Roberto Martins (1909-1992), Custódio Mesquita (1910-1945) e Pedro Caetano (1911-1992) entre vários outros, quase todos de classe média.

¹⁸⁰ Cf. ALBIN, op.cit., p.239.

É importante deixar claro: não estou interessado em estipular o nível escolar dos compositores, mas sim salientar que alguns estão muito mais próximos da oralidade, da cultura não escrita, do contato direto com parentes e amigos analfabetos, do que outros. Em outras palavras, como veremos, há diferentes *modelos de consciência* em questão.

A interação e sinergia entre esses cantores e compositores de diferentes classes sociais foi imensa. Havia, na época, uma razoável aproximação e sintonia entre as diferentes classes. De tal ordem que se torna impossível, e seria um grande equívoco, pura e simplesmente separar suas obras adotando, por exemplo, o critério da classe social. Esta informação serve apenas como uma referência. Como vimos antes, mas vale repetir, no Brasil, mesmo considerando os estratos sociais privilegiados, é comum encontrar pessoas com educação formal estabelecida, nível universitário, acesso às tecnologias de ponta, serviços e bens de consumo e informações que, ao mesmo tempo, estejam enraizadas em paradigmas relacionados a um certo modo popular e “subalterno” de ver as coisas. Se isso é comum hoje, imagine-se a cidade do Rio de Janeiro das décadas de 1920 a 1950.

Pretendo, entretanto, demonstrar que apesar da grande mistura, no caso do samba poder-se-ia mesmo falar numa espécie de sincretismo cultural, é possível identificar nas letras do samba claramente originário das camadas pobres, ainda vinculado às suas origens tradicionais e rurais, algumas características, certas tendências e predominâncias, frutos de determinado *modelo de consciência*, que tendem a desaparecer numa música popular e mesmo num samba mais “erudito” que, apesar das identificações e influências, parece, em geral, ser feito a partir de outros paradigmas.

Apesar do sucesso obtido na época chamada por alguns de Época de Ouro da MPB¹⁸¹, período que coincide com a Era do Rádio e vai de 1930 a 1945, é preciso dizer que a maioria quase absoluta dos criadores de samba oriundos do morro permaneceu praticamente na mesma situação social, ou seja, continuou pobre, morando em favelas e cortiços, sendo ou convivendo com analfabetos, portanto mergulhados na oralidade, vendendo sambas, fazendo biscates aqui e ali, e sobrevivendo por vezes à custa de amigos ou até de pequenas contravenções.

¹⁸¹ Cf. ALBIN, op.cit. p. 80.

Para ficar num exemplo, Cartola, por sinal, genro do ex-escravo Pau do Mato¹⁸², pai de Deolinda, sua primeira mulher, teve, desde 1930, sambas de relativo sucesso gravados por Francisco Alves e Mário Reis, dois dos mais importantes e influentes cantores do período, conquistou a admiração explícita de Villa-Lobos, que costumava visitá-lo na favela, criou “Quem me vê sorrindo”, samba gravado por Leopold Stokowski e orquestra (pela gravação Cartola recebeu 1\$500, o preço de três maços de cigarro barato¹⁸³) e, em 1948, ganhou o título de “cidadão-samba”, mas mesmo assim comeu, muitas vezes, “sobras do jantar da madame” para quem Deolinda trabalhava e “que ora completava, ora representava a única comida do dia”¹⁸⁴. Fora isso, Cartola foi durante sua vida “tipógrafo, pedreiro, peixeiro, biscateiro, vendedor de queijos, cavaliço, sorveteiro, cambono (uma espécie de ajudante) de macumba, zelador (...), barraqueiro da Cofap (...), vigilante, “ponta” em alguns filmes, contínuo de jornal”¹⁸⁵ e lavador de automóveis em Ipanema até por volta de 1957. Nesse momento da vida estava desaparecido havia anos e foi encontrado pelo jornalista Sergio Porto (Stanislaw Ponte Preta) de quem recebeu ajuda e através de quem acabou conseguindo arranjar um emprego público. Na verdade, apesar da abertura do restaurante *Zicartola*, espaço importante para a divulgação e a reorganização do samba que andava em baixa, e, além disso, apesar do apoio, como veremos, do pessoal do CPC, Cartola só viu sua carreira ser relativamente reconhecida a partir de 1974, quando gravou seu primeiro disco com grande sucesso. O compositor morreu em 1980. Henricão (Henrique Felipe da Costa ?-1984), autor de pelo menos uma obra-prima da música popular brasileira, o samba-choro “Só vendo que beleza”, e também, no fim da vida, lavador de carros, em seu depoimento ao programa *Ensaio* (o compositor foi encontrado por acaso tomando conta de carros e convidado a fazer o programa) fala explicitamente da fome que chegou a fazê-lo desmaiar na rua¹⁸⁶. João do Vale (João Batista do Vale 1934-1996), autor do grande samba “A voz do povo”, entre muitos outros sucessos, trabalhava como pedreiro enquanto suas músicas faziam sucesso no rádio¹⁸⁷. As vidas de Ismael Silva, Geraldo Pereira, Wilson Batista e Nelson Cavaquinho (1910-1986) e Zé Kéti (1921-1999), só

¹⁸² SILVA, Marília Barboza da e FILHO OLIVEIRA, Arthur op.cit., p.56.

¹⁸³ Idem, ibidem, p.143

¹⁸⁴ Idem, ibidem, p. 97

¹⁸⁵ BARROS Orlando. “A reassunção do Divino” in CARTOLA. *Fita meus olhos*. Série depoimentos. Museu da Imagem e do som, 1998, p. 83/84.

¹⁸⁶ BOTEZELLI, J.C. e PEREIRA, Arley. op. cit. vol. 6.

¹⁸⁷ Idem, ibidem. vol. 2.

para citar mais alguns entre muitos e importantes sambistas, em termos de pobreza e graus de instrução, não foram muito diferentes¹⁸⁸.

Tento ressaltar não apenas a pobreza mas, também, a grande proximidade desses autores, sambistas fundamentais que, de certo modo, criaram o samba nas várias formas como hoje ele é conhecido, com o universo oral e tradicional.

O período pós-guerra trouxe a importação de produtos culturais, a organização de universidades como a USP, o aumento da distância entre as classes rica e média das populares e a conseqüente adoção de cada vez mais diferentes paradigmas. Os temas das classes altas passam a ser outros, cada vez mais individualizados, além de importados. Desaparece aquela já mencionada proximidade e sintonia cultural entre classes sociais ocorrida no Rio de Janeiro. Fora isso, acontece a invasão de produtos estrangeiros, particularmente norte-americanos, entre eles discos e gravações de músicas estrangeiras de várias procedências, uma verdadeira avalanche de versões, a valorização do jazz, da canção norte-americana e de ritmos como o bolero e, ainda, o surgimento de num novo conceito de samba-canção¹⁸⁹, aproximado do bolero e da canção norte-americana, tanto na música como nas letras. Mais tarde, a televisão virá aprofundar esse processo e conseqüentemente piorar a já precária situação dos sambistas, que passam por um longo período de queda de prestígio. Sua única chance de algum sucesso, e algum dinheiro, é o período do Carnaval com os sambas-enredo. O problema é que, como diz o samba, o Carnaval “são três dias apenas”¹⁹⁰

Por essa época, o samba passa a ser considerado um gênero antiquado, ultrapassado, desatualizado, “quadrado”, em suma, fora de moda, coisa de gente de mau gosto, pobre e ignorante.

¹⁸⁸ Cartola estudou até o quarto ano primário. Cf. BARROS Orlando. Op.cit., p.30. Nota-se através dos depoimentos de sambistas que sempre houve o costume de “corrigir” ou “acertar” as letras de samba. Guilherme de Brito sugere isso em sua entrevista ao programa *Ensaio*. Francisco Alves pediu inúmeras vezes a Noel Rosa que “acertasse” as letras dos sambas que comprava. Sabidamente, Noel fez isso para vários sambistas, por amizade. O tema é delicado e merece ser pesquisado.

¹⁸⁹ O samba-canção do tempo de Noel e Wilson Batista, e principal forma adotada por Cartola, é o samba com melodia mais burilada e formas fixas, pronto para ser gravado ou tocado no rádio. O samba-canção da década de 50 apresenta informações melódicas e harmônicas do bolero, da canção americana e do jazz além de uma temática mais individualista, “existencialista” segundo Tinhorão, o que o tornou conhecido como “samba-dedor-de-cotovelo”. “Ninguém me ama” de Antonio Maria, “Foi a noite” de Antonio Carlos Jobim ou “A noite do meu bem”, de Dolores Duran, são exemplos deste tipo de samba.

¹⁹⁰ “Lamentação” de Mauro Duarte (MAURO DUARTE E NOCA DA PORTELA, *Mauro Duarte e Noca da Portela*. Coleção *A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes*, Sesc São Paulo, s/d, gravado em 1974).

Note-se, abrindo parênteses, que no período pós-guerra surge ainda um gênero que, como música urbana, na verdade já vinha sendo gestado desde os tempos de Chiquinha Gonzaga ou antes. Modas de viola, cocos e emboladas, ainda na década de 1920, apaixonaram o grupo dos Tangarás do qual faziam parte Almirante, João de Barro e Noel Rosa, e fizeram sucesso na voz de Manezinho Araujo (1910-1993) e outros. Noel Rosa¹⁹¹ começou sua carreira compondo emboladas:

*Minha viola
Tá chorando com razão
Por causa de uma marvada
Que roubou meu coração
Eu não respeito
Cantadô que é respeitado
Que no samba improvisado
Me quisé desafiá
Inda outro dia
Fui cantá no galinheiro
O galo andou o mês inteiro
Sem vontade de cantá (...)*

O tom agônico, como veremos, é recorrente não só nas emboladas e cocos, como também nas modas de viola, no baião e, até hoje, em muitos sambas.

A partir dos cocos e emboladas surge o baião, “originalmente, no mundo rural, ‘pequeno trecho musical executado pelas violas nos intervalos do canto de desafio compondo o chamado rojão’, segundo Luis da Câmara Cascudo”¹⁹². Concebido em sua forma definitiva por Luiz Gonzaga (1912-1989), assim como por Jackson do Pandeiro (José Gomes Filho, 1919-1982), entre outros, o gênero, de enorme sucesso desde a década de 1950, com repercussão inclusive internacional através de “Delicado” baião instrumental de Valdir Azevedo (1923-1980), marca definitivamente a música popular brasileira urbana até os dias de hoje – assim como o coco e a embolada ainda o fazem – basta lembrar compositores como Caetano Veloso (1942-), Gilberto Gil (1942-) e, mais recentemente, Lenine (Osvaldo Lenine Pimentel, 1959-) ou Chico Cesar (Francisco Cesar Gonçalves, 1964-), sem mencionar um herdeiro direto do baião: Dominginhos (José Domingos de Moraes, 1941-).

Por volta de 1958, um grupo de jovens das classes média e alta cariocas começa a produzir um novo estilo de música popular: a bossa nova.

¹⁹¹ “Minha viola” in MÁXIMO, João e DIDIER, Carlos. Op. cit., p. 109.

¹⁹² ENCICLOPÉDIA da Música Popular Brasileira. 3ª ed. São Paulo, Art Editora e Publifolha, 2003.

O gênero, enraizado no samba, cria um novo ritmo, melhor dizendo uma nova “batida”, desenvolvida ou concretizada sobretudo por João Gilberto (1931-), substituindo o compasso binário do samba (um/dois– um/dois) por um compasso quaternário (um/dois/tres/quatro–um/dois/tres/quatro), o que, de certo modo, simplifica ou racionaliza aquela “intuição rítmica de caráter improvisativo”¹⁹³ ou aquele sentido de “contrametricidade” que caracterizava, e ainda caracteriza, o samba, particularmente aquele produzido ou influenciado pela cultura do morro.

Fora isso, na versão de Tinhorão, “cansados da importação pura e simples da música americana”, os jovens da classe média carioca acabaram por criar “um novo tipo de samba envolvendo procedimentos da música clássica e do jazz, e vocalizações colhidas na interpretação de cantores como Ella Fitzgerald, ao mesmo tempo que intelectualizavam as letras...”¹⁹⁴

Tudo isso pode ser verdade, mas, olhando bem, parte significativa da música composta pelo também criador da bossa nova e seu compositor central – Antonio Carlos Jobim – trazia muitos outros elementos, além dos importados: retomava e mesmo reaproveitava idéias de Heitor Villa-Lobos; incorporava elementos do melhor samba (“Água de beber” e “O morro não tem vez” são bons exemplos, assim como “Felicidade” e “O nosso amor”), a sonoridade de marchinhas, frevos, modinhas, valsas, emboladas e, muitas e muitas vezes, os procedimentos do choro. Sem falar nos choros propriamente ditos, uma composição como “Chega de saudade”, considerada um marco da bossa nova, é construída a partir de sonoridades que remetem sincreticamente a choros, maxixes, modinhas, valsas, dobrados e marchas. Notem-se, por exemplo, as frases melódicas correspondentes às partes da letra “sem ela não pode ser”, “pois eu não posso mais sofrer”, “se ela voltar, se ela voltar/que coisa linda, que coisa louca” e “que é pra acabar com esse negócio de você viver assim”, entre muitas outras. Se, por outro lado, a primeira parte do “Samba de uma nota só” é, ao que parece, influenciada pelo jazz¹⁹⁵, a segunda é, literalmente, um chorinho.

Tais fatos se explica m se levarmos em conta o fenômeno da *circularidade*.

¹⁹³ TINHORÃO, op.cit., p. 310.

¹⁹⁴ Idem, ibidem, op.cit, p. 310.

¹⁹⁵ Para alguns, marcada por célebre arranjo de introdução da música “Night and day”, de Cole Porter. A meu ver, apenas mais um exemplo de circularidade e intertextualidade.

Tinhorão tem razão ao denunciar um processo que tem levado a música americana a exercer sobre a brasileira uma influência não-interativa, não-recíproca e unilateral, fomentada por fortes esquemas e interesses comerciais. Trata-se, porém, de um processo bastante discutível, complicado e, na verdade, talvez seja impossível delimitar tudo isso. Culturas estão fadadas à interação e esta, não poucas vezes, pode ocorrer de forma parcial e desigual. É mais uma razão para tentar sempre compreender melhor nossa própria cultura e suas múltiplas expressões.

Creio, em todo o caso, que é válido traçar uma grande linha que liga analogicamente a bossa nova aos antigos músicos e instrumentistas da “aristocracia da ralé” do começo do século XX, produtores de maxixes, tangos, valsas e choros, ambos vinculados à música instrumental, influenciados pelo jazz, bem-informados musicalmente, adeptos do improviso instrumental nos moldes citados – diferente do improviso do samba – e pertencentes às classes médias.

Mas o que particularmente nos interessa aqui são as letras da bossa nova. Tinhorão fala em “intelectualização” dessas letras, sem dar muitos exemplos. É possível que isso tenha ocorrido em um ou outro caso – teria sido bom se ele tivesse definido melhor o que considera “intelectualização” – mas o que parece predominar na maioria das letras da bossa nova são, a meu ver, três aspectos: 1) a linguagem coloquial e acessível; 2) os temas voltados para um certo e bastante determinado estilo de vida e 3) a apresentação de um caráter acentuadamente individualista (sobre o individualismo cf. capítulo 3). Ou seja, no discurso da bossa nova a vida parece se reduzir a “eus” livres, autônomos e isolados que falam de seus amores, seus prazeres e de sua solidão. O contexto parece ser pouco mais do que sua casa (seu apartamento), a parte nobre de sua cidade (a zona Sul) e certos locais onde se divertem, bares, praia e mar. Não me lembro de uma letra de bossa nova que fale, por exemplo, em trabalho.

*Eu você nós dois
Aqui nesse terraço a beira-mar
O sol já vai caindo e o seu olhar
Parece acompanhar a cor do mar
Você tem que ir embora, a tarde cai
E em cores se desfaz, escureceu
O sol caiu no mar e aquela luz
Lá embaixo se acendeu*

Ou

*Você e eu (...)*¹⁹⁶

*Um cantinho um violão
Esse amor e uma canção
Pra fazer feliz a quem se ama
Muita calma pra pensar
E ter tempo pra sonhar
Da janela vê-se o Corcovado
O Redentor que lindo (...)*¹⁹⁷

São vozes solitárias, em geral aparentemente despreocupadas, às vezes chorando a perda de algum amor ou cheias de saudade, mas em geral cantando o azul do mar, a graça da moça que passa, amores, sorrisos e flores. Não sabemos se essas vozes têm família, se têm religião ou se trabalham. Não sabemos se têm tradições e antepassados. Pouco sabemos do seu dia-a-dia. Não sabemos se têm outras preocupações além das citadas. Nem se são honestas ou como enxergam a desonestidade, entre outras questões éticas. Não sabemos se temem alguma coisa que não seja a perda de um grande amor. Não sabemos se envelhecem ou como encaram a morte. Não sabemos, ainda, se são vítimas de qualquer tipo de injustiça social ou política. Parecem, no todo, bastante satisfeitas, e bastante auto-suficientes e independentes, “livres e autônomas” como diriam Louis Dumont ou Norbert Elias, e talvez por isso ajam com indiferença diante de temas como, por exemplo, a solidariedade ou a comunidade uma vez que nem de longe demonstram necessitar delas.

Essas marcas de uma voz fortemente individualizada e centrada em seus próprios interesses, um verdadeiro discurso solipsista, continuam, pelo menos mais claramente desde a bossa nova, caracterizando, mesmo que em graus diferentes, grande parte da música popular urbana produzida hoje no Brasil, exceção feita justamente, como veremos, ao samba.¹⁹⁸

Um movimento musical, saído da bossa nova e criado a partir das concepções desenvolvidas pelo Centro Popular de Cultura – o já mencionado CPC –, precisa ser citado pela forte ligação que estabeleceu com o samba.

¹⁹⁶ “Fotografia” de Antonio Carlos Jobim (TELLES, Sylvia *Reencontro – Sylvia Telles, Edu Lobo, Tamba Trio, Quinteto Villa-Lobos*, Elenco, 1966)

¹⁹⁷ “Corcovado” de Antonio Carlos Jobim (GILBERTO, João. *The legendary João Gilberto World Pacific*, 1990, gravações de 1958 e 1961).

¹⁹⁸ Assim como outras formas populares, como o baião e a moda-do-violão. Cf. SANT’ANNA, Romildo. *A moda é viola Ensaio do cantar caipira*. São Paulo, Editora Arte e Ciência, 2000.

Idealizado por jovens de “esquerda”, marxistas e socialistas, o movimento, em resumo, inserido num movimento político maior visando a reforma social, defendia a idéia de recorrer aos procedimentos e temas populares, considerados ricos mas precários, “matéria bruta”, aprimorá-los, retrabalhá-los e reenviá-los ao povo, agora bem-acabados e nutridos por mensagens de conscientização política. Como vimos: “o compositor se faz o intérprete esclarecido dos sentimentos populares, induzindo-o a perceber as causas de muitas das dificuldades com que se debate”. Trata-se de obras assumida e conscientemente ideológicas e políticas, além de proselitistas e utilitárias, afinal pretendem “explicar”, “denunciar”, “esclarecer”, “conscientizar” e mesmo “incentivar”. As letras dessas canções, ao contrário da bossa nova, recorrem freqüentemente ao discurso assertivo ou apodíctico. Veremos melhor isso no capítulo 5.

As concepções do CPC inspiraram obras de importantes compositores como, entre outros, Carlos Lira (1939-), Sérgio Ricardo (João Mansur Lufti 1932-), Oduvaldo Viana Filho, Gianfrancesco Guarnieri (1934-), Ruy Guerra (1931-), Geraldo Vandré (1935-) e Edu Lobo (1943-). Músicas e letras produzidas no seio das classes média e alta cariocas – ou, pelo menos, de classes muito distantes das populações pobres do morro ou identificadas com as classes altas – agora cantavam a pobreza do povo e a injustiça social, propondo mudanças no estado de coisas. Vejamos a letra de “Esse mundo é meu” de Sérgio Ricardo e Ruy Guerra:

*Esse mundo é meu
Esse mundo é meu
Esse mundo é meu
Esse mundo é meu*

*Fui escravo no reino e sou
Escravo no mundo em que estou
Mas acorrentado ninguém pode amar
Saravá ogum, mandinga da gente continua
Cadê o despacho pra acabar
Santo guerreiro da floresta
Se você não vem eu mesmo vou brigar.¹⁹⁹*

Ou “Canção da terra” de Edu Lobo e Ruy Guerra:

*Olorum bererê
Olorum bererê
Olorum*

¹⁹⁹ “Esse mundo é meu”, de Sérgio Ricardo e Ruy Guerra (RICARDO, Sergio. *Não gosto mais de mim*. Odeon, 1960).

Ici beobá
Ave meu Pai o teu filho morreu
Ave meu Pai o teu filho morreu
Sem ter nação para viver
Sem ter um chão para plantar
Sem ter amor para colher
Sem ter voz livre pra cantar
É meu Pai morreu, é meu Pai morreu
Salve meu Pai, o teu filho nasceu
Salve meu Pai, o teu filho nasceu
É preciso ter força para amar
E o amor é uma luta que se ganha
É preciso ter terra pra morar
E o trabalho que é teu, ser teu
Só teu de mais ninguém
Só teu de mais ninguém
Salve meu Pai, o teu filho cresceu
Salve meu Pai, o teu filho cresceu
E muito mais é preciso
É não deixar
Que amanhã por amor possas esquecer
Que quem manda na terra tudo quer
E nem o que é teu bem
Vai querer dar por bem, não vai, não vai
Por bem, não vai, não vai
Salve meu Pai, o teu filho viveu
Salve meu Pai, o teu filho viveu
Olorum bererê
Olorum bererê
Olorum
Ici beobá²⁰⁰

“Borandá” de Edu Lobo e “Prá não dizer que não falei das flores” de Geraldo Vandré são “canções de protesto” paradigmáticas. Vejamos a letra de Geraldo Vandré:

Caminhando e cantando e seguindo a canção
Somos todos iguais, braços dados ou não
Nas escolas, nas ruas, campos, construções
Caminhando e cantando e seguindo a canção
Vem vamos embora que esperar não é saber
Quem sabe faz hora não espera acontecer
Pelos campos, a fome em grandes plantações
Pelas ruas marchando indecisos cordões
Ainda fazem da flor seu mais forte refrão
E acreditam nas flores vencendo o canhão
Há soldados armados, amados ou não
Quase todos perdidos de armas na mão
Nos quartéis lhes ensinam algumas lições

²⁰⁰ “Canção da terra”, *Edu Lobo e Ruy Guerra Song Book* Edu Lobo, Lumiar Discos, 1995.

*De morrer pela pátria e viver sem razões
Os amores na mente, as flores no chão
A certeza na frente, a história na mão
Caminhando e cantando e seguindo a canção
Aprendendo e ensinando uma nova lição*²⁰¹

No lugar do discurso autocentrado e solipsista retratando um universo fechado e exclusivista, surge outro de cunho político e tom assertivo, proselitista e prescritivo, abordando e criticando a desigualdade social. Trata-se, como tentarei mostrar, comparativamente, de um discurso crítico, distanciado, que fala “sobre” ou “da” pobreza e nunca “na” pobreza, para recorrer às idéias de Clifford Geertz, e também de Muniz Sodré. Em outras palavras, tal discurso aborda um problema através de alguém que está fora dele, parece falar com *reflexividade*, consciência, análise, objetividade (impessoalidade) e distanciamento (descontextualização) com relação ao assunto que aborda. Utilizo o termo *reflexividade*, ao qual retornaremos outras vezes, no sentido empregado por Guiddens: “[a] reflexividade da vida social moderna consiste no fato de que as práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas à luz de informação renovada sobre estas próprias práticas, alterando assim constitutivamente seu caráter. (...) O que é característico da modernidade não é uma adoção do novo por si só, mas a suposição da reflexividade indiscriminada – que, é claro, inclui a reflexão sobre a natureza da própria reflexão”.²⁰² Além disso, a voz proposta pelo CPC recorre a inúmeros índices populares, como o vocabulário por exemplo, mas não através de valores e procedimentos populares. Trata-se, sem dúvida, de um discurso bem-intencionado que pretende “salvar” o povo ou estar interessado pelo “povo”, mas no sentido de alguém que, em posição superior, se coloca no lugar de ensinar ou redimir. Apesar de julgar-se “consciente”, tanto que se propõe a “conscientizar”, não parece perceber que está impregnado de valores e concepções específicas que remetem a um determinado *modelo de consciência*. Há uma distância entre o que o discurso diz e o que ele quer dizer. O que ele diz: “É preciso lutar contra a injustiça social”. O que ele quer dizer: “Eu sei o que fazer e vou ensinar você” ou “eu sei e você não sabe” ou “você é vítima mas eu não” etc. Veremos melhor o problema do *ato locucionário* (o que se diz) e a *força ilocucionária* (a inferência, o

²⁰¹ (A ERA DOS FESTIVAIS. 28 Canções que marcaram uma época da MPB. MELLO, Zuza Homem de. Org. Universal, 2003).

²⁰² GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. Trad. Raul Fiker. São Paulo, Editora Unesp, 1991, p.45-46.

que se quis dizer) no capítulo 5. Se o discurso do CPC compreende e se identifica ou se, no fundo, involuntariamente, despreza o povo, é uma pergunta que se impõe.

Quanto ao samba, é preciso lembrar, graças aos integrantes do CPC, importantes sambistas, como Cartola, Nelson Cavaquinho e Zé Kéti, que andavam em completo ostracismo, foram procurados e redescobertos, tendo suas músicas gravadas por intérpretes de grande prestígio social. Apesar de veteranos, acabaram, mais tarde, gravando seus primeiros discos e interpretando suas próprias obras mas, mesmo assim, por gravadoras menores, algumas como a Marcus Pereira, especializadas em recuperar a música popular folclórica e rural.

Só após tudo isso esses autores, já sexagenários, tiveram finalmente parte de suas obras conhecida e valorizada pela crítica e pela opinião pública.

Ainda sobre esse período, Tinhorão comenta algo que merece ser ressaltado. Segundo ele, “levados ao apartamento que Nelson [Lins e Barros] repartia com Carlos Lira, (...) em Copacabana, os compositores Cartola, Nelson Cavaquinho e Zé Kéti foram convidados a mostrar sua ignorada produção diante do excitado interesse dos dois compositores de bossa nova. Encontros como esse – que marcaram o lançamento de antigos compositores das classes baixas como Cartola e Nelson Cavaquinho como representantes oficiais do samba “tradicional” perante a classe média da zona Sul carioca – não obtiveram o resultado esperado. Ao empunhar o violão juntamente com os dois compositores de origem popular, Carlos Lira descobriu que, apesar de todo seu desejo de colaboração, eles não falavam a mesma linguagem. Os acordes compactos à base de dissonâncias do violão bossa-nova não se casavam com a baixaria do violão de Cartola, e muito menos com a quase percussão do de Nelson Cavaquinho...”²⁰³

Veremos que não apenas nas questões harmônicas e rítmicas, mas também nos temas e assuntos tratados e mais, nas próprias concepções e pressupostos culturais que determinam a escolha de um certo tema e a forma com que será abordado, havia algo que, ao não ser compreendido, acabou por representar um abismo separando dois grupos de artistas que pretendiam e, por diferentes razões, tinham grande interesse em se afinar. Este algo, creio, era a grande contradição existente entre dois *modelos de consciência* que, embora não excludentes, eram bastante diferentes um do outro.

²⁰³ TINHORÃO, op.cit, págs 315-316.

Independentemente do malogro desses encontros, o fato é que com a revalorização dos velhos e quase esquecidos sambistas, desconhecidos de boa parte do público das classes média e alta, e a gravação de suas músicas por intérpretes considerados importantes e de prestígio, como, por exemplo, Nara Leão (1942-1989)²⁰⁴, abriu-se um novo campo de trabalho e de oportunidades que possibilitará o surgimento de antigos e experientes mas pouco conhecidos sambistas como Clementina de Jesus (1902-1987), Nelson Sargento (Nelson Mattoso 1924-), Elton Medeiros (1930 –), Candeia (Antonio Candeia Filho 1935-1978) e outros²⁰⁵. Isso abriu caminho para sambistas de diversas vertentes, entre eles Martinho da Vila (Martinho José Ferreira, 1938-) e Paulinho da Viola.²⁰⁶

É preciso dizer que particularmente Martinho da Vila, mas também Clementina de Jesus, Candeia e Aniceto do Império (Aniceto de Meneses e Silva Junior, ?-1993) entre outros, por essa época trouxeram para o asfalto, para o “mercado urbano”, um samba oriundo das antigas rodas de samba: o partido-alto – “modernamente espécie de samba cantado em forma de desafio por dois ou mais solistas e que se compõe de uma parte coral (refrão ou primeira) e uma parte solada com versos improvisados ou repertório tradicional [quadras populares] os quais podem ou não se referir ao assunto do refrão”²⁰⁷. – até então praticado no morro mas pouco conhecido do “público consumidor”.

“A expressão partido-alto²⁰⁸, aparentemente enigmática, serve para evidenciar (...) a ligação do rural ao urbano no Brasil: partido aí não é a agremiação política mas o nome que

²⁰⁴ Quero ressaltar a importância dessa cantora que, aos 22 anos de idade, em seu antológico *Nara*, disco de estréia, reapresentou à sociedade culta e organizada Zé Kéti (“Diz que fui por aí”), Nelson Cavaquinho (“Luz negra”) e Cartola (“O sol nascerá”), além de lançar canções importantes como “Marcha de quarta-feira de cinzas” e “Maria Moita” (Carlos Lyra e Vinicius de Moraes), “Berimbau” e “Consolação” (Baden Powell e Vinicius de Moraes) e “Naná” um clássico da música instrumental brasileira.

²⁰⁵ Guilherme de Brito (1921-), Carlos Cachça, Jair do Cavaquinho (Jair de Araujo Costa, 1922-) etc.

²⁰⁶ Wilson Moreira (1936-), Monarco (Hildemar Diniz, 1933-), Mauro Duarte (1930-1989), Noca da Portela, Anescarzinho do Salgueiro (1929-), Nei Lopes (1942-), Walter Alfaiate e muitos outros.

²⁰⁷ LOPES, op.cit., p. 20.

²⁰⁸ “Gênero surgido no início do século XX, conciliando formas antigas (o partido-alto baiano, por exemplo) e modernas do samba-dança-batuque, desde os versos improvisados à tendência de estruturação em forma fixa de canção. O partido-alto era cultivado inicialmente apenas por velhos conhecedores dos segredos do samba mais antigo – o que explica o próprio nome, partido-alto – sendo equivalente da expressão moderna de *alto gabarito*. Inicialmente caracterizado por longas estrofes ou estâncias de seis e mais versos, apoiados em refrões curtos, o samba de partido-alto ressurgiu na década de 1940, cultivado pelos moradores dos morros cariocas ligados às escolas de samba, mas já não incluindo necessariamente a roda de dança e reduzido à improvisação individual, pelos participantes, de quadras cantadas em intervalos de estribilhos geralmente conhecidos de todos. O que Martinho fez foi não só trazer esse *segredo* de *iniciados* do samba para o público em geral, como suavizar suas formas dando-lhe mais musicalidade e (...) conferindo-lhe versos mais ligeiros, mas sempre mantendo a ginga, a sensualidade original.” ALBIN, op.cit., p. 252.

na zona açucareira se dava (e em vários pontos do país ainda se dá) à área de terra plantada de cana atribuída a alguém para exploração sob sua responsabilidade, geralmente em terra alheia. Do maior ou menor rendimento dos partidos resultava a maior ou menor prosperidade de seus detentores e, assim, gente do ‘partido alto’ ficava sendo a que melhores resultados conseguia. Entre os pioneiros do samba carioca ligados à época de preeminência dos baianos, a ‘gente do partido alto’ era formada, de fato, pelos mais experientes e mais conhecedores das coisas populares da comunidade, em geral os mais velhos e, por isso mesmo, mais respeitados.”²⁰⁹

Já nas palavras de Cartola, “samba duro e batucada é a mesma coisa. A gente fazia isso a qualquer hora, em qualquer dia. Juntavam umas vinte pessoas – homens e mulheres – e a gente começava a cantar. Apenas uma linha ou duas de coro e os versos improvisados. Isso é que é o partido alto. Os únicos instrumentos eram o pandeiro, o violão, e o prato e a faca (prato de comer e faca de cortar carne; a faca raspa o prato) e no coro as mulheres batiam palmas. Aí um – o que versava – ficava no meio da roda e tirava um outro qualquer. Aí dançando e gingando, manda a perna. O outro que se virasse para não cair”.²¹⁰

Essa forma de fazer samba tem marcado até hoje as obras de sambistas como Jovelina Pérola Negra (Jovelina Farias Delford 1944-1998), Zeca Pagodinho (José Gomes da Silva Filho, 1959-), Arlindo Cruz (1958-) e Dudu Nobre, entre outros, além dos já citados.

Não pretendo falar do chamado rock brasileiro, a não ser para ressaltar que essa forma de música, importada e divulgada sistematicamente e de forma avassaladora e unilateral pelos veículos de comunicação, num processo que não cabe discutir aqui, de alguma forma já foi incorporada e está integrada à música popular brasileira, representando um conjunto de procedimentos e temas utilizados, eventualmente e em graus diferentes, por compositores díspares como Raul Seixas (1945-1989), Jorge Benjor (Jorge Duílio Meneses, 1942-), para alguns o criador do samba-rock, Luis Melodia (Luis Carlos dos Santos, 1951-) e muitos outros²¹¹. Note-se que os procedimentos do samba também fazem parte, em graus diferentes, da obra de muitos desses artistas o que, sem dúvida, nos traz de volta ao fenômeno da *circularidade*.

²⁰⁹ TINHORÃO, op.cit., pag. 282.

²¹⁰ SILVA, Marília Barboza da e FILHO OLIVEIRA, Arthur. Op. cit., p. 46

²¹¹ Lenine, Chico Cesar, Marina Lima (1955-), Arnaldo Antunes (1960-), Chico Science (Francisco de Assis França 1966-1997), Carlinhos Brown (Antonio Carlos Freitas 1964-), Herbert Vianna, Paulo Moska e Adriana Calcanhoto (1965-) entre vários outros.

Por volta de 1967, entra em cena o tropicalismo. Não pretendo retomar velhas discussões, mas apenas situar e tentar caracterizar esse importante e influente momento da música brasileira pois ele será citado inúmeras vezes durante este estudo.

Nas palavras de Ricardo Cravo Albin, “[a] estética do Tropicalismo ressaltava o contraste da cultura brasileira, como o arcaico convivendo com o moderno, o nacional com o estrangeiro, a cultura de elite com a cultura de massa. Foi assim que absorveu vários gêneros musicais como o samba, bolero, frevo, música de vanguarda erudita” – eu acrescentaria formas como baião e o fado “e o pop-rock nacional e internacional, mas também as inovações da Jovem Guarda (...). E, dentro dessa mesma linha, buscou apropriar-se poeticamente de disparidades, que iam de Brasília a Carmen Miranda, da palhoça – a habitação rústica de nosso Brasil interiorano – ao legado do Movimento de 1922”.²¹²

Do tropicalismo, o que interessa aqui é tentar compreender os caminhos e possibilidades que abriu. Segundo uma já por diversas vezes revisitada declaração de seu principal mentor, Caetano Veloso: “Só a retomada da linha evolutiva [da MPB] pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. (...)”. O movimento pretendia ainda estar ligado a um processo que utilizava “a informação da modernidade musical na recriação, na renovação, no dar-um-passo-à-frente da música popular brasileira.”

213

Essa premissa de “linha evolutiva”, como discuti anteriormente, é bastante difundida e conhecida, mas acho importante ressaltar que ela faz parte de um determinado *modelo de consciência*, o moderno, contemporâneo e hegemônico, e parece pressupor ou levar a inferir a existência de um processo linear, único, lógico e natural, que parte de algo inferior que sempre e sempre “evolui”. Algo como um “eterno progresso” rumo a uma única e óbvia, mesmo que nada clara, direção.²¹⁴ Nesse sentido, essa postura tem algo de fé.

²¹² ALBIN, op.cit., p. 290.

²¹³ Debate intitulado “Que caminho seguir na música popular brasileira” *Revista Civilização Brasileira* N°7, maio de 1968, apud Antonio Cícero. “O tropicalismo e a MPB” in NAVES, Santuza Cambraia e DUARTE, Paulo Sergio. Op.cit., p. 201.

²¹⁴ No artigo “O tropicalismo e a MPB”, acima citado, Antonio Cícero discute a questão. Fala na possibilidade de evolução, em processos de complexificação e alterações, em “horizontes de resolução”. Acaba porém sugerindo que entre a bossa nova e o tropicalismo não é possível identificar qualquer linha evolutiva. Diz ele: “A bossa nova é (...) um feito maravilhoso que poderia jamais ter sido realizado, pois ela não se encontrava inscrita nem nos inexistentes genes, nem na inconcebível essência do samba ou da MPB.” in NAVES, Santuza Cambraia e DUARTE, Paulo Sergio op.cit., p. 207.

Vale repetir: tal visão representa um conjunto de concepções, pautadas em determinadas epistemologias e específicos modos de consciência e estruturas de personalidade construídos socialmente, conjunto muito importante, significativo e influente, mas não o único e, mais que isso, nem de longe não passível de crítica. Tentarei demonstrar que, no âmbito da música popular brasileira, a compreensão de um discurso que, embora contemporâneo, siga outros paradigmas pode enriquecer e acrescentar elementos importantes ao do modelo oficial e consensual.

Não creio que faça sentido falar numa “linha evolutiva” mas sim, eventualmente, em processos culturais fundados a partir de diferentes modelos de pensamento, processos que se modificam ou se adaptam com o correr do tempo – tudo se modifica ou se adapta com o correr do tempo – e que, em geral, quando em contato com outro, tendem a dialogar, a interagir e a se influenciarem reciprocamente, mesmo que em graus e ritmos diferentes. Tais processos, se se quiser entrar no terreno dos juízos de valor, podem indicar aprimoramentos ou decadências, mas sempre a partir de determinadas premissas ou expectativas construídas culturalmente. São porém aprimoramentos e decadências que seguem caminhos próprios e singulares, têm sua história e não obedecem a um roteiro previsto por qualquer modelo que se pretenda único e hegemônico.

A noção eminentemente progressista de “vanguarda” na arte, no sentido da busca de algo que vem na dianteira, à frente, que pretende “exercer um papel pioneiro, desenvolvendo técnicas, idéias e conceitos novos, avançados”²¹⁵, a criação de algo nunca antes visto, dito ou imaginado, algo original, novo, avançado e que vem para revolucionar e contrariar os valores oficiais, é facilmente indetectável com o futurismo, o dadaísmo, o cubismo, o surrealismo e outros movimentos artísticos do começo do século XX, assim como com o positivismo²¹⁶ – no âmbito da cultura brasileira, em movimentos como o modernismo, o concretismo e o tropicalismo –, e parece, em suma, ter como premissa, mesmo que forma caótica e

²¹⁵ *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* 1ª ed. Rio de Janeiro, Objetiva, 2001.

²¹⁶ Tal linha de pensamento “... atribui à constituição e ao progresso da ciência positiva uma importância preponderante para o progresso de qualquer conhecimento, qualquer que ele seja, mesmo filosófico.” E note-se que a positividade, para Augusto Comte, “deve (...) elaborar sistematicamente para as propriedades físicas, químicas e mesmo vitais, meios equivalentes àquele que o espaço nos force espontaneamente no domínio matemático”. E ainda Comte: “Considerada primeiro na sua acepção mais antiga e mais comum, a palavra positivo designa o real por oposição a quimérico; sob este aspecto, ela convém plenamente ao novo espírito filosófico, assim caracterizado pela sua constante consagração às investigações acessíveis à nossa inteligência, com a exclusão permanente dos impenetráveis mistérios de que se ocupava sobretudo a sua infância.” Apud LALANDE, André. *Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia*, Martins Fontes, 1993.

transgressiva, a crença em “linhas evolutivas”. Tais movimentos invariavelmente partiam de modelos teóricos, novas chaves para a leitura do mundo e, portanto, novas maneiras de fazer e compreender a arte. Pressupunham ainda a autoconsciência, a *reflexividade* e o pensamento crítico, ou seja, o distanciamento do artista com relação à sua obra, ou a separação do artista e seu discurso, o que possibilitava maior controle da intencionalidade, exercício analítico e grande entendimento das estruturas, dos mecanismos e dos procedimentos com a linguagem, além da possibilidade de situar, diacrônica e sincronicamente, a obra dentro de um determinado espectro.

Como pretendo discutir mais adiante, o referido modelo, que poderia muito bem ser associado à modernidade e aos modernismos, representa, por mais que estejamos habituados a ele, a ponto de o mesmo estar quase “naturalizado”, não “a” única forma mas apenas “uma” forma de ver e fazer arte.

Quanto ao processo evolutivo, talvez, em tese, seja possível falar em evolução técnica, ampliação de horizontes de resolução ou complexificação. Mas são fatores que, convenhamos, sempre vão demandar muita discussão, uma vez que também podem representar decadência, exageros, gratuidades desnecessárias, simulacros, procedimentos supérfluos e mecânicos e, no lugar de complexidade, incompetência e prolixidade.

Na música popular instrumental, refiro-me a certos arranjos e improvisos, tanto no jazz como na bossa nova, tais exageros podem ser facilmente identificáveis. Enquanto no auge do *bebop*, tempo de Thelonious Monk e Charlie Parker, os improvisos de cada instrumento duravam um ou dois minutos, dez anos depois, passaram a durar dez minutos ou até muito mais. Refiro-me, por exemplo, às experiências atonais, arrítmicas e “intensivas”²¹⁷ do *free jazz* feitas por Ornette Coleman, Miles Davis, John Coltrane e Cecil Taylor²¹⁸ entre outros e que denunciavam grande “liberdade” e “autonomia” do artista. Ora, apenas artistas especiais, contados nos dedos, podem, eventualmente, dar-se ao luxo de improvisos tão longos sem extenuar o ouvinte, ou ser redundante, ainda mais se levarmos em conta a música gravada, destituída do colorido e da interação face-a-face artista/platéia característica da

²¹⁷ BERENDT, Joachim E. *O jazz do rag ao rock*. São Paulo, Perspectiva, 1975

²¹⁸ Tive oportunidade de assistir, num festival de jazz em São Paulo, uma apresentação deste pianista. Na ocasião, ele entrou no palco com um percussionista, sentou-se ao piano e improvisou durante cerca de uma hora, ininterruptamente, uma música fragmentada e atonal. Trata-se a meu ver de um exagero com qualquer platéia – o artista tocou para ele mesmo – e, pensando bem, de pura auto-complacência.

performance. Entretanto, o procedimento virou praxe. Houve, no caso, evolução ou involução? A meu ver, depende.

Entre o samba e a bossa nova, por exemplo, quanto ao aspecto rítmico, parece-me que, a princípio, podemos falar em menos complexidade e simplificação e maior previsibilidade, no que diz respeito à “batida” desenvolvida pela bossa nova²¹⁹. Seria inadequado, porém, afirmar que no caso tenha ocorrido algo como uma “involução”. Harmonicamente falando, encontramos no samba uma gama mais restrita de acordes e uma abordagem menos rebuscada – em geral menos acordes numa frase melódica e menor uso de dissonâncias e inversões –, procedimento análogo, aliás, ao utilizado no *rock* e no *pop* e distante daquele utilizado no *jazz*. Dizer que o *jazz* é diferente do *rock* e compreender essas diferenças ou, no nosso caso, compreender as diferenças entre os procedimentos utilizados na bossa nova e no samba faz bem mais sentido do que simplesmente afirmar que um é mais “evoluído” do que o outro. Por outro lado, se estou correto ao pressupor obras criadas a partir de diferentes hábitos mentais e modelos de visão de mundo, a noção de “evolução” só teria alguma utilidade com a prévia identificação de tais modelos.

Os padrões e os pressupostos de criação “modernos”, preciso dizer com todas as letras, não têm sido, para o mal e para o bem, os adotados pela cultura popular, nem pelo samba, nem pelos sambistas. Daí, creio, o interesse do presente estudo. Trata-se de compreender algo que está fora dos padrões paradigmáticos adotados e quase naturalizados através de um processo histórico, cultural e hegemônico.

Não há, portanto, quase nenhuma sintonia entre as propostas tropicalistas e o samba. Justamente por esta razão, esse movimento de grande impacto, importância e influência cultural pode ser bastante útil a um estudo sobre a cultura popular e sobre o samba. Falou-se anteriormente de uma possível “intelectualização” presente nas letras da bossa nova. Se ali, a meu ver, ela não parecia tão clara, com o tropicalismo, movimento criado por artistas de nível universitário ou acesso aos conteúdos universitários, além de motivados por um inequívoco sentimento de “renovação”, algo como uma “intelectualização” ganha contornos bastante nítidos e palpáveis.

²¹⁹ Por e-mail Carlos Sandroni diz que tal afirmação é válida para a bossa nova cantada em ritmo lento. Nas bossas novas tocadas com rapidez, muitas apenas instrumentais, ressurgem, segundo ele, as arritmias que remetem aos paradigmas do samba.

Outro ponto que precisa ser discutido. Para Celso Favaretto, a produção tropicalista é “inseparavelmente musical e verbal (...). Ela remete a diferentes códigos e, ao mesmo tempo, apresenta uma unidade que os ultrapassa: como não é um poema musicado, o texto não pode ser examinado em si, independentemente da melodia – se isso for feito, pode-se ter, quando muito, uma análise temática. A música, por sua vez, é refratária a uma análise de tipo linguístico, pois a melodia não apresenta unidades significativas, semânticas”.²²⁰ Favaretto fala ainda de arranjos e da valorização da *performance*, a apresentação de “esculturas vivas” etc.

Apesar de o importante estudo de Celso Favaretto ter sido publicado há quase trinta anos, no geral, muitas de suas idéias continuam sendo aceitas. É preciso comentar algumas delas.

Em primeiro lugar, todas as canções, sejam elas tropicalistas ou não, sempre apresentam, em princípio, o problema da inseparabilidade entre texto e música. Em teoria, são obras cuja existência depende da sinergia entre texto e melodia. Na prática, naturalmente, as coisas podem acontecer de outra forma. Nada impede que uma mesma letra já musicada possa adquirir outras nuances significativas ou ampliar seu universo de significação se for integrada a outra melodia. Uma mesma melodia, por sua vez, também pode receber e funcionar muito bem com diferentes e até divergentes letras de música. Como a análise musical requer realmente outros parâmetros, seguindo à risca as palavras de Favaretto, chegaríamos quase que num impasse: a impossibilidade de compreender o tropicalismo sem levar em conta, concomitantemente, letra, música, arranjos, interpretações, *performances*, roupagens, efeitos eletrônicos, efeitos visuais etc. o que seria praticamente impossível além de desnecessário.

Por outro lado, não creio que, em termos melódicos, harmônicos e rítmicos, a Tropicália tenha, de fato, trazido qualquer especial renovação à música popular brasileira. Em exatamente que canção? O tropicalismo retomou e misturou marchas (“Alegria, alegria”, “Parque industrial”), boleros (“Lindonéia”), baiões e emboladas (“Tropicalia”, “Domingo no parque”), rock balada, ieieiê, “pilantragem” (Erlon Chaves, Wilson Simonal etc.), fados etc. Que procedimento musical tropicalista teve consequência determinante na música feita posteriormente no Brasil? Basta lembrar, que eu saiba, nunca foi gravado um disco com a “música” tropicalista.

²²⁰ C.f. FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. 3ª ed. Ateliê Editorial, 2000, p.33.

Nos termos citados, a bossa nova por exemplo – refiro-me não só à cantada, ao “banquinho e violão”, mas também à instrumental com Johnny Alf, Luiz Eça, Moacir Santos, o primeiro Sérgio Mendes, Baden Powell, João Donato, Eumir Deodato, J.T. Meirelles e muitos outros, além de, naturalmente, o próprio Antonio Carlos Jobim, trouxe para a nossa música uma série de experimentos, sem dúvida influenciados pelo jazz e pela música erudita, assim como pelo samba, pela modinha, pela marcha, pela valsa e pelo choro, muito mais amplos e consistentes em termos estritamente musicais. Refiro-me à um novo ritmo; à sistematização de um conjunto de acordes que trouxeram novas possibilidades harmônicas e melódicas; a decorrente preocupação com o desenvolvimento melódico; a utilização do violão sobrepondo-se à orquestra; a utilização minimalista do piano; sem falar no cultivo dos improvisos. Em termos musicais, a bossa nova alterou e até hoje influencia, vale lembrar, não só a música popular brasileira mas, também o panorama da música internacional que incorporou vários de seus procedimentos característicos.

Na verdade, creio, com a entrada em cena, no âmbito da música popular brasileira, da música pop em suas várias correntes, entre elas o tropicalismo, houve uma flagrante diluição da música instrumental que, com altos e baixos, desde os chorões e os regionais vinha sendo desenvolvida com certa continuidade.

O que o tropicalismo introduziu na música popular brasileira foram não músicas novas mas, principalmente, novos arranjos marcados pelos procedimentos pop que sincretizavam e parodiavam diferentes estilos e gêneros, “diferentes códigos”, sempre recorrendo à utilização de *ready made*, apropriações e deslocamentos semânticos, estratégias que já vinham sendo utilizadas desde o início dos anos 60 por Frank Zappa e *Mothers of Invention*, *Beatles* e outros. Colocava-se o “mesmo” ou o “já conhecido” em muitas, diferentes e inesperadas ordens e posições.

Em síntese, enquanto a música brasileira foi consideravelmente modificada e acrescida com novos recursos musicais trazidos pela bossa nova, o mesmo fenômeno também ocorreu através do tropicalismo mas no que diz respeito, principalmente, às letras de música.

Creio, portanto, que o grande diferencial e a contribuição determinante, relevante e inovadora da Tropicália se deram no âmbito do texto poético das canções.

Com o tropicalismo, um conjunto de premissas, conceitos e procedimentos, bastante sintonizado com o discurso da modernidade, vê-se disponibilizado. Eis alguns deles: 1) a

vinculação consciente e deliberada a epistemologias ou modelos teóricos anteriores, tais como algumas idéias do modernismo (o conceito de antropofagia cultural: apropriação, deglutição e reposição de modelos culturais importados renovados, impregnados ou reificados dentro de uma chave constituída por elementos da cultura nacional), da *Pop Art* (atitude ambígua – concomitantemente de crítica e absorção – diante do modelo de sociedade capitalista de consumo e emprego do conceito de *ready made* e, ainda, grande influência da música pop – Frank Zappa, Beatles etc. – e sua opção de se apropriar, misturar, sincretizar e fundir – tanto nas letras como nas músicas – diferentes concepções, estilos e gêneros – da moda-de-viola ao baião e ao rock, do bolero e do tango ao frevo, do samba e da marcha-rancho ao fado, do produto de massa ao produto erudito (pitadas da produção “clássica”, “erudita”, “música eletrônica”, “música aleatória”, “música de vanguarda” etc.) e as análises sobre a arte *kitsch* muito em moda nas décadas de 50 e 60²²¹, elementos apresentados indiscriminadamente, ou seja, a partir de uma “atitude estética que se caracteriza por incorporar peças do repertório cultural – nacional e estrangeiro – de maneira eclética e menos comprometida com linha únicas e definidas”²²². Além disso, notórias noções teóricas, como os procedimentos da *bricolage*, proposta por Lévi-Strauss e a *carnavalização* estudada por Mikhail Bakhtin, aparentemente eram conhecidas, mesmo que de forma indireta, e foram assimiladas. Tudo isso de maneira intencional e consciente²²³; 2) uma postura consciente e propositadamente *reflexiva*, analítica, crítica diante dos temas e assuntos tratados, o que implica distanciamento; 3) a consciência, capacidade e, mesmo, valorização da possibilidade de poder situar-se, diacrônica e sincronicamente, ou de estar “inserido” num determinado espectro histórico/cultural/musical; 4) a decorrente utilização de recursos como menções, analogias e citações relativas a um certo acervo cultural e o uso consciente e intencional da intertextualidade e da metalinguagem; 5) o emprego em larga escala, implícito ou explícito, de algo que, como propos Muniz Sodré, poderia ser chamado de “discurso intransitivo”²²⁴: a voz analítica, crítica e distanciada, a fala “sobre” determinado assunto, quase sempre impessoal, abordando determinado tema; 6) a tendência à experimentação e à fragmentação do discurso, muitas vezes constituído de elementos desarticulados, apresentados

²²¹ Cf. MOLES, Abraham. *Psychologie du Kitsch L'Art du Bonheur*. Paris, Maison Mame, 1971.

²²² NAVES, Santuza Cambraia. op.cit., 1998, p. 33.

²²³ Cf. FAVARETTO, op.cit.

²²⁴ C.f. SODRÉ, Muniz, op.cit.

parataticamente ou de forma caótica, “caleidoscópica”²²⁵, “justaposições insubordinadas”, sem linearidade; tendência, portanto, que pressupõem a) o abandono ou o menor uso da narratividade e b) a necessária “interpretação”; 7) o “deslocamento do tema para a forma”²²⁶, ou seja, a consciência das estruturas, das construções, dos mecanismos e dos procedimentos com a linguagem; 8) a busca, feita intencionalmente, do discurso original, inovador e revolucionário e a recorrência portanto de procedimentos como “desautomatização”, “estranhamento”, “discurso interior” ou “solilóquio”, “fluxo da consciência”, “deslocamento semântico” (na psicanálise, em suma, deslocamento de investimento libidinal), “condensação” (os conteúdos obscuros e não explicitados que remetem à plurissignificação e à “interpretação”), “colagem” (*bricolagem*, no caso, associação de elementos heterodoxos ou contraditórios) e a decorrente “associação inusitada”; 9) a busca e a valorização da experimentação como procedimento necessário e fundamental; 10) a utilização paródica de diferentes gêneros musicais e poéticos, as “construções paródico-alegóricas”, mesmo os desvalorizados culturalmente e considerados fora de moda (o chamado “cafonismo”²²⁷); 11) a valorização do discurso e da voz individual, singular, auto-referente ou solipsista: aquela que se sente livre, se propõe e tem como grande objetivo a abordar temas inusitados ou apresentar um ponto de vista singular, obscuro ou hermético através de uma linguagem experimental e reinventada; 12) o decorrente descompromisso com o compartilhamento da maioria da platéia; 13) paradoxalmente, a tendência ao discurso de caráter impessoal, no sentido daquele discurso que omite ou camufla a vida e os interesses concretos, situados e pessoais, ligados à vida concreta e ao senso comum, substituindo-os pela visão descontextualizada, teórica e analítica feita obrigatoriamente através do distanciamento; 14) a exigência hermenêutica adotada consciente e intencionalmente. Refiro-me ao discurso que valoriza, tem como pressuposto e é construído tendo em vista a necessária “interpretação”; 15) a iconoclastia, a quebra de regras e a transgressão como premissa natural; 16) o decorrente e intencional abandono do senso comum e do temário popular ou tradicional; 17) a valorização da teatralidade, da *performance* no palco, dos aspectos cicerences, uso de fantasias etc.; 18) o pretenso não alinhamento a uma determinada ideologia, a não ser um certo e pouco claro

²²⁵ Cf. FAVARETTO, op.cit.

²²⁶ Idem, ibidem, op.cit.

²²⁷ Que deve ser associado às abordagens da arte kitsch.

anarquismo-pop, alinhamento ideológico ocorrido involuntariamente na bossa nova (associada aos valores burgueses e urbanos) e claramente na música feita pelo pessoal ligado ao CPC (conscientemente participantes, ideológicos e prescritivos). Para Celso Favaretto, o tropicalismo teria operado uma “desarticulação das ideologias” e, por ter sido auto-referencial teria feito “incidir as contradições da sociedade nos seus procedimentos.”²²⁸ 19) a pretensão à não filiação a qualquer “tradição”, apesar de seus laços com a vanguarda, o modernismo, o concretismo, a *Pop art*, a música e a atitude pop, o movimento hippie, o psicodelismo, a modernização etc.²²⁹ O modelo seguido pelo tropicalismo, por mais multifacetado, ambíguo e heterodoxo que fosse, era comprometido, como vimos, com um sem número de pressupostos e interesses culturais e, portanto, era também, prescritivo (propunha uma nova postura, mesmo que não clara, diante da realidade nacional, da arte, da vida etc.) e ideológico (defendia a “modernidade”). Para Peter Berger e Thomas Luckmann, sinteticamente, “[q]uando uma particular definição da realidade chega a se ligar a um interesse concreto de poder, pode ser chamado uma ideologia”.²³⁰ Ao pretender “retomar a linha evolutiva da música popular brasileira” e utilizar “a informação da modernidade musical na recriação, na renovação, no dar-um-passo-à-frente”, ou seja, ao pretender criar um espaço novo no âmbito da música popular brasileira, o tropicalismo naturalmente tinha também seu caráter ideológico, partia de uma série de valores e pressupostos teóricos, apresentava uma certa leitura (ou “definição”) da realidade, era expressão de fatos sociais e econômicos, representava interesses etc. Mais do que isso, estava sintonizado com um conjunto de atitudes e procedimentos que ocorria, de forma quase que idêntica e, note-se, de forma assimilada, em vários outros lugares do mundo moderno e da sociedade de consumo.

As vozes tropicalistas eram, quase sempre, ambíguas, iconoclastas e, ao mesmo tempo, reflexivas, críticas e ainda, paradoxalmente, à primeira vista integradas ao *status quo*. Buscavam a análise e a crítica das situações e da “realidade nacional”, por vezes com bastante

²²⁸ FAVARETTO, op. cit p. 25.

²²⁹ Sobre o assunto, vale a pena comparar as idéias de Antonio Cícero para quem o tropicalismo trouxe à MPB uma “elucidação conceitual” p. 212, Celso Favaretto que vincula o movimento a um obscuro construtivismo “Essa construtividade articula o conceitual e o sensível, o conceitual e o comportamental e isso foi uma grande novidade na música popular brasileira” (p.244) ambos in NAVES, Santuza Cambraia e DUARTE, Paulo Sergio. op.cit. e as duras críticas de Tinhorão, a meu ver, em parte, exageradas mas que não podem ser ignoradas em “O movimento tropicalista e o ‘rock brasileiro’” in TINHORÃO, op.cit. , 1998, p. 323

²³⁰ BERGER, Peter L. e LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*. 21ª ed. Petrópolis, Vozes, 2002, p.166.

ironia, mas, diferentemente do discurso do CPC, pareciam descomprometidas com qualquer caminho, solução, ideologia ou interpretação. Caracterizavam-se “antropofagicamente” por um “incessante movimento de devoração que se recusa ancorar-se em significados já fixados”²³¹. A utopia tropicalista, em todo o caso, se existia, nunca era explicitada. Se as vozes falavam da sociedade, criticavam e analisavam ao mesmo tempo que pareciam estar razoavelmente identificadas e integradas a ela. Quando falavam de amor, o que ocorreu poucas vezes, em geral referiam-se a um amor conceitual, visto com distanciamento crítico, pouco corporal, não-emocional, impregnado de citações, imagens contraditórias (“eu bebo Coca-cola/ ela pensa em casamento” ou “você precisa saber da piscina/ da margarina, da carolina, da gasolina/ você precisa saber de mim” ou “mandei fazer/ de puro aço luminoso um punhal/para matar o meu amor e matei”) ou posturas intencionalmente não-convencionais. Não sabemos se ficavam concretamente apaixonados ou se sentiam ciúmes. Como na bossa nova, não sabemos se essas vozes tinham família ou religião. Não sabemos, como disse, se tinham tradições e antepassados não profissionais. Pouco ficamos sabendo a respeito de seu dia-a-dia concreto e situado. Nem se eram honestas, como enxergavam a desonestidade ou se se colocavam diante de alguma questão ética. Não sabemos se temiam alguma coisa. Não sabemos se envelheciam ou como encaravam a morte. Não sabemos se eram vítimas de qualquer tipo de injustiça. Nem se sonhavam. Nem se precisavam trabalhar para viver. Aparentemente, constataavam a injustiça social mas não sabemos o que de fato achavam dela. Pareciam ser também, como os bossa-novistas, bastante independentes, “livres e autônomos” e talvez, por isso, indiferentes à temas como, por exemplo, a solidariedade, a amizade ou a comunidade, refiro-me a uma comunidade concreta e situada, uma vez que, nem de longe, demonstravam necessitar delas. Vejamos a letra de “Alegria, alegria”²³², canção tropicalista inaugural, composta por Caetano Veloso:

*Caminhando contra o vento
Sem lenço e sem documento
No sol de quase dezembro
Eu vou
O sol se reparte em crimes
Espaço nave guerrilhas
Em Cardinales bonitas
Eu vou*

²³¹ C.f FAVARETTO, op. cit.

²³² C.f. os comentários de FAVARETTO, op cit, p. 20.

*Em caras de presidentes
Em grandes beijos de amor
Em dentes pernas bandeiras
Bomba e Brigitte Bardot
O sol nas bancas de revista
Me enche de alegria e preguiça
Quem lê tantas notícias?
Eu vou
Por entre fotos e nomes
Os olhos cheios de cores
O peito cheio de amores vãos
Eu vou
Por que não? Por que não?
Ela pensa em casamento
E eu nunca mais fui a escola
Sem lenço e sem documento
Eu vou
Eu tomo uma Coca-cola
Ela pensa em casamento
E uma canção me consola
Eu vou
Por entre fotos e nomes
Sem livros e sem fuzil
Sem fome sem telefone
No coração do Brasil
Ela nem sabe até pensei
Em cantar na televisão
O sol é tão bonito
Eu vou
Sem lenço sem documento
Nada no bolso ou nas mãos
Eu quero seguir vivendo amor
Eu vou
Por que não? Por que não?²³³*

Ou a letra de “Tropicália”²³⁴ do mesmo autor

*Sobre a cabeça os aviões
Sob os meus pés os caminhos
Aponta contra os chapadões
Meu nariz*

*Eu organizo o movimento
Eu oriento o carnaval
Eu inauguro o monumento no planalto central
Do país*

²³³ “Alegria, alegria” in VELOSO, Caetano. *Letra só*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

²³⁴ C.f. a análise de Favaretto. op.cit p. 64.

*Viva a bossa-sa-sa
Viva a palhoça-ça-ça-ça-ça
Viva a bossa-sa-sa
Viva a palhoça-ça-ça-ça-ça*

*O monumento é de papel crepom e prata
Os olhos verdes da mulata
A cabeleria esconde atrás da verde mata
O luar do sertão
O monumento não tem porta
A entrada é uma rua antiga estreita e torta
E no joelho uma criança sorridente, feia e morta
Estende a mão*

*Viva a mata-ta-ta
Viva a mulata-ta-ta-ta-ta
Viva a mata-ta-ta
Viva a mulata-ta-ta-ta-ta*

*No pátio interno há uma piscina
Com água azul de Amaralina
Coqueiro, brisa e fala nordestina e faróis*

*Na mão direita tem uma roseira
Autenticando eterna primavera
E nos jardins os urubus passeiam a tarde inteira
Entre girassóis.*

*Viva Maria-ia-ia
Viva a Bahia-ia-ia-ia-ia
Viva Maria-ia-ia
Viva a Bahia-ia-ia-ia-ia*

*No pulso esqueda bang-bang
Em suas veias corre muito pouco sangue
Mas meu coração balança ao samba de um tamborim
Emite acordes dissonantes
Pelos cinco mil alto-falantes
Senhoras e senhores ele põe os olhos grandes
Sobre mim*

*Viva Iracema-ma-ma
Viva Ipanema-ma-ma-ma-ma
Viva Iracema-ma-ma
Viva Ipanema-ma-ma-ma-ma*

*Domingo é o Fino da Bossa
Segunda-feira está na fossa
Terça-feira vai à roça
Porém*

*O monumento é bem moderno
Não disse nada do modelo do meu terno
Que tudo mais vá pro inferno, meu bem*

*Viva a banda-da-da
Carmem Miranda-da-da-da-da
Viva a banda-da-da
Carmem Miranda-da-da-da-da²³⁵*

Ou a letra de “Panis et circensis”²³⁶, de Gilberto Gil e Caetano Veloso

*Eu quis cantar
Minha canção iluminada de Sol
Soltei os panos sobre os mastros no ar
Soltei os tigres e os leões nos quintais
Mas as pessoas na sala de jantar
São ocupadas em nascer e em morrer*

*Mandei fazer
De puro aço luminoso um punhal
Para matar o meu amor e matei
Às cinco horas na avenida central
Mas as pessoas na sala de jantar
São ocupadas em nascer e em morrer*

*Mandei plantar
Folhas de sonho no jardim do solar
As folhas sabem procurar pelo Sol
E as raízes procurar, procurar
Mas as pessoas na sala de jantar
Essas pessoas na sala de jantar
São as pessoas na sala de jantar
Mas as pessoas na sala de jantar
São ocupadas em nascer e em morrer²³⁷*

Discordo daqueles que associam o discurso tropicalista à *carnevalização*. Pelo menos se levarmos em conta as idéias de Mikhail Bakhtin, veremos melhor suas idéias no capítulo 4, creio tratar-se de uma aproximação inadequada. A *cosmovisão carnavalesca*, na visão do teórico russo, pressupõe um retorno ritual ao “tempo fecundo e folclórico”, tempo de grande humanismo, um momento de encontro, profundo diálogo, interação, nivelamento e compartilhamento que supera ou transcende as diferentes classes ou grupos sociais, ricos e

²³⁵ “Tropicália” in VELOSO, Caetano. op.cit.

²³⁶ C.f. comentários de FAVARETTO. op. cit. p.78

²³⁷ “Panis et circensis” in Gilberto Gil e Caetano Veloso RENNÓ, Carlos. *Gilberto Gil – Todas as letras*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

pobres, eruditos e ignorantes, que passam juntos – e estar junto no caso significa um nivelamento essencial – a praticar um ritual catártico, intuitivo, espontâneo e nada teórico de alegria, comemoração, transgressão, abolição das relações hierárquicas, alternância, rebaixamento e inversão de valores. A esperança utópica carnavalesca é concreta, corporal e emocional, e não reflexiva, abstrata ou crítica. O discurso tropicalista nunca teve esse caráter dialógico e abrangente, e se restringiu à crítica intelectual, distanciada e sarcástica da sociedade e da arte – Bakhtin diferencia, como veremos, o riso sarcástico, moderno, de outro, o popular, que ele chama de “regenerador” e “festivo” – e à discussão intencional dos valores e contradições da sociedade burguesa, ou seja, da absoluta minoria da população. A carnavalização, em suma, é um fenômeno profunda e essencialmente popular bem distante de posturas e ditames premeditados, intencionais e teóricos. Pode, isso sim, ser associada ao samba, sobretudo aos sambas produzidos pelo povo, conhecidos muitas vezes de cor e cantados por integrantes das diferentes classes e níveis sociais, idealmente em situações que pressupõem a *performance* e o discurso face-a-face.

De um modo geral, todas essas marcas, conceitos e procedimentos próprios da modernidade utilizados pelo tropicalismo, mesmo que em graus diferentes e com mais, ou menos consciência, acabaram por ser incorporados, foram disseminados e passaram a fazer parte da música urbana produzida no Brasil, exceção feita justamente, como veremos, ao samba assim como a outras formas enraizadas num certo *modelo de consciência* popular, objeto deste estudo.

O tropicalismo foi um marco indiscutível e importantíssimo dentro do universo da música popular brasileira particularmente quanto ao discurso poético. A partir das propostas tropicalistas, as letras da canção popular passaram a ter acesso a um sem-número de concepções, recursos e procedimentos com a palavra que alteraram de forma significativa o panorama vigente até então. Creio mesmo que a chamada modernidade incorpora-se de modo integral à música popular brasileira, em termos poéticos, a partir do tropicalismo. A rica poética tropicalista, entretanto, não é o objeto deste estudo. Recorrerei a ela como instrumento comparativo, como referência, quando for o caso, apenas para, pelo contraste, ressaltar os traços populares que pretendo estudar. Pretendo, eventualmente, inclusive, quando julgar conveniente, citar outras obras expressivas da moderna música popular brasileira. De qualquer modo, repito, acredito que, em diferentes graus, toda a recente música popular

brasileira, com exceções como, por exemplo, o samba, foi definitivamente marcada pelos recursos introduzidos pela poética tropicalista.

Não se trata, é bom deixar bem claro, de estabelecer qualquer tipo de juízo de valores. Não se pretende determinar, como já tentei deixar claro, o que é melhor ou pior, ou mais ou menos “evoluído”, mas, sim, apontar certas tendências e preponderâncias e, além disso, diferenças entre premissas, concepções e procedimentos. Entre um discurso popular, aqui representado pelas letras de samba, e um outro discurso comprometido com os padrões e tradições da modernidade.²³⁸ Enfim, entre dois discursos criados a partir de dois diferentes, embora não excludentes, *modelos de consciência*.

Para concluir esta segunda etapa, ainda é preciso abordar alguns pontos.

Primeiramente, situar o compositor e intérprete Chico Buarque (1944). A obra deste importante artista – a meu ver, da mesma dimensão das dos tropicalistas (ou ex-tropicalistas) Caetano Veloso e Gilberto Gil, sem dúvida três dos maiores e mais influentes compositores e artistas da música brasileira do século XX – sempre esteve, desde seu início, grandemente interessada e, mesmo, comprometida e impregnada pelo samba entre outras formas como o chorinho, a marcha, o maxixe e a modinha. Apesar de todo o interesse, sintonia e aproximação, este compositor, como veremos, recorreu, não poucas vezes, a pressupostos e recursos estranhos ao samba popular. Repito o que disse linhas atrás: não se trata de julgar se sua obra é melhor ou pior por conta disso. Independentemente de qualquer recurso utilizado, o trabalho de Chico Buarque, assim como o de Caetano e Gil, já está consolidado como um verdadeiro e indiscutível patrimônio da música brasileira. Trata-se simplesmente de identificar modelos paradigmáticos empregados na criação e construção de obras.

Num outro plano, é preciso tocar na questão da chamada “cultura de massa”. São conhecidos os efeitos de uma indústria cultural capitalista que cria, fabrica e comercializa

²³⁸ Não pretendo discutir a existência de uma pós-modernidade. Acho suficientes as idéias de Giddens que a encara como um processo de complexização e aprofundamento da modernidade. Cf. GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. Trad. Raul Fiker. São Paulo, Editora Unesp, 1991. Gilles Lipovetsky também desconsidera uma “pós” modernidade. Vê, isso sim, uma nova forma de modernidade, mais exacerbada, que ele chama de “hipermodernidade”. “A hipermodernidade é uma cultura paradoxal, que combina o excesso e a moderação. Excesso, porque a lógica hipermoderna não tem mais inimigos e tudo é mais rápido – não basta ser moderno, é preciso ser mais jovem que o jovem, é preciso estar mais na moda que a própria moda. Tudo se torna “hiper”: hipermercado, hiperclasse...(…) Mas, ao mesmotempo, a sociedade hipermoderna valoriza princípios como a saúde, a prevenção, o equilíbrio, o retorno da moral ou de religiões orientais.” “O caos organizador” LIPOVETSKY, Gilles. “Suplemento Mais” in *Folha de S.Paulo*, 14 de março de 2004.

produtos culturais²³⁹. Para que ela sobreviva, através do consumo, é necessário que tais produtos sejam descartáveis ou tenham uma “obsolescência programada”. Em tal processo, portanto, a cultura deixa de ser algo como um “conjunto de modos de ser, viver, pensar, falar de uma dada formação social” ou “um sistema de significados, atitudes e valores partilhados e as formas simbólicas (...) em que eles são expressos ou encarnados”, algo representativo, evidentemente, de um determinado *ethos* humano, para ser produto fabricado impessoal e artificialmente, imposto de cima para baixo, através de meios de comunicação e outros mecanismos comerciais. A indústria “procura refletir não a verdade de uma dessas camadas” [que constituem a sociedade], “mas produzir – através da diluição da informação cultural – uma média capaz de ser apropriada e compreendida por uma maioria de pessoas englobadas genericamente sob o nome de massa. Isso promovido através da comercialização do talento de criadores e instrumentistas” [o autor refere-se à música popular] (...) “que são levados a fabricar músicas segundo fórmulas obtidas a partir de sons de sucesso já comprovado, o que não satisfaz de maneira profunda a ninguém, mas garante a aceitação geral”.²⁴⁰

Um dos grandes problemas resultantes de uma análise dos produtos criados a partir da indústria cultural reside justamente aí. Ficando no terreno da arte, toda ela, pensando bem, comercial ou não, é resultante do uso de algum tipo de programa. A partir das concepções cubistas ou surrealistas ou formalistas ou concretistas ou modernistas ou tropicalistas, para voltar ao nosso âmbito, surgem conjuntos de procedimentos, prescrições e fórmulas que os variados artistas adotarão. A grande diferença entre a “cultura” e a “cultura de massa” não pode portanto ser considerada simplesmente o uso de “fórmulas” por parte da segunda – toda arte usa fórmulas, veremos isso mais adiante com Ruth Finnegan (capítulo 6) – mas, sim, acaba por remeter a uma questão ética.

A primeira, a Arte, seria criada “moralmente”, a partir de interesses legítimos, estéticos, experimentais, emocionais (uso a palavra com cautela, pois como se sabe ela é

²³⁹ Segundo C. Lasch em tal modelo chamado por ele de “sociedade do espetáculo” a “satisfação de necessidades humanas básicas e geralmente reconhecidas cede lugar a uma fabricação ininterrupta de pseudo-necessidades. Tratar-se-ia do “consumo como modo de vida.” LASCH, op.cit., p.102.

²⁴⁰ TINHORÃO, op.cit., p.159.

execrada por muitas concepções contemporâneas da arte)²⁴¹ ou filosóficos, portanto não financeiros, e seriam expressão “verdadeira” e “subjativa” de cada artista.

A segunda seria criada a partir de critérios “imorais”: o artista – que assim perderia o direito de receber este título – não produz, na verdade, uma arte autêntica, fruto de interesses legítimos, estéticos, experimentais, emocionais ou filosóficos, sua expressão verdadeira e subjativa, mas sim algo para ser comprado, consumido e descartado.

Abordar tal assunto em tese, teórica e virtualmente, a partir de princípios e modelos abstratos, pode ser mais ou menos fácil. Em teoria, as diferenças costumam aparecer exatas, nítidas e sob controle. Entretanto, qualquer tentativa de atualizar, situar e contextualizar transforma a questão num tema intrincado. Afinal, não seria possível, por exemplo, dentro do âmbito da música popular, que um artista criasse uma música que fosse sua expressão moral, intelectual, emocional e desinteressada e, concomitantemente, pudesse ser considerada produto da indústria cultural? Ou encontrar obras que, associadas à indústria cultural e à cultura de massa sejam, ao mesmo tempo, estética e culturalmente relevantes? Não seria também possível, por outro lado, que determinada obra, rotulada como de “arte” por obedecer a certos ditames e procedimentos estéticos e epistemológicos, fosse, na verdade, criada de forma “imoral” tendo como único objetivo angariar uma crítica favorável, atingir premeditadamente certo *status* cultural ou mesmo agradar o “mercado”, a fim de obter um pouco do vil metal? Não seria possível imaginar ainda a possibilidade de um artista representativo criar sua obra “moralmente” e ao mesmo tempo, contraditoriamente, pensando em obter alguma remuneração a partir dela? São conhecidos os depoimentos de Antonio Carlos Jobim declarando que compunha para pagar o aluguel do apartamento. Aliás, J. S. Bach, como muitíssimos outros artistas eruditos, modernos ou populares, sabidamente trabalhava em condições bastante precárias produzindo peças para também ganhar dinheiro.

Imaginar, ainda, que qualquer sambista componha sem sonhar em ganhar algum dinheiro seria um lamentável equívoco. Não quero dizer com isso que sambistas não sejam capazes de fazer a “arte pela arte” ou de forma espontânea. Tento dizer que a contradição e a ambigüidade marcam este assunto. Independentemente de períodos históricos ou classes

²⁴¹ Penso, entre outros, em João Cabral de Melo Neto e sua poesia arquitetônica, “construtiva”, intencionalmente não-emotiva e impessoal. C.f. entrevista em Cadernos de Literatura Brasileira, Instituto Moreira Salles, nº1, março de 1998.

sociais, o trabalho e sua remuneração tem sido uma referência importante para a maioria quase absoluta das pessoas e dos artistas.²⁴²

É importante ter em mente a oposição proposta por Giulio Argan, ao separar o *fazer ético* – “onde sua autonomia de base permite interrogação permanente sobre o sentido dos seus atos” e ainda um “fazer suscitado pelas forças profundas do ser”, de outro, o *fazer mecânico* – voltado para a exatidão técnica e para a execução de uma função²⁴³.

Como separar os dois fazeres? Existiria uma obra totalmente ética?

A proposta deste estudo é tentar compreender as obras de arte através de suas qualidades intrínsecas e estas, convenhamos, são necessariamente fruto de paradigmas conceituais e éticos e de procedimentos que, por sua vez, são determinados por *modelos de consciência* construídos socialmente.

A questão do vínculo entre discurso e orador, aliás, já era motivo de preocupação entre os filósofos gregos. Como disse Pierre Hadot, um ponto parece comum a todas as escolas da filosofia antiga: “Com elas aparece o conceito, a idéia de filosofia, concebida (...) como *um discurso vinculado a um modo de vida e como um modo de vida vinculado a um discurso* (grifo meu)”.²⁴⁴ Neste contexto, seria inaceitável qualquer discurso que não fosse representativo da vida concreta, dos valores e do próprio ser de seu autor. Isso note-se, independentemente de teorias, pois “na tradição grega o saber ou *sophia* é menos um saber puramente teórico que um saber-fazer, um saber-viver, e nele, se reconhecerão traços da maneira de viver, não o saber teórico...”²⁴⁵

²⁴² Sobre o assunto, vale lembrar as polêmicas mas interessantes considerações de Gimpel que estudou a mutação dos conceitos de “operário”, “artesão” e “artista”. “Le sens du mot a changé au cours des siècles, revêtant peu à peu un caractère religieux qu’il n’avait pas au Moyen Age. Aujourd’hui, le mot évoque la existence d’une nouvelle religion occidentale: celle du Beau ou de l’Esthétique. Cette religion a emprunté son vocabulaire aus religions traditionnelles. (...) Le fanatisme des disciplines de l’art peut aller jusqu’à considerer sans horreur le bombardement de Guernica, puisqu’il a donné à Picasso l’occasion de peindre un immortel chef-d’oeuvre. Les morts s’oublent, mais les chefs-d’oeuvre restent.(...)” Sobre os artistas, “On les croit en general détachés des biens de ce monde. Ils professent n’etre pas intéressés par l’argent. (...) mas paradoxalmente “Les meilleurs marchands sont alors souvent les artistes eux-mêmes.” Cf. GIMPEL, Jean. *Contre l’art et les artistes*. Paris, Seuil, 1968, p. 12, p. 13 e p. 9 Em suma, o autor parece apontar para um complexo processo de descontextualização da obra de arte.

²⁴³ NAVES, Rodrigo, “Prefácio” in ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002

²⁴⁴ HADOT, Pierre. *O que é a filosofia antiga?* Trad. Dion D.Macedo. São Paulo, Edições Loyola, 1999, p. 49.

²⁴⁵ Idem, *ibidem* p. 76.

Não pretendo aprofundar este fascinante assunto que extrapola os limites do presente estudo. Terei que voltar a ele entretanto, mesmo que superficialmente, quando abordar a questão da oralidade e tratar dos conhecimentos contextualizado (referente a situações concretas face-a-face) e descontextualizado (referente à visão distanciada, universalizante e abstrata).

Com relação ao samba, posso dizer que seria pouco comum para qualquer sambista “com a cabeça no lugar” a imposição de uma estética que pressuponha necessariamente uma produção “desinteressada”, “autônoma” ou adepta da “arte pela arte”. São conceitos abstratos e paradigmáticos muito distantes da vida prática e do senso comum. Sambas sempre foram criados para ser cantados e compartilhados, para agradar o público, para emocionar ou alegrar a todos e também, claro, para expressar as emoções do sambista e, se possível, para fazer sucesso e gerar algum dinheiro. Sambas são fruto, repito mais uma vez, de um determinado *modelo de consciência*. Talvez venham justamente do desconhecimento ou esquecimento deste fator muitas das avaliações “cultas” negativas com respeito à cultura popular.

Isso não significa dizer que seja possível comparar obras como as de Cartola, Ismel Silva, Wilson Batista, Nelson Cavaquinho, Zé Kéti e Paulinho da Viola com, por exemplo, certas produções rotuladas por alguns de “pagode romântico” e outras feitas, ao que parece e guardadas as devidas reservas, para ser apenas compradas, consumidas e descartadas. Duas coisas parecem certas: 1) obras de boa e má qualidade existem tanto nos padrões populares como nos eruditos e 2) produtos “imorais” nem sempre são fáceis de identificar mas sempre existiram, independentemente, aqui sim, de *modelos de consciência* construídos pelas sociedades.

Por último, é importante lembrar que, no recorte estabelecido neste trabalho, o samba originário principalmente das tradições rurais e negras migrou, no começo do século XX, para cidades como o Rio de Janeiro e outras, continuou a ser produzido, recebeu influências de formas como o lundu, o maxixe e o choro, foi alterado pelo surgimento de tecnologias de comunicação, como o disco e o rádio, transformou-se lentamente no samba urbano, com suas inúmeras variantes e, independentemente de estar mais ou menos em evidência nos meios de comunicação, continuou e continua a ser produzido até os nossos dias, de forma pouco visível, nos terreiros das escolas de samba, nas festas das comunidades populares e, de forma pública, digamos profissional, por compositores e intérpretes como Martinho da Vila, Zeca

Pagodinho, Arlindo Cruz, Dona Ivone Lara, Wilson Moreira, Elton Medeiros, Beth Carvalho, Nei Lopes, Dudu Nobre, Nelson Sargento, Monarco, Bezerra da Silva, Walter Alfaiate e Noca da Portela, entre muitos outros como Paulinho da Viola.

*Tinha eu catorze anos de idade
Quando meu pai me chamou*

Nos próximo capítulo, pretendo caracterizar melhor o samba como fruto de um *modelo de consciência*, certa visão de mundo, umbilicalmente ligado à família, a modelos hierárquicos e um determinado contexto.

3. Um modelo de consciência: família, hierarquias e contexto

3.1 Sobre o modelo familiar

*Ah dona, tudo nesse mundo de Deus tem explicação, tudo é uma coisa só, com outras coisas dentro. Eu falo que é encaixado igual telhado, a ponta de uma telha juntano na outra. Se quisé consertá goteira, tem que trocá no mesmo jeitim; se as telhas do remendo fô maior, ou menor, tem até que desmanchá um pedaço grande, pra dá encaixe. O mundo é encaixado, tudo certim”.*²⁴⁶

O teor poético e esclarecedor desse depoimento, colhido em Guaraciaba, pequeno município do interior de Minas Gerais, na década de 1980, revela muito da visão de mundo popular bastante disseminada e influente em nosso tecido social.

Os estudos sobre o popular são unânimes em apontar a grande importância da família no contexto da vida rural. O modelo familiar, ótimo exemplo de modelo “encaixado”, como veremos, tem sido, sem dúvida, relevante em todas as sociedades humanas, mas tem se enfraquecido nos modelos urbanos modernos, sendo em parte e, principalmente, em tese substituído por outras instâncias de sociabilidade.

Louis Dumont, significativamente, descreve a família como um “elemento pré-moderno”²⁴⁷.

A propósito de famílias e encaixes, Norbert Elias propõe uma definição de sociedade diferente das que apresentei até agora: “E é a essa rede de funções que as pessoas desempenham umas em relação a outras” [Elias imagina a existência de uma imensa e complexa “retícula” de relações interpessoais²⁴⁸], “a ela e nada mais, que chamamos “sociedade”²⁴⁹.

Para Elias, em outras palavras, as sociedades são formas particulares de vida comunitária, constituindo uma rede própria de funções e papéis sociais²⁵⁰.

²⁴⁶ GOMES, Núbia P.M. & PEREIRA, Edimilson P. *Mundo encaixado – Significação da cultura popular*. Belo Horizonte, Mazza Edições, 1992, p. 81.

²⁴⁷ DUMONT, Louis. *O individualismo – Uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Rio de Janeiro, Rocco, 2000, p. 29.

²⁴⁸ Segundo Elias, existiria uma retícula, um fenômeno reticular, uma “imagem reticular” no decorrer da qual “cada um dos interlocutores forma idéias que não existiam antes ou leva idéias que já estavam presentes.” ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Trad. Vera Bueno. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, Editor, 1994, p. 29. Ou seja, o significado é construído da relação, num processo de intensa dialogia, e não de um ou outro interlocutor.

²⁴⁹ ELIAS, op.cit, p. 23.

²⁵⁰ Idem, ibidem, p. 56.

É importante ressaltar a noção de que vivemos permanente e inescapavelmente numa rede complexa de relações humanas e sociais. Esta condição *sine qua non* é premissa básica para o desenvolvimento deste estudo. Trata-se de uma noção óbvia mas, talvez, por pertencer ao chamado “senso comum”, nem sempre é lembrada, em que pese sua importância. Tal esquecimento, como veremos, parece ter reflexos ou mesmo ser fonte na construção de inúmeros discursos.

Falando de sociedades arcaicas, Norbert Elias propõe que consideremos um contexto de luta constante, cotidiana pela sobrevivência e justifica a existência de grupos humanos com uma única palavra: proteção. Naquelas condições, segundo ele, qualquer pessoa isolada simplesmente teria pouca ou nenhuma chance de sobrevivência²⁵¹.

“Viver é muito perigoso”, já dizia o jagunço Riobaldo, homem do povo criado por Guimarães Rosa.

Para o povo é e sempre foi. Seja na vida rural, seja na urbana, a pobreza, a carência de recursos e a exclusão social implicam estar permanentemente em contato com o caos, com a anomia e com o descontrole. Ressalto a importância de perceber que tal ingrediente ou premissa faz parte da experiência de vida e, portanto, do *modelo de consciência* construído pelo povo.

Já entre as classes organizadas, integrantes das modernas sociedades tecnológicas, escolarizadas e com acesso a informações, costuma-se cultivar uma visão paradigmática, um certo discurso que tem como premissa a noção de que a realidade, idealmente, é formada a partir de uma espécie de lógica natural e, por esta razão, é passível de conhecimento, análise, interpretação, compreensão, dedução, previsão e manipulação, ou seja, é passível de controle. Segundo Norbert Elias, tal premissa possivelmente foi concebida em razão do desenvolvimento, através da ciência, de inúmeros, eficazes e bem-sucedidos sistemas de controle dos fenômenos naturais.

O problema é que, como explica Elias, tal sensação acaba por se constituir num hábito mental, um *modelo de consciência*, que encampa e engloba as relações humanas e sociais, áreas onde tal controle parece ser simplesmente inócuo.

É preciso reconhecer e ressaltar que sabemos significativamente mais sobre certos fenômenos mecânicos biológicos e físicos do que sobre as necessidades e conflitos inerentes à

²⁵¹ Idem, *ibidem*, p. 141.

sociabilidade (interesses pessoais opostos a interesses sociais); as ambigüidades das relações sociais e afetivas (as várias instâncias das relações com o Outro); a construção das identidades pessoais (a noção de “pessoa”, a noção do “eu”, padrões de estrutura da personalidade e de autopercepção); os desencontros entre gerações (tradição oposta à ruptura correspondente ao tema arcaico da luta entre o velho e o novo²⁵²); a cognição (mecanismos de percepção, diferenciação e não-diferenciação²⁵³); a linguagem; os processos da consciência e da inconsciência; o lidar com o envelhecimento e a morte; as tendências à imitação; o caráter lúdico²⁵⁴ e a tendência às representações simbólicas e vicárias – entre muitos e vários outros fatores intrinsecamente humanos e, talvez, por essa razão, não sujeitos a noções como “controle” e “mensuração”.

Max Planck, apud Ad. E. Jensen, caracterizou a visão da realidade racional, “civilizada”, como a visão que priorizamos através da mensuração. Segundo ele, à ciência, em princípio, só interessa o que realmente pode ser verificado e medido. *“Otros aspectos de la misma realidad, a la que el hombre ha de enfrentarse - como, por ejemplo, que cae dentro del concepto de la belleza -, quedan fuera por completo de la consideración con semejante definición de la realidad física, porque la belleza no se deja medir.”*²⁵⁵

Vale a pena lembrar, além disso, que o conhecimento científico costuma passar por atualizações periódicas. Princípios considerados axiomáticos e “definitivos” são abandonados e substituídos freqüentemente. Estudiosos como Darwin (a evolução das espécies), Freud (estudos sobre a sexualidade infantil, por exemplo), Plank (a física quântica, o princípio da indeterminação) e Einstein (a teoria da relatividade), para citar apenas alguns, destruíram com suas idéias paradigmas historicamente consagrados.

Seja como for, a analogia entre mito (narrativas e explicações religiosas sobre a vida e o mundo) e ciência é grande. Nas palavras de Jensen *“Sin embargo, una voluntad de influir sobre el mundo presupone el conocimiento del mismo. Y este conocimiento fue en la historia primitiva de la humanidad predominantemente religioso. La magia se relaciona con el*

²⁵² Refiro-me aos estudos de M. Bakhtin e E.M. Meletinski.

²⁵³ Penso nas idéias de Anton Ehrenzweig que abordarei no capítulo 6.

²⁵⁴ Principalmente com Johan Huizinga.

²⁵⁵ JENSEN, Ad. E. *Mito y culto entre pueblos primitivos*. 3ª ed. Trad. Carlos Gerhart. México, Fondo de Cultura Economica, 1986. p. 42.

concepto religioso del mundo como la física aplicada con la investigación de los fundamentos...”

É possível afirmar, em todo o caso, que uma série de aspectos importantes da vida humana podem ser enquadrados como não-mensuráveis: a paixão; os afetos; o prazer; os sonhos; a alegria e a tristeza; a felicidade; a angústia; os limites entre razão e loucura ou entre o caos e a ordem; o “gosto” individual de cada um; a dor física; a fome; a força de vontade; o desânimo, a morte etc., temas impalpáveis mas de importância central no âmbito particular, situado, concreto e cotidiano de nossas vidas. O próprio uso da linguagem e a necessidade humana de simbolização são assuntos em que não cabe a mensuração.

Segundo Jensen, Planck, discutindo o caminho histórico percorrido pelo conhecimento “[v]e la dificultad de un conocimiento correcto de la realidad en la incapacidad de la humanidad primitiva de separarse de la realidad que trata de conocer. En un lento proceso histórico, dice, se ha realizado más y más esta separación – o sea, la desantropomorfización – y se ha abierto paso, con ello, a un conocimiento objetivo. Ahora bien, sin duda alguna el conocimiento puramente científico – y en particular el de las ciencias naturales - com respecto a un determinado aspecto de la realidad ha producido en esta forma resultados sorprendentes, por los que la cultura occidental se distingue muy esencialmente de las etapas anteriores de la historia de la humanidad”.²⁵⁶

Esse “conhecimento objetivo” citado por Planck deve, evidentemente, ser visto com ressalvas. A humanidade vive cercada por profundo desconhecimento, inclusive da natureza. Vale a pena lembrar as palavras de P. J. Stahl, segundo o qual, “a ciência explica o relógio, mas ainda não conseguiu explicar o relojoeiro”.²⁵⁷

O processo de separação da realidade mencionado por Planck pressupõe, ao que parece, um estado de solidariedade da vida, portanto coletivo e vinculado a noções como síntese, essência e todo, que separa-se, decompõe-se e individualiza-se passando a vincular-se a noções como análise, fenômeno e autonomia; implica também um ponto de vista sintético e subjetivo que vai se tornando analítico e objetivo, portanto impessoal, ingredientes opostos e centrais para a compreensão do processo de dessacralização. Ainda Jensen, comentando Planck:; “*Es obvio que la física moderna*

²⁵⁶ Idem, ibidem, op. cit. p. 43.

²⁵⁷ PERRAULT, Charles. *Contos*. Trad. Regina Junqueira, Belo Horizonte, Itatiaia, 1985, p. 21.

ya no comparte dicho optimismo. En aquella visión ideal futura creyó Planck poder eliminar por completo el hecho de que en última instancia todas las mediciones pasan por los sentidos humanos”.²⁵⁸

Segundo as palavras de Max Planck, “[e] l camino histórico del conocimiento intelectual va indudablemente de lo intuido concretamente a la abstración: es el de la desantropomorfización”.²⁵⁹

Se tudo isso é verdade, se vivemos realmente numa cultura cada vez mais baseada em noções e paradigmas teóricos e abstratos, portanto descontextualizados, criados a partir da ciência e da cultura escrita, que implicações tal processo teria na construção dos discursos? Esta questão interessa diretamente a quem pretende tentar compreender um discurso criado no âmbito da cultura oral ou influenciado por ela, caso deste estudo. Será abordada principalmente nos capítulos 6 e 7, ambos a respeito da oralidade e suas numerosas implicações.

Mas voltemos, por enquanto, aos problemas da sociabilidade.

Segundo Norbert Elias, entre as hordas primitivas, só teriam conseguido sobreviver aquelas que, na verdade, tiveram sucesso em estabelecer um *modus operandi* baseado no equilíbrio entre o conflito, resultante dos interesses pessoais, e a cooperação.²⁶⁰

Em estágios primitivos do desenvolvimento social, “o indivíduo era muito mais estreitamente ligado ao grupo em que nascia. Pela vida afora, as pessoas eram predominantemente ligadas às unidades pré-nacionais, aos parentes, à terra natal ou à tribo, ou pelo menos o eram mais estreitamente do que agora, pois esses eram os grupos dos quais podiam esperar ajuda e proteção na necessidade extrema”.²⁶¹

Ainda com Elias, nas “comunidades mais primitivas e unidas, o fator mais importante do controle do comportamento individual é a presença constante dos outros, o saber-se ligado a eles pela vida inteira e, não menos importante, o medo direto dos outros. A pessoa não tem oportunidade, necessidade, nem capacidade de ficar só. Os indivíduos mal sentem alguma oportunidade, desejo ou possibilidde de tomar decisões por si ou de conceber qualquer pensamento sem a constante referência do grupo. Isso não significa que os membros desses

²⁵⁸ JENSEN, op.cit, p. 44.

²⁵⁹ Idem, ibidem, op.cit. p. 46.

²⁶⁰ ELIAS, op cit, p. 146.

²⁶¹ Idem, ibidem, p.149.

grupos convivam harmoniosamente. É comum ocorrer o inverso. Significa apenas que (...) eles pensam e agem primordialmente do ponto de vista do 'nós'. A composição do indivíduo adapta-se ao constante convívio com os outros a quem o comportamento tem que ser ajustado".²⁶² Para ele, a "família ampliada e a aldeia nativa são os pontos focais mais antigos da *identidade-nós* pessoal dos indivíduos".²⁶³

Elias, como veremos, opõe a *identidade-nós*, centrada na pessoa que se vê necessariamente participante de uma rede hierárquica, à *identidade-eu* centrada essencialmente no indivíduo isolado e livre.

Viver num "mundo encaixado" ou dentro de uma visão de mundo que pressupõe uma imensa, natural e determinada estrutura ou "retícula" criada por Deus ou por entidades superiores, à qual tudo e todos estão interligados e ocupam certa e pre-determinada posição. Lutar constantemente pela sobrevivência. Lutar constantemente contra a anomia e o caos. Ter na vida coletiva quase que a única forma de obter proteção, comida e abrigo, enfim, de sobreviver. Enxergar a existência como algo intrinsecamente ligado aos outros, a um grupo unido por fortes traços de identificação e repleto de valores e interesses comuns. Possuir uma existência e uma identidade muito mais ligadas a um "nós" do que a um "eu". Tudo isso são elementos que compõem um certo hábito mental, um *modelo de consciência* ou estrutura psicológica que pode e, a meu ver, deve ser associado ao conceito de "popular" e seu discurso.

São incontáveis as referências ao papel relevante da família, da comunidade e da vida construída em coletividade resgatadas pelos estudiosos da cultura popular brasileira.

Sobre a vida rural do interior paulista, Antonio Candido relata a importância do núcleo familiar, assim como do matrimônio e do compadrio²⁶⁴, visto como um tipo de parentesco. Na

²⁶² Idem, *ibidem*, p.108.

²⁶³ Idem, *ibidem*, p.147.

²⁶⁴ O compadrio, segundo o estudioso português Moisés Espírito Santo, "tem por função alargar a família e integrar os indivíduos não ligados pelos laços de sangue. Os laços entre o padrinho e o afilhado são idênticos aos que unem pais e filhos, e criam relações fraternais entre os diversos padrinhos/madrinhas (tornando-se entre si compadres/comadres) além de criarem a obrigação de substituir os pais carnis no caso destes morrerem antes da criança chegar à idade adulta." Apud GOMES, Núbia P.M. & PEREIRA, Edimilson P. *op.cit.*, 1992, p. 157.

visão do homem rural, “casar é indispensável ao indivíduo, sendo proscrito o celibato masculino.(...) raridade notável ligada geralmente a doença”.²⁶⁵

Como disse certo homem do povo, da zona rural mineira: “Ele é meu compadre, pobre que nem eu. Se eu faltá, o poco que é dele ele tira pra cuidá da minha menina. Compadre é amigo, é irmão. Quando é pobre que nem nós. Rico só serve prá patrão”.²⁶⁶

“Do ângulo das crianças”, diz Candido, “a família é praticamente o mundo.(..) Esta absorção do imaturo pelo horizonte limitado dos pais é, nas sociedades rústicas, um dos fatores de persistência dos padrões, cuja vitalidade é assegurada através de gerações com pouca experiência contínua de outros agrupamentos”.²⁶⁷

E Candido descreve uma vida ameaçada o tempo todo de desagregação e a subsequente anomia, por isso “as famílias devem manter-se o mais possível fechadas sobre si mesmas, pois no povoamento disperso [Candido refere-se à vida rural afastada da comunidade mas o fato é relativamente comum até hoje inclusive no espaço urbano] “elas constituem o único ponto de apoio da personalidade”.²⁶⁸

Em pesquisa feita em Catuçaba, ainda no interior paulista, mas efetuada cerca de quarenta anos depois do estudo de Antonio Candido, Carlos Rodrigues Brandão descreve a família como “o lugar de todos. Apenas por alguma razão especial, e não raro depreciada, um homem deixa de se casar e ter filhos. Desde cedo (...) as meninas de Catuçaba são criadas para ser esposas trabalhadoras e boas mães de família. Os meninos e rapazes aprendem a ser chefes de família (papel mais valorizado que o de pai e marido)”.²⁶⁹

Além disso, as pessoas do mundo rural “não gostam de estar sozinhas por muito tempo. A experiência da vida e do trabalho é regida pela convivência. Estar junto, viver em família, estar sempre com alguém são as situações culturalmente naturais’ em Catuçaba. (...) Por obrigação de viagem ou ofício, um lavrador pode passar vários dias ‘sozinho com Deus’,

²⁶⁵ CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*. São Paulo, Duas Cidades, 1971, p. 230.

²⁶⁶ GOMES, Núbia P.M. & PEREIRA, Edimilson P. op.cit., 1992, p. 105.

²⁶⁷ Idem, ibidem, p. 249.

²⁶⁸ Idem, ibidem, p. 253.

²⁶⁹ BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O trabalho de saber – Cultura camponesa e escola rural*. São Paulo, FTD, 1990, p. 45.

mas todos se queixam quando a solidão é longa; e, para ter momentos de convivência, alguns viajam várias horas sozinhos”.²⁷⁰

Como se verá ao longo deste trabalho, a premissa da vida relacional, a vida vivida com outros, é básica no modo de vida popular, rural ou não, e recorrente nas letras de samba.

Note-se ainda que o solitário “é definido como um triste, um infeliz, um coitado, a não ser quando por gosto se refugia da presença dos outros. Então ele é um estranho, um homem de mistérios, uma pessoa que, se não for um santo eremita (...), é um louco ou ‘alguém que tem coisa pra esconder’”.²⁷¹

E ainda: a solidão “é socialmente vivida e simbolicamente imaginada como um trânsito entre situações de convivência. É um estágio passageiro que, por mediar presenças, afirma em si mesmo o desejo do outro. Eis um tipo de sociedade regida por condições naturais que dificultam, do passado até hoje, a prática dos encontros e que no entanto é intensamente relacional. Uma coletividade onde não apenas os humanos vivos, mas todos os seres benéficos, reais ou imaginários, existem e estão sempre em relação uns com os outros. Somente os perdidos e malditos deste mundo e de outros (como o louco varrido, as almas penadas, o lobisomem, os seres diabólicos e infernais) não possuem família estável, ascendentes e descendentes legitimadores de sua própria condição. Apenas ‘eles’ não existem em relação (quem conhece a mãe ou a mulher do Diabo?): vivem sozinhos ou em bandos de solitários e se relacionam esporadicamente com os “bons” para exercer sobre eles a prática do mal”.²⁷²

O ditado popular é claro quanto a isso: “Homem calado [portanto distante, solitário, livre, autônomo e independente das hierarquias], muito cuidado”.

Nas concepções mágico-religiosas do universo popular e rural, um homem calado costuma ser o primeiro suspeito no caso da ocorrência de algum crime. Pode ocorrer, inclusive, que se imagine ter sido o criminoso movido ou tomado pelo diabo. Quem sabe não era um lobisomem?

Na cidade moderna, científica e secularizada, diante de um crime hediondo, o criminoso pode ser chamado de “psicopata”. São, como se vê, pontos de vista muito

²⁷⁰ Idem, *ibidem*, p.132.

²⁷¹ Idem, *ibidem*, p.132.

²⁷² Idem, *ibidem*, p. 134.

diferentes, frutos de diferentes pressupostos e valores, diferentes *modelos de consciência* sobre por vezes o mesmo assunto.

A metáfora, diz o filósofo zen, é um dedo apontado para a lua. Costumamos olhar muito para o dedo, prossegue ele, mas nem sempre nos lembramos da lua.

Para Brandão, a vida camponesa “resolve-se num ciclo interminável de relações pessoais nas famílias e em círculos de parentesco e vizinhança. (...) Convive-se sempre porque a presença do outro, mais do que apenas boa em si, é o meio pelo qual a pessoa pode experimentar os seus próprios sentimentos”.²⁷³ O autor, note-se, refere-se a um convívio humano profundamente dialógico.

Nas concepções populares examinadas em Minas Gerais, “o ser humano ocupa um lugar especial: ele é uma pessoa ligada às demais, desempenhando um papel significativo no agrupamento familiar, nos grupos parciais e na sociedade como um todo”. (...) O homem rural não é um indivíduo atomizado, desvinculado dos todos parciais que o rodeiam – como o homem urbano. (...) ... o camponês é um homem coletivo, herdeiro de uma história familiar, contribuindo para a ordem global do seu meio – ele é, entre os demais, pessoalizado como filho de, irmão de, parente de (descendente dos que o precederam); será posteriormente pai de, tio de, avô de (antepassado das gerações futuras)”.²⁷⁴

A noção de pessoa hierárquica se explicita aqui. Durante este trabalho será oposta, como veremos, à noção de indivíduo.

Note-se ainda que a cidade “trouxe o anonimato e a despersonalização, criando o homem separado de seus semelhantes, o indivíduo, uma unidade, indivisível. Enfraquecidos os laços grupais, o homem urbano tem sua vida como um fim; suas exigências legítimas são absolutas e o único limite que se lhe impõe é o dos direitos idênticos do Outro”.²⁷⁵

O assunto do individualismo e suas implicações será aprofundado logo adiante.

Para Núbia Gomes e Edmilson Pereira, na cultura rural mineira, a família é o “*locus* da sobrevivência e da resistência (...) a partir da qual os indivíduos desenvolvem suas práticas de representação do mundo e de si mesmo”.²⁷⁶ ou seja, ela é elemento construtivo de um

²⁷³ Idem, *ibidem*, p.133

²⁷⁴ GOMES, Núbia P.M. & PEREIRA, Edmilson P. *op.cit.*, 1992, p. 82

²⁷⁵ GOMES, Núbia P.M. & PEREIRA, Edmilson, *op.cit.*, 1992, p. 82.

²⁷⁶ PEREIRA, Edmilson de A. e GOMES, Núbia P.M. *Flor do não esquecimento- cultura popular e processos de transformação*. Belo Horizonte, Autêntica, 2002, p. 125.

determinado *modelo de consciência*. Lembram ainda esses pesquisadores que, muitas vezes, o modelo familiar acaba por representar um verdadeiro paradigma, levando para grupos públicos – grupos devocionais de folias de reis, ternos de congado ou grupos de romaria, por exemplo – uma estrutura constituída de “pais”, “mães”, “irmãos”, ou seja, adotando na dimensão pública as relações de cunho privado²⁷⁷.

Tudo isso talvez ocorra porque, como diz Norbert Elias, o ser humano é relacional por natureza: “... ele é feito de maneira a poder e necessitar estabelecer relações com outras pessoas e coisas”²⁷⁸ e a família é o *locus* paradigmático e primordial onde essas relações se estabelecem e se solidificam.

Falar em cultura humana significa, na verdade, falar de um amplo processo ao mesmo tempo biológico e relacional que se desenvolve entre pessoas. Nunca é demais lembrar as palavras do antropólogo Clifford Geertz, quando relata a noção antropológica clássica e ultrapassada, embora ainda parte do imaginário de muitas pessoas, que assegura ter sido o homem biológico completado antes que o homem cultural começasse a existir. Em outras palavras, por essa crença primeiro o homem teria se desenvolvido fisicamente e depois criado a cultura. Ao contrário, diz Geertz, “a cultura, em vez de ser acrescentada, por assim dizer, a um animal acabado ou virtualmente acabado, foi um ingrediente essencial na produção desse mesmo animal” [leia-se o homem]. Continua Geertz: “[o] aperfeiçoamento das ferramentas, a adoção da caça organizada e as práticas de reunião, o início da verdadeira organização familiar (...) e o mais importante, embora seja ainda muito difícil identificá-lo em detalhe, o apoio cada vez maior sobre os sistemas de símbolos significantes (linguagem, arte, mito, ritual) para a orientação, a comunicação e o autocontrole, tudo isso criou para o homem um novo ambiente ao qual ele foi obrigado a adaptar-se”²⁷⁹.

Para Geertz²⁸⁰, seres humanos são animais incompletos e inacabados que só se completaram e adquiriram acabamento – nosso cérebro e nosso corpo na forma em que

²⁷⁷ Idem, *ibidem*, p. 103.

²⁷⁸ ELIAS, *op.cit.*, p. 37.

²⁷⁹ GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro, LTC, 1989, p.59-60

²⁸⁰ Notem-se as palavras de Geertz sobre a cultura: “Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significado que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado.” *op. cit* p.15

existem – através da cultura. Homens, em suma, são “artefatos culturais”²⁸¹ – portanto, retomando Norbert Elias, fruto de relações complexas entre pessoas.

E essas relações são fortemente identificadas dentro das famílias. Na tradição popular, outra expectativa importante “é a preservação da hierarquia familiar, com base no respeito aos mais velhos: a presença da hierarquia indica a existência da família, fato altamente positivo diante da ameaça da desagregação forçada, em muitos casos, pela insolvência econômica e pela marginalidade”.²⁸² Trata-se da constante ameaça de anomia ou da necessidade de proteção ressaltadas por Candido e Elias e permanentemente atuais, pelo menos no âmbito popular brasileiro.

“A família não é apenas o grupo ao qual se dedica o maior tempo de convivência e trabalho. Ela é (...) a unidade de referência que torna qualquer pessoa um integrante legítimo de uma parentela e da vizinhança de um bairro rural. Ninguém ofende [individualmente] a João mas ‘ao filho de seu Vicente e dona Maria’ e, por extensão, ofende seus irmãos, ascendentes, filhos e outros parentes. A ofensa se volta contra todo o grupo doméstico, porque aquele sobre quem ela recai só é uma *pessoa* por ser de tal *família*.”²⁸³

Para os habitantes de Raposa, aldeia do litoral maranhense, “o compromisso de solidariedade [do] membro que deixa sua unidade familiar original continua existindo e é ressaltado quando, ao obter a riqueza, (...) volta para socorrer pais e irmãos que permanecem pobres na situação inicial de lavradores”²⁸⁴. Trata-se exatamente do ponto levantado no capítulo de introdução confirmando Norbert Elias. “Sê irmão tá dentro da veia: se num fô de sangue, é de santo.” (Divina de Siqueira, Mato do Tição)²⁸⁵.

Os profundos e solidários laços de parentesco, compadrio, vizinhança e amizade, típicos das comunidades populares rurais, continuam existentes nas populações pobres urbanas contemporâneas e podem ser identificados e relacionados ao samba talvez a partir de suas origens rurais e coletivas.

²⁸¹ Idem, *ibidem*, p. 63.

²⁸² GOMES, Núbia P.M. & PEREIRA, Edimilson, *op.cit.*, 1992, p.185.

²⁸³ BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Op.cit.*, 1990, p.136.

²⁸⁴ RONDELLI, Beth. *O narrado e o vivido*. Rio de Janeiro, IBAC/Funarte, 1993, p. 97.

²⁸⁵ GOMES, Núbia P.M. & PEREIRA, Edimilson, *op.cit.*, 1992, p. 279.

Vimos esse mesmo relacionamento humano e familiar estabelecido nas festas das tias baianas, na primeira década do século XX, assim como nas reuniões, festas e ritos coletivos ocorridos cotidianamente nos morros cariocas.

Considerando que as condições sociais do povo hoje continuam precárias, que a luta diária pela sobrevivência ainda é, para muitas pessoas, a única e dura realidade, temos uma situação próxima à sugerida por Elias ao descrever a função de proteção inerente aos agrupamentos humanos. Nesse sentido, é possível afirmar que a família, pelo menos nas camadas pobres da população, fonte de muitos sambas e muitos sambistas, exerceu e continua a exercer papel fundamental num modo de vida que resulta em hábito mental, estrutura de pensamento ou *modelo de consciência*.

Vejamos o relato sobre um certo Calango, Sebastião Cecílio, de 59 anos, da favela Pára Pedro, Rio de Janeiro, que com

“...mulher, oito filhos menores e pouco espaço na casa, todos são obrigados a dormir espremidos. E aí, Calango? ‘Família boa é família unida’, responde ele.

E o texto segue:

*“Às vezes a comida falta: ‘O estômago não pensa, qualquer pão com mortadela engana ele’. Os remédios são caros, ‘mas a rezadeira é amiga’. O barraco é um cubículo e o chão de terra batida: ‘Mas é meu, é próprio’. O salário é mínimo. Mas Calango canta, Calango dança”.*²⁸⁶

Alba Zaluar, em seu extenso trabalho de pesquisa na favela Cidade de Deus, descreve o esforço familiar conjunto de gerar renda para manter um padrão de vida minimamente aceitável. “São inúmeros os arranjos internos à unidade doméstica para manter o padrão de vida que separa a miséria da pobreza e afasta o espectro da fome, socializando o esforço de gerar renda entre os vários membros da família e mantendo ainda obrigações assistenciais aos parentes, especialmente os mais novos e os mais velhos, incorporados ao grupo doméstico sempre que sua sobrevivência o exija.”²⁸⁷

Diz ela: “[e]ncontrei na grande maioria das famílias entrevistadas, crianças ocupadas (sem serem captadas pelas estatísticas do IBGE) ‘fazendo carroto em feira’, ‘vendendo doce

²⁸⁶ PEDROSA, Fernanda e outros. *A violência que oculta a favela*. Porto Alegre, L&PM, 1990, p.64.

²⁸⁷ ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta – As organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 93.

na porta do supermercado’, ‘no Leblon’, ‘nos sinais’ para ajudar a mãe, ‘se criando’. Encontrei também filhos menores e maiores de 18 anos que entregavam a maior parte dos seus salários à mãe. Esta igualmente trabalhava onde e como podia, agradecendo a proteção de Deus quando tinha um ‘marido trabalhador’ que ‘não nega serviço’, ‘pega qualquer coisa’ para ‘não faltar comida em casa’...”²⁸⁸

Sigo com Alba Zaluar, pois é necessário compreender o que representa a família nos contextos populares urbanos contemporâneos que agora estou estudando: “A família nuclear tem as funções de previdência social não exercidas nem por grupos mais amplos de parentesco, desativados no meio urbano” [portanto, note-se, em princípio, ainda ativados nas zonas rurais] “nem pelo Estado, dada a condição proletária de seus membros. As famílias recebem parentes órfãos, inabilitados, velhos, sem teto etc. mesmo quando estes não podem contribuir para a renda familiar”.²⁸⁹

A biografia de Cartola é um exemplo vivo desse tipo de comportamento familiar e comunitário. Sem nunca ter tido filhos, o grande sambista foi “avô” aos 35 anos e teve morando em sua casa, irmãos, sogro, enteados e até o ex-marido de sua mulher²⁹⁰.

Trata-se exatamente da necessidade de proteção “dos estágios primitivos do desenvolvimento social”, necessidade, note-se, absolutamente contemporânea, pelo menos em certos estratos sociais, e repleta de implicações culturais.

Muitos temas ou assuntos que perpassam recorrentemente o samba estão presentes na fala de Zaluar: a família, a vida comunitária, a religiosidade, o trabalho, a solidariedade e a comida.

Sobre esta última: “[s]e as reuniões familiares vão escasseando” [por conta da luta pela sobrevivência que impede os encontros de família], “se as famílias mais pobres têm dificuldades crescentes em realizar as refeições familiares nos domingos e feriados, não se pode dizer que faltem oportunidades para refeições comunais que integram os familiares a círculos mais amplos de parentes e vizinhos. Ao contrário, o costume tradicional brasileiro de fazer uma refeição comunal durante a realização das festas continua em plena vigência, maneira de assinalar a continuidade entre a casa e a praça, entre a família e a vizinhança, entre

²⁸⁸ Idem, *ibidem*, p. 94.

²⁸⁹ Idem, *ibidem*, p. 98.

²⁹⁰ C.f. SILVA, Marília Barboza da e FILHO OLIVEIRA, Arthur. *op.cit.*, 1998.

o grupo doméstico e a classe. As comemorações familiares – aniversários, batizados, casamentos, noivados etc. – são motivo para que se façam grandes panelas de comida oferecidas a muitos convidados”.²⁹¹

Vejamos agora como a família tem aparecido no samba. Em Paulinho da Viola, menções à família, como vimos em “Quatorze anos”, surgem recorrentemente, como, por exemplo, em “Dança da solidão”:

(...)
Camélia ficou viúva
Joana se apaixonou
Maria tentou a morte
Por causa do seu amor
Meu pai sempre me dizia
“Meu filho tome cuidado
Quando eu penso no futuro
*Não esqueço o meu passado”*²⁹²

Ou o episódio familiar é narrado em “Dona Santina e Seu Antenor”:

Dona Santina deu
Anteontem uma feijoada
E me convidou em homenagem
À volta do Seu Antenor
Que aos vinte anos de casado escapuliu
Quando viu os olhos da Sandrinha se amarrou
Ela nos seus vinte e dois
Ele com cinqüenta e três
Imagem só vocês
A notícia o que causou
No local
Hoje, ele volta arrependido
Depois de ouvir da Santina
*Um discurso especial*²⁹³ (...)

Deste saboroso caso popular e familiar, “O velório do Heitor”, coloco a letra inteira:

Havia um certo respeito
No velório do Heitor
Todo mundo concordava
Que apesar de catimbeiro
Era bom trabalhador
Houve choro e ladainha

²⁹¹ Idem, *ibidem*, p. 111.

²⁹² “Dança da solidão” (PAULINHO DA VIOLA, *Perfil*, Som Livre, São Paulo, 2003, gravado em 1972).

²⁹³ “Dona Santina e Seu Antenor” (PAULINHO DA VIOLA, *Paulinho da Viola*, Coleção Bis, Dois Cds, EMI, Rio de Janeiro, 2000, gravado em 1971).

*Na sala e no corredor
E por ser considerado
Seu desaparecimento
Muita tristeza causou
Quem mais sentiu foi Nair
Que só falava das virtudes do Heitor
E pelos cantos da memória rebuscava
Todo o tempo
Em que ao seu lado caminhou
Os amigos mais chegados afirmavam
Que não houvera
Outro cara tão legal
E muita gente concordou em ajudar
Uma família que ficara
Num desamparo total
Pode se dizer que aquele velório
Transcorreu na maior tranqüilidade
Até o momento
Em que surgiu aquela dama de preto
Trazendo flores
E chorando de saudade
Como ninguém conhecia a personagem
Nair foi tomar satisfação
E aí chamaram até o Osório
Que é delegado porque o velório
Virou a maior confusão
Porque simplesmente o velório
Virou a maior confusão²⁹⁴*

E ainda em “Perdoa”:

*(...)
Ando comprando fiado
Porque meu dinheiro não dá
Imagine se eu fosse casado
Com mais de seis filhos para sustentar
Nunca me deram moleza
E posso dizer que sou trabalhador
Fiz um trato com você
Quando fui receber você não me pagou.²⁹⁵*

Ou em “Timoneiro”, novamente a figura do pai:

*E quanto mais eu remo mais rezo
Pra nunca mais se acabar
Essa viagem que faz*

²⁹⁴ “O velório do Heitor” (PAULINHO DA VIOLA, *Memórias cantando*, EMI, Rio de Janeiro, 1996, gravado em 1976).

²⁹⁵ “Perdoa” (PAULINHO DA VIOLA, *Perfil*, Som Livre, São Paulo, 2003, gravado em 1976).

*O mar em torno do mar
Meu velho um dia falou
“Olha, o mar não tem cabelos
que gente possa agarrar”²⁹⁶*

Ou em “Vela no breu”:

*(...)
Sabe medicina
Aprendeu com sua avó
Analfabetina
Que domina como só
Plantas e outros ramos
Da flora medicinal
Com 108 anos
Nunca entrou num hospital²⁹⁷*

Referências às relações familiares, na verdade, são quase uma constante nas letras de samba. Começo com “Saudade da Bahia”, do grande compositor Dorival Caymmi:

*Ai, ai que saudade eu tenho da Bahia
Ai se eu escutasse o que mamãe dizia
“Bem, não vá deixar a sua mãe aflita
A gente faz o que o coração dita
Mas esse mundo é feito de maldade e ilusão”²⁹⁸*
(...)

Ou em “Acertei no milhar”, de Geraldo Pereira²⁹⁹ e Wilson Batista, samba que veremos outras vezes:

*Até que enfim agora sou feliz
Vou percorrer a Europa toda até Paris
E os nossos filhos
•Oh, que inferno!
Eu vou pô-los num colégio interno³⁰⁰*
(...)

Ou em “Água de poço” de Jovelina Pérola Negra:

(...)

²⁹⁶ “Timoneiro” de Paulinho da Viola e Herminio Bello de Carvalho (PAULINHO DA VIOLA, *Bebadosamba*, BMG, São Paulo, 1996).

²⁹⁷ “Vela no breu” de Paulinho da Viola e Sérgio Natureza (PAULINHO DA VIOLA, *Memórias Cantando*, EMI, Rio de Janeiro, 1996, gravado em 1976).

²⁹⁸ “Saudade da Bahia” de Dorival Caymmi CAYMMI, Dorival. *Cancioneiro da Bahia*, Rio de Janeiro, Record, 1978, p.107

²⁹⁹ Segundo Bruno Gomes, o samba foi composto apenas por Wilson Batista. C.f GOMES, Bruno Ferreira. *Wilson Batista e sua época*. Rio de Janeiro, Funarte, 1985

³⁰⁰ “Acertei no milhar” Wilson Batista/Geraldo Pereira (GERALDO PEREIRA, *Geraldo Pereira. Bebel Gilberto e Pedrinho Rodrigues. Acervo Funarte da Música Brasileira*. Rio de Janeiro, Instituto Cultural Itaú, 1983)

*Minha mãe,
A mãe ia colher batata doce e aipim
Papai chegava com feixo de lenha no dorso
Pra esquentar nossa água de poço ³⁰¹ (...)*

Ou em “Candeeiro da vovó”, de Dona Ivone Lara e Delcio Carvalho:

*Vige, minha Nossa Senhora
Cadê o candeeiro da vovó
Seu troféu lá de Angola
Cadê o candeeiro da vovó
Era lindo e iluminava
Os caminhos da vovó
Sua luz sempre firmava
Os pontos de vovó
Quando veio de Angola
Era livre na Bahia
Escondia o candeeiro dia e noite, noite e dia
Mas num golpe traiçoeiro
Do destino a envolveu
Até hoje ninguém sabe
Como o candeeiro desapareceu
Vovó chorou de cortar o coração
Não tem mais o candeeiro pra enfrentar a escuridão
Vovó chorou, chorou
Como há tempos não se via
Com saudades de Angola
E sua mocidade na Bahia ³⁰²*

Ou em “Coisa da antiga”, de Wilson Moreira e Nei Lopes:

*Hoje mamãe me falou de vovó
Só de vovó
Disse que no tempo dela
Era bem melhor
(...)
Vovó lavou, vovó lavou
A roupa que mamãe vestiu quando foi batizada
E mamãe quando era menina
Teve que passar, oi que passar
Muita fumaça e calor no ferro de goma
Hoje o olhar da mamãe marejou
Só marejou
Quando se lembrou do velho
O meu bisavô
Disse que ele foi escravo
Mas não se entregou à escravidão
Sempre vivia fugindo e arrumando confusão*

301 “Água de Poço” Jovelina Pérola Negra (JOVELINA PÉROLA NEGRA, *Jovelina Pérola Negra*, Coleção Bambas do Samba, Som Livre, São Paulo, 2000).

302 “Candeeiro da vovó” de Dona Ivone Lara e Delcio Carvalho (DONA IVONE LARA, Pirajá. Esquina Carioca, Dabliú, São Paulo, 1999).

*Disse pra mim que essa história do meu bisavô
Negro fujão
Devia servir de exemplo
A esses nego Pai João³⁰³*

Ou “Casa de bamba”, de Martinho da Vila abordando a “minha casa”:

*Na minha casa todo mundo é bamba
Todo mundo bebe todo mundo samba
Na minha casa todo mundo é bamba
Todo mundo bebe todo mundo samba*

*Na minha casa não tem bola pra vizinha
Não se fala do alheio, nem se liga pra Candinha
Na minha casa não tem bola pra vizinha
Não se fala do alheio, nem se liga pra Candinha*

*(...)
Na minha casa ninguém liga pra intriga
Todo mundo xinga, todo mundo briga
Na minha casa ninguém liga pra intriga
Todo mundo xinga, todo mundo briga*

*(...)
Macumba lá minha casa
Tem galinha preta, azeite de dendê
Mas ladainha lá minha casa
Tem reza bonitinha e canjiquinha pra comer
Mas ladainha lá minha casa
Tem reza bonitinha e canjiquinha pra comer*

*Se tem alguém aflito
Todo mundo chora, todo mundo sofre
Mas logo reza pra São Benedito
Pra Nossa Senhora e pra Santo Onofre³⁰⁴*

Ou “Depois do carnaval”, de Jorge Costa e Paulo Roberto, sobre a culpa:

*Fim de carnaval
Acabou-se o que era doce
Acabou-se a ilusão outra vez
Só restou o perfume no ar
E uma linda canção que se desfez
A escola perdeu
Voltou pro morro*

³⁰³ “Coisa da antiga” de Wilson Moreira e Nei Lopes (NEI LOPES *Nei Lopes*. Coleção A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes, Sesc São Paulo, s/d, gravado em 1999).

³⁰⁴ “Casa de Bamba” (MARTINHO DA VILA, *Os grandes sambas da história*, vol. 29, São Paulo, BMG Brasil, 1997, gravado em 1970).

*E ele com remorso voltou também
Porque a riqueza lá em cima é
É o carnaval que ele tem
O filho pediu um brinquedo pra brincar
Ele não deu porque não tinha
Mais dinheiro pra gastar
Comprou fantasia
Comprou ilusão
Pra depois do desfile
Voltar pro morro e dormir no chão³⁰⁵(...)*

“Congada pra Sinhô Rei”, de Wilson Moreira fala de família e tradição:

*É de pai pra filho
Que vem a congada de Minas Gerais
É Sinhô Rei
Sinhá Rainha
Mandou chamar
(...)
Mãe Josefa e Tia Estela
Põe flores na janela
Nossa gente vem cantando
E a congada vai passando³⁰⁶*

“Faustina”, de Gadé, é um samba brincalhão narrando a visita da sogra:

*Faustina, corre aqui depressa
Olha quem está no portão
É minha sogra com as malas
Ela vem resolvida a morar no porão
Vai ser o diabo
Vamos ter sururu com o vizinho
Não estou pra isto
Eu vou dar o fora³⁰⁷*

Ou “Preparado da vovó”, de Zecão e Jovelina:

*Eu tomei um preparado
Do tempo da minha
Vovó que veio de longe
Vovó do Jericó³⁰⁸*

Ou “Salário mínimo”, de Alvarenga, este sobre trabalho e pobreza:

³⁰⁵ “Depois do carnaval” de Jorge Costa e Paulo Roberto (NOITE ILUSTRADA, *Os grandes sambas da história*, vol.16, São Paulo, BMG Brasil, 1997, gravado em 1966).

³⁰⁶ “Congada pra Sinhô Rei” (WILSON MOREIRA. *Entidades II*. Rio de Janeiro, Rádio Mec, s/d).

³⁰⁷ “Faustina (Encrenca em Família)” de Gadé (MOREIRA DA SILVA. *Conversa de botequim*, Rio de Janeiro, EMI, 2003, gravado em 1970)

³⁰⁸ “Preparado da vovó” de Zecão / Jovelina Pérola Negra / Tatão (JOVELINA PÉROLA NEGRA, *Jovelina Pérola Negra*, Coleção Bambas do Samba, Som Livre, São Paulo, 2000).

*Cansei de tanto trabalhar
Na ilusão de melhorar
Cinco filhos, mulher e sogra pra sustentar
750 cruzeiros por mês, não dá
Não dá, não dá, não, não dá
Trabalhei demais por causa deles
Os trajes deles são os de Adão e Eva
Se acostumaram a passar mal
Mas isto não é legal
A vida que a gente leva³⁰⁹*

Ou o bem-humorado “Seqüestraram a minha sogra”, de Rodi do Jacarezinho, Sarabanda e Barberinho do Jacarezinho

*Seqüestraram a minha sogra
Bem feito pro seqüestrador
Ao invés de pagar o resgate
Foi ele quem me pagou
Ele pagou o preço da mala que ele carregou
Ele pagou a paga da praga que ele seqüestrou
E ele pagou a mala sem alça que ele carregou, ele pagou
Ele pagou a paga da praga que ele seqüestrou³¹⁰*

Ou “Trem das onze”, de Adoniran Barbosa:

*(...)
E além disso mulher, tem outra coisa
Minha mãe não dorme
Enquanto eu não chegar
Sou filho único
Tenho a minha casa pra morar
E eu não posso ficar³¹¹*

Ou “Aos donos da nação”, de Pedro Botina, Regina Bezerra e Comes Correia, um exemplo, como veremos mais adiante, de samba enraizado na moral ingênua:

*Eu vi um cruel da pesada chorando
Num lamento tristonho falando
Que assaltou um barraco na favela
E deu a vítima, todos seus pertences
Porque lá não tinha nem um pão pros filhos inocentes³¹²*

³⁰⁹ “Salário Mínimo” de Alvarenga (BETH CARVALHO, *Beth Carvalho*, Coleção 100 anos de música RCA, CD Duplo, RCA, São Paulo, 2001, gravado em 1976)

³¹⁰ “Seqüestraram a minha sogra” de Rodi do Jacarezinho/ Sarabanda/ Barberinho do Jacarezinho (BEZERRA DA SILVA, *Bezerra da Silva* Cd duplo, CD2, São Paulo, RCA, 2001).

³¹¹ “Trem das onze” (ADONIRAN BARBOSA, *Adoniran Barbosa*, Série Reviva, São Paulo, Som Livre, 2002).

³¹² “Aos donos da nação” de Pedro Butina/ Regina Bezerra/ Cosme Correia (BEZERRA DA SILVA, *Bezerra da Silva* CD duplo, CD2, São Paulo, RCA, 2001).

Note-se em “Candidato caô caô”, de Walter Meninão e Pedro Botina o uso, sem nenhuma ironia, da expressão “meu irmão”:

*Aí meu irmão, vocês não tomam vergonha,
Ainda não aprenderam a votar!
Só pára na pose malandro!
(fala para o ouvinte)
(...)
Meu irmão
Se liga no que vou lhe dizer
Hoje ele pede seu voto
Amanhã manda a polícia lhe bater
Podes crer³¹³*

Ou “Não sou mais disso”, de Zeca Pagodinho e Jorge Aragão:

*Eu não sei se ela fez feitiço
Macumba ou coisa assim
Eu só sei que estou bem com ela
E a vida é melhor pra mim
Eu deixei de ser pé-de-cana
Eu deixei de ser vagabundo
Aumentei minha fé em Cristo
Sou benquisto por todo mundo
Na hora de trabalhar
Levanto sem reclamar
E antes do galo cantar
Já vou
À noite volto pro lar
Pra tomar banho e jantar
Só tomo uma no bar
Bastou
Provei pra você que eu não sou mais disso
Não perco mais o meu compromisso
Não perco mais uma noite à toa
Não traio e nem troco a minha patroa³¹⁴*

Ou “Filho de mãe solteira”, de Sassarico e Bicalho sobre a falta da família:

*Deus, oh meu Deus!
Não consigo entender
Por que é que na vida
Só tenho causas perdidas sem o direito de vencer
Filho de mãe solteira
Pobre cozinheira, não podia me manter*

³¹³ “Candidato Caô caô” de Walter Meninão e Pedro Botina (BEZERRA DA SILVA, *Violência gera violência*, Rio de Janeiro, BMG Ariola, 1988).

³¹⁴ “Não sou mais disso” de Zeca Pagodinho e Jorge Aragão (BETH CARVALHO, *Pirajá. Esquina Carioca*, Dabliú, São Paulo, 1999).

*Para a Funabem eu fui levado
Como menor abandonado
Começou o meu sofrer³¹⁵*

Ou “Fui obrigado a chorar”, de 1000tinho, Tião Miranda e Roxinho :

*Emprestei uma grana a um amigo
Veja o que me aconteceu
No dia que fui receber
Foi justamente o dia em que ele morreu
Eu comecei reclamar
(...)
É que eu reuni toda a sua família
Expliquei o meu assunto
Eles me responderam na cara de pau
Você abre o caixão
e cobre ao defunto
Quando entrei no cemitério
Uma voz me chamou do outro lado
Era a alma do falecido
Querendo mais um troco emprestado
Isso assim é demais³¹⁶*

Ou “O pequeno burguês”, de Martinho da Vila, sobre a dificuldade de ascensão social:

*Morei no subúrbio, andei de trem atrasado
Do trabalho ia pra aula, sem
Jantar e bem cansado
Mas lá em casa à meia-noite tinha
Sempre a me esperar
Um punhado de problemas e criança pra criar
Para criar, só criança pra criar
Para criar, só criança pra criar³¹⁷*

Ou “Que trabalho é esse?”, de Zorba, Devagar e Mical, também sobre a luta pela sobrevivência:

*Todo dia tudo aumenta
Ninguém pode viver de ilusão
Assim eu não posso ficar, meu compadre
Esperando o meu patrão
E a família lá em casa*

³¹⁵ “Filho de mãe solteira” de Sassarico e Bicalho BEZERRA DA SILVA, *Violência gera violência*, Rio de Janeiro, BMG Ariola, 1988.

³¹⁶ “Fui obrigado a chorar” de 1000tinho/ Tião Miranda/ Roxinho (BEZERRA DA SILVA. *Acervo Especial*. Rio de Janeiro, BMG Ariola e RCA Victor, 1994).

³¹⁷ “O pequeno burguês” (MARTINHO DA VILA. *Canta, canta minha gente*. São Paulo, BMG/RCA, 1989).

*Sem arroz e sem feijão
(como é que fica?)³¹⁸*

Ou “Sogra avançada”, de Casquinha e Dolino, descrevendo a vida familiar e coletiva:

*Para fazer meu samba
Eu arranjei um cavaco afinado
Arranjei um tamborim e uma cuíca boa
Mandei vir três multadas lá do morro da Gamboa
O samba começou
Era de noitinha
Mas raiou o dia
Até a minha sogra que estava na cozinha
Largou as panelas, caiu na folia*

*A minha sogra é boa cozinheira de forno e fogão
Mas quando ouve um pagode
Ela esquece a obrigação
Vai logo entrando na roda de samba
Dizendo: “Salve a rapaziada
Vocês estão enganados comigo
Eu estou velha mas não estou cansada”
A coroa é avançada³¹⁹*

O samba “Filho meu”, de Everaldo Viola, fala dos conselhos de um pai:

*Vem meu filho
Pegue a minha mão
Vamos caminhar por aí
São tantos os caminhos
Que eu tenho a lhe mostrar
Preciso apontar qual você deve seguir*

*Não é querer dizer
Que eu caminhei melhor do que ninguém
Mas enquanto vida eu tiver
Hei de lutar e tenho fé
Que vou fazer de você, homem de bem
Filho perca a sua mocidade
Preso numa faculdade
Mas faça o seu velho feliz
E quando for pai de um filho seu
Só lhe peça filho meu, faça o mesmo que eu fiz³²⁰*

³¹⁸ “Que trabalho é esse?” de Zorba Devagar e Mical (PAULINHO DA VIOLA, *Musica! O melhor da música de Paulinho da Viola*, WEA, 1996, gravado em 1982).

³¹⁹ “Coroa avançada” de Casquinha e Dolino ZECA (PAGODINHO. *Ao Mestre Heitor dos Prazeres*. São Paulo, Polygram, 538229-2, 1998).

³²⁰ “Filho meu” de Everaldo Viola (NOITE ILUSTRADA. *Eu sou o samba*. São Paulo, Ouver Records/Camerati, s/d)

“O segundo nazareno”, de Regina Bezerra, fala de uma certeza: o amor de mãe.

*Verdadeiro amor
Que se tem na vida
Só existe um
É o da nossa mãe querida
Mãe é um grande tesouro
Cheio de sublimação
É o segundo nazareno
Na estória do perdão
Uma mãe é sempre mãe
Na alegria e na dor
Ela ama o seu filho
Seja lá o que ele for*

*Verdadeiro amor
Que se tem na vida
Só existe um
É o da nossa mãe querida*

*Se seu filho for ministro
Ou presidente da nação
Sua mãe sente prazer
Deste grande cidadão
Mas se for um delinqüente
Que tem má reputação
Sua mãe lhe abraça e beija
Com o mesmo coração³²¹*

Outro samba sobre o tradicionalmente hierárquico e indiscutível amor de mãe é “Xodó de mãe”, de Martinho da Vila e Tião Motorista:

*Quero ser livre e sincero, sem falsa crença ou prisão
Se eu amo a quem não quero é que me dou de coração
Se eu amo a quem não me ama, é o grande sol que sorri
Se eu não amo a quem me ama é sombra que está aqui*

*Sou eu sou eu, sou eu o amor de mãe
Sou eu o amor de mamãe e até morrer sou xodó de mãe (refrão)*

*Qualquer caminho me leva, qualquer estrada é caminho
Eu procuro o fim do mundo mas não quero andar sozinho
Eu vou seguindo sem medo, minha alma tudo ignora
Na sombra de um arvoredo quem já trabalhou não chora³²²*

As menções à família ou a situações familiares são recorrentes nas letras de samba. O discurso tende a falar de “dentro” ou “a partir” ou “da/na” família, sempre apresentada como algo absolutamente natural e parte integrante da vida. Muniz Sodré, com Geertz, Sahlins e outros, imaginam um “discurso transitivo direto” oposto ao “intransitivo” que fala “sobre” os assuntos. Como veremos, o discurso do samba parte e refere sempre situações concretas, situadas e contextualizadas. Além disso, tende a abordar os assuntos a partir do *senso comum* e da visão afetiva, pessoal, parcial, limitada e comprometida.

Algumas letras tropicalistas abordam a família. Vejamos “Deus vos salve esta casa santa”, de Caetano Veloso e Torquato Neto

*Um bom menino perdeu-se um dia
Entre a cozinha e o corredor
O pai deu ordem a toda família
Que o procurasse e ninguém achou
A mãe deu ordem a toda polícia
Que o perseguisse e ninguém achou
Ó deus vos salve esta casa santa
Onde a gente janta com nossos pais
Ó deus vos salve essa mesa farta
Feijão verdura ternura e paz
No apartamento vizinho ao meu
Que fica em frente ao elevador
Mora uma gente que não se entende
Que não entende o que se passou
Maria Amélia, filha da casa,
Passou da idade e não se casou
(...)
Um trem de ferro sobre o colchão
A porta aberta pra escuridão
A luz mortiça ilumina a mesa
E a brasa acesa queima o porão
Os pais conversam na sala e a moça
Olha em silêncio pro seu irmão
Ó deus vos salve esta casa santa
Onde a gente janta com nossos pais
Ó deus vos salve essa mesa farta
Feijão verdura ternura e paz³²³*

³²¹ “O segundo nazareno” (BEZERRA DA SILVA, *Cocada Boa*, BMG Ariola Discos Ltda, São Paulo, 1994).

³²² “Xodó de mãe” (JORGE ARAGÃO, DUDU NOBRE, ZECA PAGODINHO, MARTINHO DA VILA, *Os bambas do samba*, 3 vol. BMG, 2001, vol 2).

³²³ In FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. 3ª ed. Ateliê Editorial, 2000, p.167.

Outra letra tropicalista tratando da família é “Mamãe coragem”, de Caetano Veloso e Torquato Neto:

*Mamãe, mamãe não chore
A vida é assim mesmo
E eu fui-me embora
Mamãe, mamãe não chore
Eu nunca mais vou voltar por aí
Mamãe, mamãe não chore
A vida é assim mesmo
E eu quero é isto aqui
Mamãe, mamãe não chore
Pegue uns panos pra lavar
Leia um romance
Veja as contas do mercado
Pague as prestações
Ser mãe é desdobrar
Fibra por fibra os corações dos filhos
Seja feliz
Seja feliz
Mamãe, mamãe não chore
Eu quero, eu posso
Eu quis, eu fiz
Mamãe, seja feliz
Mamãe, mamãe não chore
Não chore nunca mais
Não adianta
Eu tenho um beijo preso na garganta
Eu tenho um jeito de quem não se espanta
Braço de ouro vale dez milhões
Eu tenho corações fora do peito
Mamãe não chore
Não tem jeito
Pegue uns panos pra lavar
Leia um romance
Leia “Alzira a morta virgem”
“O grande industrial”
Eu por aqui vou indo muito bem
De vez em quando brinco o carnaval
E vou vivendo assim felicidade
Na cidade que eu plantei pra mim
E que não tem mais fim
Não tem mais fim
Não tem mais fim³²⁴*

³²⁴ “Mamãe coragem” in FAVARETTO, op.cit., 2000, p.162.

“Ele falava nisso todo dia”, de Gilberto Gil, é letra do período tropicalista e também trata de assuntos familiares:

*Alaia, alaia, alaia aleluia
Alaia, alaia, alaia aleluia*

*Ele falava nisso todo dia
Ele falava nisso todo dia
A herança, a segurança
A garantia pra mulher, para a filhinha
Pra família
Falava nisso todo dia
Ele falava nisso todo dia
Ele falava nisso todo dia
O seguro da família, o futuro da família
O seguro, o futuro
Falava nisso todo dia
Ele falava nisso todo dia
A incerteza, a pobreza, a má sorte
Que sabe lá o que aconteceria?
A mulher, a filhinha, a família desamparada
Retrata a carreira frustrada de um homem de bem
Ele falava nisso todo dia
O seguro de vida, o pecúlio
Era preciso toda a garantia
Se a mulher chora o corpo do marido
O seguro de vida, o pecúlio
Darão a certeza do dever cumprido
Ele falava nisso todo dia
Ele falava nisso todo dia
Se morresse ainda forte
Um bom seguro era uma sorte
Pra família
A loteria
Falava nisso todo dia
Era um rapaz de vinte cinco anos
Era um rapaz de vinte cinco anos
Hoje ele morreu atropelado
Em frente à companhia de seguro
Oh que futuro!
Oh o rapaz de vinte cinco anos³²⁵*

A já mencionada “Panis et circensis”, de Gilberto Gil e Caetano Veloso retrata uma situação familiar:

³²⁵ “Ele falava nisso todo dia” (Gilberto Gil, Phillips, 1968).

*Mas as pessoas na sala de jantar
Essas pessoas na sala de jantar
São as pessoas na sala de jantar
Mas as pessoas na sala de jantar
São ocupadas em nascer e em morrer*³²⁶

Como se vê, são abordagens diferentes daquelas encontradas nas letras de samba. Os textos tropicalistas tratam da família quase que de forma impessoal, de um ponto de vista distanciado e analítico. São discursos reflexivos, que observam criticamente e até com ironia os paradigmas universais e tradicionais da “mãe” ou da “família”. Ao contrário das letras de samba, podem ser vistos como “discursos intransitivos” – refiro-me à proposta de Muniz Sodré – que falam “sobre”, e não “a partir” ou “dos/nos” assuntos. Alguém distante, “ele”, falava nisso todo dia. “Um bom menino” perdeu-se entre a cozinha e o corredor. “As pessoas” estão ocupadas na sala de jantar. Mesmo pessoalizada, a voz de “Mamãe coragem” parece analisar “as mães” e além disso, note-se, fala de alguém que parece se libertar da mãe, sente portanto liberdade e autonomia, e comemora isso. Por outro lado, os textos tropicalistas procuram fugir do *senso comum*, em busca de uma visão inovadora e original. Para isso, recorrem aos deslocamentos semânticos, associações pouco convencionais, buscando o “estranhamento” e a “desautomatização”.

Naturalmente, tudo isso faz sentido e a instituição família, aliás como tudo, pode ser passível de dessacralização, análise e crítica objetiva. Quando isso ocorre, em geral, tal procedimento é feito através de um determinado tipo de abordagem e de discurso que por sua vez apresenta uma série de características.

Ocorre que, além da leitura distanciado, reflexiva, crítica e objetiva, portanto impessoal, mesmo em plena modernidade, a família, um “elemento pré-moderno”, como definiu Louis Dumont, continua existindo, homens e mulheres continuam se unindo e tendo filhos que depois costumam ser sustentados, crescem e têm filhos que, por sua vez, ganham avós. Também certas características dos laços familiares, bastante humanas por sinal – subjetividade, intimidade, condescendência, interesse, arbitrariedade, parcialidade, pessoalismo, paternalismo, afeição –, continuam obviamente a existir, assim como certas reuniões, costumes, cerimônias e festas. Mesmo no caso do afastamento da família

³²⁶ “Panis et circensis” Gilberto Gil e Caetano Veloso in RENNÓ, Carlos. *Gilberto Gil Todas as letras*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

tradicional, é bastante comum o surgimento de agrupamentos, comunidades ou “tribos” (penso em Michel Maffesoli) que acabam restabelecendo laços afetivos e hierarquias análogas às famílias tradicionais. Em outras palavras, se a família deixou de existir no plano retórico das virtualidades e no patamar do discurso teórico e abstrato, isso não ocorreu na vida situada e cotidiana. Enquanto no samba, arte da vida concreta, a família é registrada, situada e assumida, no discurso moderno não, a não ser, como vimos, do ponto de vista teórico, distanciado, crítico, reflexivo e analítico. Trata-se de um paradoxo: embora excluída de seu discurso, desprezada ou não assumida como tema pela modernidade, a instituição família³²⁷ continua a ter função e fazer parte importante e plena de significado na vida de muitos dos modernos³²⁸.

Ao que parece, o discurso do samba tende a ocorrer no plano limitado da vida concreta, situada e única enquanto o discurso tropicalista busca o plano virtual, teórico, abstrato e universalizante.

Para além do tropicalismo, como já acontecia, pelo menos desde a bossa nova, o tema ou mesmo a simples menção à família tende a desaparecer no discurso da moderna música popular brasileira.

Há porém exceções. Uma delas é “Boas-vindas” do próprio Caetano Veloso, delicada canção pós-tropicalista onde a família é apresentada no plano doméstico, concreto, situado e transitivo:

*Sua mãe e eu
Seu irmão e eu
E a mãe do seu irmão
Minha mãe e eu
Meus irmãos e eu
E os pais da sua mãe
E a irmã da sua mãe
Lhe damos as boas-vindas*

³²⁷ “Por ser a forma mais elementar e mais primitiva de comunidade humana a família foi chamada de célula social. Nela se realiza o princípio da propagação da espécie e se desenrola, em grande parte, o processo de educação do indivíduo nos seus primeiros anos, assim como a formação da sua personalidade. Por tudo isso, assume grande importância do ponto de vista moral.” (VÁZQUEZ, Adolfo Sanchez. *Ética*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999, p.224).

³²⁸ Segundo Christopher Lasch, há uma oposição entre costume e moda: “A vida familiar (...) tende inerentemente a promover os costumes, a antítese da moda. A vida familiar privada é mais efetivamente dirigida pelos costumes do que a vida pública ou semipública (...). Em geral, argumenta Nystrom, a vida rural, o analfabetismo, a hierarquia social e a inércia apóiam os costumes, enquanto a moda – a cultura do consumo – deriva-se das forças progressistas em ação da sociedade moderna: educação pública, livre expressão, circulação de idéias e informações, a ‘filosofia do progresso’.” op. cit., p. 104.

*Boas-vindas, boas-vindas
Venha conhecer a vida
Eu digo que ela é gostosa
Tem o sol e tem a lua
Tem o medo e tem a rosa
Eu digo que ela é gostosa
Tem a noite e tem o dia
A poesia e tem a prosa
Eu digo que ela gostosa
Tem a morte e tem o amor
E tem o mote e tem a glosa
Eu digo que ela é gostosa
Eu digo que ela é gostosa³²⁹*

É preciso notar, porém, que o ponto de vista apresentado no texto flutua entre o plano situado, familiar, afetivo, interessado, concreto e limitado, plano do *senso comum* – “sua mãe e eu/ seu irmão e eu/ e a mãe do seu irmão/ minha mãe e eu/ meus irmãos e eu/ e os pais da sua mãe/e a irmã da sua mãe/lhe damos as boas-vindas (...) venha conhecer a vida/ eu digo que ela é gostosa” – e um plano mais abstrato, teórico, especulativo, objetivo (portanto impessoal) e até especializado, chamado por alguns de “discurso perito” – “tem o sol e tem a lua/ tem o medo e tem a rosa (...) tem a noite e tem o dia/ a poesia e tem a prosa (...) tem a morte e tem o amor/ e tem o mote e tem a glosa/”, – ou seja, o patamar da visão reflexiva, crítica e universalizante. No geral, trata-se, em todo o caso, de uma abordagem feita “a partir” ou “na/da” família, e tal postura, embora freqüente nas letras de samba, quase inexistente em outras esferas da nossa moderna música popular.

Este estudo tentará sempre ressaltar a existência de diferentes *modelos de consciência*, contemporâneos, acessíveis e não-excludentes, e apontar algumas das tendências, preponderâncias e escolhas de seus respectivos discursos. Não se trata de optar entre um e outro mas, sim, de comparar algumas de suas características.

3.2 O modelo hierárquico

O nome de Arturo vem de papai, que chama Artur. O povo falava assim: o Zé de Artur, o Antônio de Artur, (a família da gente). Aí deu os Arturo e depois até o lugar ganhou o nome de Comunidade dos Arturos. Nós hoje chama as menina pequena de ‘arturinha.’³³⁰

³²⁹ VELOSO, Caetano. *Letra só*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003, p.321.

³³⁰ GOMES, Núbia P.M. & PEREIRA, Edimilson P. op.cit., 1992, p.84

Modelos familiares e modelos hierárquicos são homólogos, quase, pode-se dizer, sinônimos. O segundo, em termos, caracteriza, justifica e legitima o primeiro. Saio porém agora do plano familiar e entro no hierárquico. O primeiro, a parte; o segundo, o todo. Vejamos esse depoimento colhido em Santa Bárbara, interior de Minas Gerais:

*Eu num entendo muito de Deus não. Sei que ele existe lá em cima, que criô nós tudo, que começô o mundo e manda nele. Por que que ele manda, eu sei: ninguém fez ele pra podê mandá nele e então ele num deve obediência. Pra baixo dele, até chegá no mosquitinho, é uma escada de gente, com degrau de cima e degrau de baixo. Por isso que mosquito num sabe que Deus existe e nem nunca há de sabê. Tá longe demais. Igual para mim esse negócio de Estados Unidos.*³³¹

O modelo de mundo hierárquico, como se vê, pode ter deixado seus traços na modernidade globalizada e tecnológica, auto-entitulada “Primeiro” Mundo, que apresenta com “naturalidade” países considerados “desenvolvidos” e, em tese, hierarquicamente situados acima de outros, mas este assunto está fora de nosso estudo.

No que nos diz respeito, a noção de que o universo e a vida têm sua razão de ser e estão estruturados a partir da existência de uma grande rede hierárquica, uma ordem de dependência de pessoas, idéias ou fenômenos, estabelecida de um ponto de vista normativo ou de simples dependência natural – ambos implicando uma ordem de complexidade – tal noção, enfim, equivale a uma visão de mundo que pressupõe um encadeamento natural e lógico entre tudo o que existe. Este parece ser um dos traços mais característicos do padrão de pensamento ou *modelo de consciência* popular.³³²

Pode ser considerado um modelo “tradicional”, pois corresponde “a um sistema onde o todo predomina sobre as partes” e não um modelo “moderno”, pois neste “o indivíduo é o sujeito, tudo lhe sendo submetido”.³³³

³³¹ Idem, ibidem, p.81.

³³² Joseph Needham, apud Goody, “vê dois modos de pensar emergentes do ‘pensamento primitivo’: a explicação causal dos fenômenos naturais associada aos gregos e o pensamento ‘coordenativo ou associativo’ típico dos chineses, que procura ‘sistematizar o universo de coisas e acontecimentos num modelo dotado de estrutura, através do qual as influências mútuas das suas partes são condicionadas’. (...) E conclui o autor: “Uma vez estabelecido um sistema de categorizações como o sistema dos cinco elementos { no pensamento chinês comporiam todos os processos e substâncias} nada, por motivo algum, pode ser a causa de outra coisa.” (GOODY, Jack. *Domesticação do pensamento selvagem*. Trad. Nuno Luís Madureira. Lisboa, Editorial Presença, 1988, p. 50).

³³³ DA MATTA, Roberto. op.cit., 1979, p. 18.

Lembra ainda Roberto Da Matta que embora “... possa se dizer que todas as sociedades humanas tenham uma idéia do indivíduo (como fato inevitável da própria natureza humana) nem todas o tomam como um elemento crítico de sua visão de mundo, com tudo mais devendo estar submetido à sua vontade e bem-estar.”³³⁴

Nas sociedades tradicionais “... onde o todo predomina sobre as partes – as atividades do trabalho não se separam de um tempo necessário para realizá-las, nem o trabalho é visto como uma realidade isolada, individualizada, inteiramente divorciado do homem que o realiza, concepção que é fundamental para que se possua o trabalho e se explore o homem. Tudo está coerentemente colocado e *totalizado*³³⁵, numa forma de realidade social onde o abrangente não é o tempo percebido enquanto tal – como uma entidade dotada de sentido, força, razão e realidade – mas a relações sociais que, aqui, são relações totalizantes. Ou, em outras palavras, nos sistemas tradicionais, o indivíduo não é básico, as relações dos homens com as coisas não são mais valorizadas do que os elos dos homens entre si e, finalmente, a riqueza não é uma categoria autônoma, dominada por bens móveis”.³³⁶

É preciso compreender a situação das pessoas dentro de um sistema assim que, evidentemente, implica um determinado discurso.

Utilizo propositadamente a palavra “pessoa” e não “indivíduo”.

Ora, se o individualismo é a tendência a explicar os fenômenos sociais primordialmente através da ação de indivíduos, baseado na pressuposição de que o homem tem um fim em si mesmo e a sociedade só tem sentido se favorecer o desenvolvimento de indivíduos então, não existem indivíduos no modelo hierárquico, ou pelo menos, não da mesma forma como estes são concebidos na cultura individualista moderna e contemporânea.

Existem diferenças significativas entre as noções de “pessoa” e de “indivíduo” embora sabendo que os dois termos são inseparáveis. Na verdade, são termos que se distinguem por graus. Mas graus de quê?

³³⁴ Idem, *ibidem*, p. 19.

³³⁵ Ou seja, o todo se define pela interdependência e coesão interna. “A vida é um inteiro, cujos elementos estão ligados por uma mutualidade sã, orgânica e progressiva. As fronteiras entre as substâncias desse conjunto – que é o próprio cosmo – são abertas e flutuantes, permitindo constantemente o surgimento de novos elos intermediários. A Verdade, Beleza e o Bem são sentidos como um único princípio: todos os valores estão imbricados nessa concepção de mundo-inteiro e emanam da sociedade (e não do indivíduo).” Cf. GOMES, Núbia P.M. & PEREIRA, *op.cit.*, 1992, p. 80.

³³⁶ DA MATTA, *op.cit.*, p. 23.

Por *indivíduo*, pode-se entender um “eu individual”, um “repositório de sentimentos, emoções, liberdade, espaço interno, capaz portanto de pretender a liberdade e a igualdade, sendo a solidão e o amor dois de seus traços básicos (...) e o poder de optar e escolher, um de seus direitos mais fundamentais. Nessa construção – que corresponde à construção ocidental – ” [e eu acrescento, moderna e contemporânea] “a parte é, de fato, mais importante que o todo. E a noção geral, universalmente aceita, é a de que a sociedade deve estar a serviço do indivíduo, o contrário sendo uma injustiça que importa corrigir”.³³⁷

Note-se que, apesar de o individualismo já ter sido descrito como a luta de todos contra todos, pode tratar-se de um equívoco e uma redução associá-lo a juízos de valor como “egoísmo”, “ vaidade”, “auto-admiração” ou “autoglorificação”. Para Christopher Lasch, o homem da modernidade apresenta, na verdade, uma estrutura de personalidade “narcísica” que, de certo modo, pode até ser vista como oposta ao individualismo. “Para o narcisista, o mundo é um espelho, ao passo que o individualista” [o autor refere-se ao individualista do século XIX a meados do século XX] “(...) o via como um deserto vazio, a ser modelado segundo seus próprios desígnios.”³³⁸

Tal *modelo de consciência* narcísico, chamado por Lasch de estrutura de personalidade, diferente, por exemplo, dos casos de histeria e neurose obsessiva relatados e estudados por Freud, caracteriza-se por depender dos outros para validar sua auto-estima. “Ele não consegue viver sem uma audiência que o admire.”³³⁹

Ao que parece, estamos diante de um homem solitário dentro de uma sociedade que “exige submissão às regras de relações sociais mas que se recusa a fundamentar essas regras num código de conduta moral” [e] “encoraja uma forma de auto-absorção...”³⁴⁰

A modernidade implica indivíduos que tendem a reclamar de um vazio interior; a julgar sua existência banal e, para escapar, procurar ou sonhar com a fama; a racionalizar a vida interior; a cultuar o consumismo; a cultuar a “expansão da consciência” e o “crescimento pessoal”; a temer qualquer tipo de dependência; a adotar procedimentos de sedução calculada [pois “o narcisista depende de outros para validar sua auto-estima”³⁴¹] e tender à

³³⁷ DA MATTA, Roberto. op.cit., 1979, p. 172.

³³⁸ LASCH, Christopher. op.cit, p. 31.

³³⁹ Idem, ibidem, p. 30.

³⁴⁰ Idem, ibidem, p. 33.

³⁴¹ Idem, ibidem, p. 30.

autodepreciação. Tal indivíduo parece acreditar que saúde mental “significa a destruição de

inibições e a imediata gratificação de qualquer impulso”³⁴² e, mais, a apresentar “... o senso de tempo alterado, o fascínio pela celebridade, o medo da competição, o declínio do espírito lúdico, as relações deterioradas entre homens e mulheres”³⁴³ Além disso, parece cultivar um “modo confessional” e algo que pode ser chamado de “ideologia da intimidade” vinculada aos mecanismos de “sedução calculada”.

A “sedução”, ou o simulacro de sedução, também estudada por Jean Baudrillard, parece constituir-se num forte traço moderno, fomentado pelo onipresente discurso publicitário que tem a sedução como paradigma construtivo. Não se trata, é bom notar, de seduzir a quem se ama ou a quem se deseja, processo humano relacional que pressupõe uma doação e troca afetiva, pessoal e emocional, mas sim de uma sedução unilateral, mecânica e distanciada. Neste caso, o sedutor sempre seduz – recorre à linguagem afetiva, íntima, empática e sensualizada – de forma impessoal e programática, tendo em vista exclusivamente o benefício próprio e o interesse individual. Em tal processo o Outro passa a ser encarado como um objeto meramente utilitário e descartável, capaz de fornecer o benefício desejado, algo que pode indiferentemente ser tanto um reforço emocional afirmador do ego como a compra de um produto ou de um conceito.

Segundo Lasch, “[n]a Londres ou Paris do século dezoito, a sociabilidade independia da intimidade. ‘Estranhos que se encontravam em parques ou nas ruas, sem qualquer embaraço podiam falar uns com os outros’ [Richard Sennett apud C. Lasch]. Eles compartilhavam um fundo comum de signos públicos, que possibilitava às pessoas de níveis desiguais conduzir uma conversação civilizada e cooperar em projetos públicos sem ter a sensação de estar expondo seus segredos mais íntimos”.³⁴⁴

Se, como tento demonstrar, é possível associar o “popular” a um “fundo comum de signos públicos”, a cultura moderna parece centralizar-se em indivíduos interessados, segundo Peter Marin, “unicamente no eu” e que têm “na sobrevivência individual seu único bem”.³⁴⁵

A estrutura de personalidade narcísica apresenta ainda outra característica: o “temor intenso da velhice e da morte...”³⁴⁶. Isso ocorre por duas razões: 1) ao perder a juventude, tal personalidade, que, como vimos, “caracteriza-se por depender dos outros para validar sua

³⁴² Idem, ibidem, p. 34.

³⁴³ Idem, ibidem, p. 57.

³⁴⁴ Idem, ibidem, p. 50.

³⁴⁵ Idem, ibidem, p. 27.

³⁴⁶ Idem, ibidem, p. 57.

auto-estima”, sente-se criticada, desprezada e, dentro desta lógica, sem sentido e 2) para a personalidade narcísica a dependência do Outro costuma ser humilhante e insuportável. Nas palavras de Lasch, em “uma sociedade que tem horror à velhice e à morte, o envelhecimento implica um terror especial para os que temem a dependência e cuja auto-estima requer a admiração geralmente reservada à juventude, à beleza, à celebridade ou ao encanto pessoal.”³⁴⁷

Apenas como um dado para reflexão, para Emmanuel Lévinas, concordando com Pascal, “a busca de um lugar ao sol é o início de todas as usurpações”.³⁴⁸

Compreender o comportamento ético da sociedade individualista e moderna significa discutir a valorização exagerada da competição entre homens, a cotidiana e quase naturalizada “concorrência”. Veremos mais adiante que, se no discurso do samba os temas do envelhecimento e da morte surgem de forma situada, com todo o seu vigor, sua dor e sua inevitabilidade, chegando até, por vezes, “carnavalescamente” a serem tratados em tom de deboche e desafio, na música popular brasileira moderna são pouco ou nada explorados. Outro paradoxo: embora tendendo a descartar o envelhecimento e a morte de seu discurso, os homens modernos obviamente também envelhecem e morrem.

Tento apontar as diferenças entre os conceitos de indivíduo e de pessoa assim como as diferenças em seus respectivos discursos: um emana do *indivíduo*; outro, da *pessoa*. Até agora, abordei a noção de indivíduo.

Por *pessoa*, por outro lado, pode-se considerar um ser humano natural e empiricamente dado: “Aqui, a vertente desenvolvida pela ideologia não é mais a da igualdade paralela de todos, mas a de complementaridade de cada um para formar uma totalidade que só pode ser constituída quando se tem todas as partes. Em vez de termos a sociedade contida no indivíduo, temos o oposto: o indivíduo contido e imerso na sociedade. É essa vertente que corresponde à noção de pessoa como a entidade capaz de remeter ao todo, e não mais à unidade, e ainda como o elemento básico através do qual se cristalizam relações essenciais e complementares do universo social”.³⁴⁹

³⁴⁷ Idem, *ibidem*, p. 66.

³⁴⁸ OLIVEIRA, Manfredo A. org. *Correntes fundamentais da Ética Contemporânea*. 2ª ed. Petrópolis, Editora Vozes, 2001, p. 80.

³⁴⁹ DA MATTA, Roberto. 1979, *op. cit.*, p.172.

Essa diferenciação é essencial para se compreender a cultura popular e, mais ainda, o discurso do samba. Enquanto neste encontramos obras feitas por seres humanos preponderantemente “pessoas”, ou seja, que se consideram partes de uma grande todo, algo que implica em *familiaridade*, uma instância maior que contém e dá sentido a todas as pessoas, no discurso da música popular brasileira moderna, falo sempre em princípio, encontramos vozes que pressupõem “indivíduos” autônomos e livres de tudo. Trata-se naturalmente de noções não-excludentes. A meu ver, se essa diferenciação estiver clara e conscientizada, estaremos diante de uma situação curiosa: o artista, em tese, podendo optar por um discurso-pessoa (ligado ao “nós”) ou por um discurso-indivíduo (ligado ao “eu”).

Segundo o modelo moderno e erudito, ao que me parece, somos levados e condicionados a utilizar o discurso-eu – o autoconsciente, autocentrado, analítico, crítico, reflexivo, autônomo e livre – pois o discurso-nós seria necessariamente inferior, ingênuo, simples, banal e pueril.

Recorro portanto à proposta de Norbert Elias, que vê sociedades formadas por identidades-eu, a moderna, e sociedades formadas por identidades-nós, as tradicionais.

Proponho, a partir de agora, pensar que estaremos sempre diante de dois discursos: o *discurso-eu*, tendência da moderna música popular e o *discurso-nós*, tendência das culturas populares³⁵⁰.

O samba, em todo o caso, é feito, creio eu, através de um *discurso-nós* que necessariamente pressupõe a preponderância da pessoa sobre o indivíduo, o que não significa, como veremos, qualquer anulação do indivíduo. Trata-se de uma tendência e de uma prioridade. Seja como for, é importante ressaltar, as letras de samba parecem ser criadas e construídas a partir de modelos e paradigmas não hegemônicos.

Tais padrões costumam ser vistos com certa ironia pelo modelo erudito, afinal corresponderiam a pessoas quase sem individualidade, mundo interior e originalidade, além de ignorantes, portanto, incultos, superficiais e habituados a fórmulas, lugares-comuns, redundâncias e visão de mundo cheia de preconceitos. Para esses padrões, a cultura popular parece não representar uma “cultura”.

³⁵⁰ Vale lembrar que para Bakhtin a atividade mental oscila entre dois polos: a atividade mental do eu e atividade mental do nós. BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 7ª ed. São Paulo, Hucitec, 1995, p.115

Mesmo levando em conta a inegável importância dos indivíduos e sua ação, Norbert Elias pergunta com sua agudeza costumeira: “Que tipo de formação é esse, esta “sociedade” que compomos em conjunto, que não foi pretendida ou planejada por nenhum de nós, nem tampouco por todos nós juntos? Ela só existe porque existe um grande número de pessoas, só continua a funcionar porque muitas pessoas, isoladamente, querem e fazem certas coisas, e no entanto sua estrutura e suas grandes transformações históricas independem, claramente, das intenções de qualquer pessoa em particular”.³⁵¹

Elias, como vimos, concebe a sociedade como uma imensa e intensa retícula construída através de relações interpessoais e “esse arcabouço básico das funções interdependentes cuja estrutura e padrão conferem a uma sociedade seu caráter específico não é criação de indivíduos particulares³⁵² pois cada indivíduo, mesmo o mais poderoso, mesmo o chefe tribal, o monarca absolutista ou o ditador” [e obviamente, acrescento, mesmo os grandes artistas] “faz parte dele, é representante de uma função que só é formada e mantida em relação a outras funções, as quais só podem ser entendidas em termos da estrutura específica e das tensões específicas desse contexto total”.³⁵³

Para compreender os fenômenos culturais e sociais é necessário, segundo Norbert Elias, “desistir de pensar em termos de substâncias isoladas únicas e começar a pensar em termos de relações e funções”.³⁵⁴

O sociólogo diverte-se com certo mito moderno que valoriza de tal forma o indivíduo a ponto de gerar a inferência de que no começo teria havido um único ser humano e que este teria sido adulto. Lembra Elias que “todo indivíduo nasce num grupo de pessoas que já existiam antes dele. E não só: todo o indivíduo constituiu-se de tal maneira, por natureza, que precisa de outras pessoas que existam antes dele para poder crescer”. E completa: “Uma das condições fundamentais da existência humana é a presença simultânea de diversas pessoas inter-relacionadas.(...) Somente na relação com outros seres humanos é que a criatura

³⁵¹ ELIAS, op.cit., 1994, p. 13.

³⁵² Sobre o assunto do “saber coletivo sem sujeito”: “O resultado do voto é muitas vezes interpretado como a manifestação de um sujeito coletivo: o povo, o eleitorado”. DUPUY, Jean-Pierre. *Nas origens das ciências cognitivas*. trad. Roberto L. Ferreira. São Paulo, Ed. UNESP, 1995. E este resultado, note-se, age emocional e “subjetivamente”: deseja, tem intenção, adverte, acusa, despreza etc. p. 216.

³⁵³ ELIAS, op.cit, p. 22.

³⁵⁴ Idem, ibidem, p. 25.

impulsiva e desamparada que vem ao mundo se transforma na pessoa psicologicamente desenvolvida que tem o caráter de um indivíduo e merece o nome de ser humano adulto”.³⁵⁵

E este indivíduo nasce, cresce e amadurece num “mundo cotidiano de objetos de senso comum e de atos práticos”. Tal mundo, segundo Clifford Geertz, “constitui a realidade capital da experiência humana – capital no sentido de ser este o mundo no qual estamos solidamente enraizados, cuja inerente realidade pouco podemos questionar (por mais que possamos questionar certas porções dela) e de cujas pressões e exigências raramente podemos escapar. Um homem, até mesmo grandes grupos de homens, pode ser esteticamente insensível, não preocupado religiosamente e não equipado para perseguir a análise científica formal, mas não pode ter uma falta total de senso comum, e assim mesmo sobreviver”.³⁵⁶

Lembra ainda Elias que “... no estágio atual de desenvolvimento da autoconsciência, o indivíduo deriva especial satisfação da idéia de que deve tudo o que considera único e essencial em sua pessoa apenas a si mesmo, a sua ‘natureza’ e a mais ninguém. A idéia de que pessoas ‘estranhas’ possam ser parte integrante da formação de sua individualidade parece, hoje em dia, quase uma transgressão dos direitos do sujeito sobre si mesmo. Apenas aquela parte de si que a pessoa consegue explicar por sua ‘natureza’ parece-lhe inteiramente própria. Ao explicá-la através de sua natureza, ela involuntariamente credita seu mérito a si mesma como um conquista positiva; e, inversamente, tende a atribuir à sua natureza inata tudo o que vê em si própria como conquista positiva. Imaginar que sua individualidade especial, sua ‘essência’, não seja uma criação única da natureza (...), atribuir seus próprios dons psíquicos ou até seus problemas a algo tão fortuito quanto as relações com outras pessoas, algo tão transitório quanto sociedade humana, parece ao indivíduo uma desvalorização que priva de sentido sua existência”.³⁵⁷

A noção de hierarquia, que engloba família, sociedade e senso comum, foi estudada com profundidade pelo sociólogo Louis Dumont³⁵⁸.

Para Dumont existiriam sociedades compostas por homens que se julgam “iguais” (não situados hierarquicamente) e “livres” (independentes e autônomos), as sociedades do *Homo aequalis*, e poderiam ser exemplificadas pelo mundo moderno e pela sociedade

³⁵⁵ Idem, *ibidem*, p. 27.

³⁵⁶ GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro, LTC, 1989, p.135.

³⁵⁷ ELIAS, op. cit. p. 53.

³⁵⁸ Cf. DUMONT, Louis. *O individualismo - Uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

individualista. Este homem pode ser caracterizado como *ser moral* (não empírico) “independente, autônomo e, por conseguinte, essencialmente não-social, portador de nossos valores supremos, e que se encontra em primeiro lugar em nossa ideologia moderna do homem e da sociedade”.³⁵⁹

Dumont opõe os conceitos de *universitas* (unidade orgânica) em que “o corpo social” funciona “como um todo em que os homens vivos nada mais são do que as partes”³⁶⁰, e *societas* que corresponde ao corpo social formado pela associação deliberada pura e simples. Estas sociedades, caracterizadas pela “fé inabalável no progresso”³⁶¹, pela “autoconsciência”³⁶², pela “emancipação”³⁶³ (op. “subordinação”) e por “traços igualitários” – índices que por vezes podem levar a uma ideologia que reifica a idéia da “luta de todos contra todos como verdade fundamental da vida humana” [a chamada “concorrência”] “e [a] dominação de um sobre o outro como característica da ordem natural das coisas, ou melhor, das sociedades”³⁶⁴ – estas sociedades, repito, seriam opostas a outras compostas por homens que se vêem posicionados dentro de uma rede de relações consanguíneas com outros homens, as sociedades do *Homo hierarchicus*. Tal modelo parece caracterizar as sociedades tradicionais e não-modernas, chamadas por Dumont de holistas³⁶⁵ e que compreenderemos melhor logo mais com as idéias de Roberto Da Matta.

A modernidade, segundo Dumont, caracteriza-se ainda por pretender ser constituída de 1) fatos objetivos – portanto, sem sujeito “no sentido de que nele o sujeito estaria ausente”³⁶⁶; 2) fatos econômicos – para ele, a categoria econômica é “expressão acabada do individualismo”³⁶⁷; e 3) de uma visão de mundo individualista, ideologia que valoriza a liberdade e a autonomia do indivíduo e negligencia ou subordina a totalidade social. Neste caso, a relação dos homens com as coisas é valorizada (ao contrário da relação entre os homens) e nela os homens tendem a sentir-se separados do tecido social. Em outras culturas ou sociedades, segundo Dumont, isso não ocorre.

³⁵⁹ Idem, *ibidem*, p. 37.

³⁶⁰ Idem, *ibidem*, p. 76.

³⁶¹ Idem, *ibidem*, p. 112.

³⁶² Idem, *ibidem*, p. 120.

³⁶³ Idem, *ibidem*, p. 139.

³⁶⁴ Idem, *ibidem*, p. 169.

³⁶⁵ As sociedades holistas tenderiam a se constituir através de unidades que formam um todo indecomponível. Dumont opõe Holismo a Individualismo

³⁶⁶ Idem, *ibidem*, p. 13.

³⁶⁷ Idem, *ibidem*, p. 24.

Creio que vale a pena associar essa descrição do individualismo como sistema que valoriza a “relação dos homens com as coisas”, e não a “relação entre os homens”, e as idéias de Christopher Lasch sobre a sedução narcísica, a sedução que não supõe a relação de fato com o Outro mas sim com um objeto do Eu.

Paradoxalmente, porém, para alguns como Proudhon “o homem mais livre é aquele que tem mais relações com seus semelhantes.”³⁶⁸

Para Louis Dumont, “a partir do momento em que não mais o grupo mas o indivíduo é concebido como o ser real, a hierarquia desaparece e, com ela, a atribuição imediata da autoridade a um agente do governo. Nada mais nos resta senão uma coleção de indivíduos, e a construção de um poder acima deles só pode ser justificada supondo-se o consentimento comum dos membros da associação. Há um ganho em consciência, em interioridade, mas há uma perda em realidade, pois os grupos humanos têm chefes independentemente de um consenso formal, sendo a sua estruturação uma condição da existência desses grupos como [na verdade, de] todos”.³⁶⁹

Ressalte-se que certas associações, feitas quase que mecanicamente e correspondentes a determinado “senso comum”, entre o individualismo e os pressupostos de maior “consciência” ou “interioridade” nem sempre parecem levar em conta que tudo isso pode implicar afastamento da realidade empírica o que, em si, é um contra-senso: seria possível ser concomitantemente “consciente” e afastado da realidade?

Sempre com Dumont, é interessante notar ainda que 1) a sociologia, no plano da disciplina especializada, apresenta a “consciência do todo social que se encontrava no plano da consciência comum nas sociedades não individualistas”.³⁷⁰; 2) “o individualismo e suas implicações foram, na medida em que eram credulamente importados, o obstáculo principal no estudo e na compreensão das sociedades não-modernas”³⁷¹; e 3) uma das contradições do homem moderno é ter se convertido em indivíduo econômico e político mas, ao mesmo tempo, permanecer, necessariamente, um ser social.

³⁶⁸ Apud DUMONT, op.cit., p. 116.

³⁶⁹ Idem, ibidem, p. 93.

³⁷⁰ Idem, ibidem, p.121.

³⁷¹ Idem, ibidem, p. 216.

Num certo sentido, portanto, existiria uma inseparabilidade entre o indivíduo autoconsciente e moderno e suas raízes coletivas, o homem tradicional, pois ambas as dimensões lhe dão sentido.

Se tudo isso é verdade, se o ser humano, mesmo sendo autoconsciente e reflexivo, é também, de fato, um ente essencialmente relacional que se constitui dialogicamente, o que me parece indiscutível, então um discurso que seja marcado pela preponderância do “nós” sobre o “eu”, de forma não-excludente (aliás, é impossível excluir a pessoa do indivíduo, e vice-versa) tem sentido, é igualmente contemporâneo e merece ser melhor estudado e compreendido³⁷².

O objetivo deste estudo é a compreensão de um discurso que seja marcado pela preponderância do “nós” sobre o “eu”.

Para avaliar melhor a incidência, no Brasil, desses dois tipos de discurso, são muito relevantes as idéias de Roberto Da Matta, que, visando compreender a sociedade brasileira, debruça-se sobre dois códigos: o da “casa” e o da “rua”.

Para Da Matta, o espaço da “casa”, essencialmente familiar e hierárquico, é o espaço privado, da pessoa, do reconhecimento, das relações, dos afetos, do compadrio, da camaradagem, da complacência, do jeitinho, da atenção às nossas opiniões pessoais, perdão aos nossos defeitos, um lugar na hierarquia familiar, uma “supercidadania”, espaço tradicional e conservador, avesso a mudanças, à história, à economia, ao individualismo e ao progresso. Implica uma ideologia substantiva (de substância) vinculada ao corpo e ao sangue. Como vimos, de fato as hierarquias pressupõem a consangüinidade e a *familiaridade* entre os homens. O espaço da “casa” está submetido às leis do relacionamento pessoal, do interesse e das amizades: “Aos amigos, tudo; aos inimigos, a lei”. Ele fica claro, por exemplo, quando lembramos do costume social considerado bem brasileiro – mas duvido que só ocorra aqui – que admite e aconselha, diante de um problema com os impostos, por exemplo, a procura de alguém “conhecido”, portanto “familiar”, na Receita Federal para “quebrar o nosso galho”.

³⁷² Lembro com Norbert Elias que “em maior ou menor grau, as pessoas de todas as sociedades que nos são conhecidas são individualmente diferentes umas das outras até o último detalhe de sua configuração e comportamento, e são específicas de cada sociedade, ou seja, são formadas e ligadas, na natureza de sua auto-regulação psíquica, por uma rede particular de funções, uma forma particular de vida comunitária, que também forma e liga todos os seus outros membros”. ELIAS, op. cit p. 56.

Em outras palavras, tal procedimento significa a tentativa de colocar um funcionário público-indivíduo no plano do funcionário público-pessoa, portanto pertencente a determinada hierarquia análoga a uma família. Trata-se da “ética dúplice” descrita por Weber.

Enquanto isso, o espaço da “rua”, para Da Matta, seria o do indivíduo, da igualdade e da liberdade, note-se, dentro de leis abstratas e burocráticas convencionadas pelo homem. Trata-se do espaço público, do cidadão, do direito ao anonimato, do indivíduo anônimo, da impessoalidade, das leis e da frieza da lei, dos processos e convenções sociais (que implicam a noção geral e abstrata de “sociedade”), da imparcialidade, dos direitos de “todos” [vistas como uma abstração universal e descontextualizada], dos direitos do indivíduo, das autoridades, da não-voz pessoal (em relação ao espaço caseiro), do legalismo jurídico. Corresponde a uma ideologia que implica escolha e ações voluntárias. A “rua” é um espaço ligado ainda ao mercado, à história linear, ao progresso individualista e ao código de conduta hegemônico³⁷³. Note-se que o espaço da ‘rua’ naturalmente também pressupõe uma hierarquia, mas esta, ao contrário da outra, é construída voluntariamente pelos indivíduos, racional, objetiva e burocrática, baseada em valores como isenção, desinteresse e equanimidade, e, em princípio, aceita deliberadamente a partir de um consenso. Muito diferente, portanto, de uma hierarquia da “casa”, consangüínea, afetiva e familiar.

Sobre a noção de “igualdade”³⁷⁴ característica do homem individual e livre, “da rua”, vale ressaltar que, para Hannah Arendt, “a igualdade de condições, embora constitua requisito básico da justiça, é uma das mais incertas especulações da humanidade moderna. Mais tendem as condições para a igualdade, mais difícil se torna explicar as diferenças que realmente existem entre as pessoas (...) os indivíduos que se julgam de fato mais iguais entre si, formam grupos que se tornam mais fechados com relação aos outros e, com isso, diferentes.”³⁷⁵

³⁷³ C.f. DA MATTA, Roberto. *A casa & a rua. Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. 6ª ed. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

³⁷⁴ Note-se que a “igualdade” hierárquica pressupõe os princípios da *consanguinidade* e *familiaridade* entre os homens, enquanto a “igualdade” individualista tem como premissa a igualdade optada, voluntária, objetiva, lógica, autônoma e livre. Trata-se de uma “igualdade” construída intencionalmente pelos homens.

³⁷⁵ Apud. DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis – Para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro, Zahar, 1979, p.124.

Ressalte-se, de novo, o problema dos valores e princípios colocados como óbvios, naturais e indiscutíveis pelo *modelo de consciência* hegemônico quando, na verdade, são culturais, simbólicos e passíveis de discussão.

No caso brasileiro, isso é flagrante: a retórica oficial, disseminada no interior da sociedade e apresentada como ponto pacífico e indiscutível, fala de uma sociedade “democrática”. Trata-se de uma das muitas afirmações que só são verdadeiras se consideramos o plano teórico, abstrato (descontextualizado) e virtual, que fala “em tese”. Não se refere, sem dúvida, à vida concreta e situada, aquela que podemos observar a olho nu e que os dados estatísticos, como já vimos, são unânimes em retratar.

Voltando à oposição “rua” e “casa”, novamente estamos diante de uma dicotomia não-excludente. Na visão de Da Matta, ambos são códigos inseparáveis que, na cultura brasileira, interagem, influenciado-se reciprocamente, com ainda, um terceiro código, o “outro mundo”, representativo da religiosidade, do contato com o além, do contato com o morto (e não com a morte), com a fé, com os santos etc. Mas sobre a religiosidade pretendo falar no próximo capítulo.

Os três códigos, na visão de Da Matta, é preciso frisar, não são exclusivos ou hegemônicos³⁷⁶. A cultura brasileira estaria impregnada deles, embora em graus diferentes.

Creio ser possível dizer que enquanto no discurso hegemônico (*grosso modo*, relativo à cultura ocidental contemporânea), erudito, moderno e individualista a preponderância está relacionada ao espaço da “rua” e suas implicações, o discurso popular parece estar muito mais identificado com os espaços da “casa” e do “outro mundo”.

A premissa da existência de uma hierarquia que engloba a família, e dentro da qual todos os homens estariam situados, parece ser um dos mais importantes componentes da mentalidade e de uma estrutura de pensamento, ou seja, de um *modelo de consciência* popular.

Segundo depoimento recolhido na década de 1980 na zona rural de Minas Gerais

*O tempo dos antigos era o tempo de perto do começo do mundo. Por isso é que o povo mais velho sabe os mistérios do mundo, das criações. Com a pressa, os novos nem chegam a aprender e já vão esquecendo. Eles que correm demais, acompanham as máquinas, pulam o tempo de aprender. As frutas tem que madurar no pé, pra hora de colher. Igual os antigos que maduravam na árvore da vida.*³⁷⁷

³⁷⁶ Idem, *ibidem*, p. 48.

³⁷⁷ GOMES, Núbia P.M. & PEREIRA, Edimilson, 1992, p. 79.

Dizem Núbia Gomes e Edimilson Pereira que, para as concepções populares, a vida “é um inteiro, cujos elementos estão ligados por uma mutualidade sã, orgânica e progressiva. As fronteiras entre as substâncias desse conjunto – que é o próprio cosmo – são abertas e flutuantes permitindo constantemente o surgimento de novos elos intermediários. (...) todos os valores estão imbricados nessa concepção de mundo-inteiro e emanam da sociedade (e não do indivíduo)”³⁷⁸, ou seja, emanam do todo, e não das partes.

De acordo com o modo de pensamento popular, a hierarquização seria “uma necessidade para o funcionamento harmonioso do cosmo: é como se se formasse entre o Criador e as criaturas uma Grande Cadeia do Ser” [os autores citam as idéias de Lovejoy *The great chain of being*, mencionadas também por Louis Dumont]. “Pelo reconhecimento implícito das diferenças, estabelece-se a colocação no espaço como obedecendo a ordens hierárquicas, quando a pessoa está inserida num local acima e abaixo do qual há outros seres superiores e inferiores.”³⁷⁹

Note-se o depoimento:

*Já viu cabo mandá em sargento? Viu filha mandá na mãe? Aí tem que pô no lugá de novo, nem que seja batendo. Assim – se não tiver outro recurso- tem que matá. Se num consertô de pequeno...*³⁸⁰

A hierarquização “estabelece uma ordem no relacionamento entre as partes que compõem o todo. As diferenças – ou particularidades – das partes viabilizam a hierarquização, gerando a perspectiva de mobilidade: sempre se está acima de alguém e abaixo de outro, situação que envolve os segmentos entre si”.³⁸¹

Os modelos de hierarquização e de totalização pressupõem, por exemplo, que “[d]esde que se mantenha o ato de pedir a bênção” revive-se a vinculação entre “velhos e novos, adultos e crianças, passado e futuro. A preservação das antigas atitudes amplia a dimensão existencial dos indivíduos, pois os torna antecessores de outros indivíduos que lhes darão

³⁷⁸ Idem, *ilbidem*, p. 80.

³⁷⁹ Idem, *ilbidem*, p. 81.

³⁸⁰ Idem, *ilbidem*, p. 83.

³⁸¹ Idem, *ilbidem*, p. 152.

continuidade. A totalidade” [e a hierarquia] “implica o aprendizado de que não há o antigo sem o novo, e vice-versa”.³⁸²

A hierarquização ainda “... indica as posições dos indivíduos na grande escala do cosmo: pais abençoam filhos, estes solicitam a bênção; pais se inclinam ante os avós, estes reverenciam os ancestrais distantes. A reverência e o respeito são maiores à proporção que são mais antigos os valores representados no indivíduo”.³⁸³

E mais, no mundo hierarquizado “não há a idéia de competição (concurso entre iguais) pois o diferencial é o nascimento, a residência, a cor da pele (critérios substântivos)”³⁸⁴ Creio que talvez fosse melhor dizer que há competição mas ela não é do mesmo caráter num caso e no outro.

O padrão que toma como premissa que a vida e o mundo formam uma imensa e complexa teia pessoal, totalizante, relacional, familiar, consangüínea e hierárquica é característico do *modelo de consciência* popular e aparece com bastante clareza em inúmeras letras de samba. Em Paulinho da Viola, para além das menções familiares já citadas, a hierarquia é mencionada e até glorificada em “Bebadosamba” citando, os velhos sambistas:

(...)
Chama por Cartola, chama
Por Candeia
Chama Paulo da Portela, chama
Ventura, João da Gente e
Claudionor
Chama por mano Heitor, chama
Ismael, Noel e Sinhô
Chama Pixinguinha, chama
Donga e João da Baiana
Chama por Nonô
Chama Cyro Monteiro
Wilson e Geraldo Pereira
Monsueto, Zé com Fome e Pandeirinho
Chama Nelson Cavaquinho
Chama Ataulfo
Chama por Bide e Marçal
Chama, chama, chama
Buci, Raul e Arnô Canegal
Chama por mestre Marçal
Silas, Osório e Aniceto

³⁸² Idem, *ibidem*, p. 156.

³⁸³ Idem, *ibidem*, p. 156.

³⁸⁴ DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis – Para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro, Zahar, 1979, p. 115.

*Chama mano Décio
Chama por meu compadre Mauro Duarte
Jorge Mexeu e Geraldo Babão
Chama Alvaíade, Manacéa
E Chico Santana
E outros irmãos de samba³⁸⁵
(...)*

Notem-se essas duas menções à hierarquia da escola de samba. Em “Atravessou”:

*(...)
Dizem que o enredo deste ano
Vai lavar os desenganos
Todo mundo vai gostar
E a gente sabe que a escola está devendo
Com a dívida crescendo
Sem saber como pagar
Nêgo já sambou de todo jeito
E com certeza muita gente se cansou
Seu Diretor, tenho o direito de reclamar
Porque o samba atravessou³⁸⁶*

E em “Não leve a mal”, ambas de Paulinho da Viola:

*Seu diretor de bateria
Aquilo que eu disser não leve a mal
Agora que chegou a calmaria
Vamos esquecer do vendaval
Reúna nossos batuqueiros
Que eu já peguei meu violão
Pois este ano a Portela vai sair
Pra decidir aquela situação³⁸⁷*

Muitos outros sambas remetem ou pressupõem o modelo hierárquico. Começo com “Axé de Ianga / Pai Maior”, de Dona Ivone Lara:

*Oi Ianga, o que tipoi Ianga
Didianga me
Ianga, Ianga que tipoi Ianga
Didianga me
Eu carrego na minha munganga eh didianga me
A felicidade deu aos filhos seus
Ninguém mais lamenta e chora
Ianga Didianga me
Ianga, Ianga que tipoi Ianga*

³⁸⁵ “Bebadosamba” (PAULINHO DA VIOLA, *Bebadosamba*, BMG, São Paulo, 1996).

³⁸⁶ “Atravessou” (PAULINHO DA VIOLA, *Paulinho da Viola*, EMI, Rio de Janeiro, 1996, gravado em 1978).

³⁸⁷ “Não leve a mal” (PAULINHO DA VIOLA, *Nervos de Aço*, Rio de Janeiro, EMI, 1996, gravado em 1973).

*Didianga me
Vovô veio de Angola
Com seu mano Tio José
Trouxe cravos, trouxe rosas
Pra salvar filhos de fé
E rezou a ladainha pra Jesus de Nazaré
Eu dei pulos de alegria
Chorei de emoção
Quando a vovó Maria
Me levando pela mão disse:
Filha, pai Ianga é a nossa proteção
Tia Tereza nos contava
A história do vovô
Que tirava o irmão do tronco
Escondido do senhor
Pra curar seus ferimentos
Com banho de abó³⁸⁸*

Ou “Lá vai marola”, de Sergio Meriti e Claudinho Guimarães:

*Pedro Batuque não é de dar mole à tristeza
Ele firma no couro, na caixa, na mesa
A sua defesa é o seu batucar
Seja em cima do palco ou no meio da praça
Em qualquer lugar onde aglomere a massa
Ele bota na raça o povo pra sambar
Seu batuque vem de Angola
Vem da Guiné
Tem um quê de quilombola
De candomblé
Quem escuta deita e rola
Homem ou mulher
Sendo assim, lá vai marola,
Pois Pedro é
Um mestre a nos ensinar
E a gente tem que respeitar
Fazer por onde merecer, axê
Que só mestre Pedro nos dá
Quando ele começa a tocar
Parece que estamos em Daomé
Produto de nosso quintal
O representante ideal
Da nossa cultura e da nossa fé
Retrato da nossa nação
Que faz com sua percussão
O país inteiro dizer no pé³⁸⁹*

³⁸⁸ DONA IVONE LARA (*Nasci pra sonhar e cantar*. Rio de Janeiro, Natasha Records, 2001).

³⁸⁹ “Lá vai marola” de Serginho Meriti, Claudinho Guimarães (PAGODINHO, Zeca. *Acústico MTV*. Rio de Janeiro, Universal, 2003).

Ou “Corri prá ver”, de Chico Santana, Monarco e Casquinha (1955/56):

*Ouvi cantando assim
A majestade do samba
Chegou, chegou
Corri pra ver
Pra ver quem era
Chegando lá*

*Era Portela
Era a Portela do seu Natal
Ganhando mais um carnaval
Era a Portela do Claudionor
Por tela é meu grande amor
Era a rainha de Oswaldo Cruz
Portela muito nos seduz
Foi mestre Paulo seu fundador
Nosso poeta e professor³⁹⁰*

Ou “Peço licença”, do grande sambista Zé Kéti:

*Peço licença
Aos donos da Mangueira
Pra ver uma pastora
Que eu gostei de ver
Que eu gostei de ver sambar
Eu só queria
Matar o meu desejo
Não vou pedir abraço nem beijos
Eu quero é só falar
Pra amarrar
Pra casar³⁹¹ (...)*

Ou “Okolofé”, de Wilson Moreira:

*Velho mestre, Sebastião Prata
Venho de boa pipa
Oguirê, okolofé
Quero a sua benção
Salve essa bondade, orê, orê
Salve essa bondade, orê, orê*

*Em Uberlândia ele nasceu, okolofé
Minas Gerais sua raiz, okolofé
Na praça Onze fez o samba, okolofé*

³⁹⁰ “Corri pra ver” (VELHA GUARDA DA PORTELA. *Tudo azul*. Phonomotor EMI, 1999).

³⁹¹ “Peço licença” (ZÉ KETI, *A música brasileira deste século por seus intérpretes e autores*. São Paulo, SESC, 1973).

É do reisado, é da congada, okolofé

*Salve essa bondade, orê, orê
Salve essa bondade, orê, orê*

*Televisão, circo e teatro, okolofé
Cinema, rádio e boemia, okolofé
No mundo inteiro é conhecido, okolofé
Da meninada até os avós, okolofé³⁹²*

Ou “Velhas companheiras”, de Monarco:

*Quando o Paulo e o Rufino
Marcelinho e Gradim
Estreitando nossos laços
De amizade fraternal
Por isso que a Portela e a Mangueira
São as grandes pioneiras
Das escolas no carnaval
Em noitadas lindas já presenciei
Os sambistas com emoção
Como já dizia o bom Cartola
Ponto alto da escola
Sala de recepção
Tremulavam juntas nossas bandeiras
Velhas companheiras
Semeando a paz
Por isso que a Portela e Mangueira
Sempre foram as primeiras dos idos carnavais³⁹³*

Ou “O velho na ladeira”, de Wilson Moreira e Nei Lopes:

*Ê meu avô! Ê meu avô!
Peço licença: deixa eu tomá bença
Pro senhor
Eu hoje vi um preto de cabeça branca
Subindo uma ladeira que vai dar no céu.
Fiquei a imaginar quanta sabedoria
Devia ter debaixo daquele chapéu.
Chegou de não sei onde com dezoito anos
Pra achar não sei quê na velha capital
Mas logo percebia que a sua estrela-guia
Mostrava outro lugar que não se sabe qual.
Por certo na fazenda ele dançava jongo
Gemia na viola o seu cateretê
Comia o que plantava e a terra oferecia*

³⁹² “Okolofé” (WILSON MOREIRA. *Okolofé*. Rio de Janeiro, Rob, s/d, gravado em 1989).

³⁹³ “Velhas Companheiras” de Monarco (MANGUEIRA E PORTELA. *Velhas Companheiras*. Rio de Janeiro, Nikita Music/Ouver Records, 1999).

*Bebia por vontade e nunca pra esquecer
Por certo nunca soube
O que era um automóvel
Jamais soube de rádio ou de televisão
Mas seu olhar trazia a luz da poesia
Que vinha lá do fundo do seu coração.
O que eu senti em mim
Quando vi esse velho
Que poderia ser meu pai ou meu avô
Foi, mais que qualquer coisa,
Uma lição de vida
E um misto de impotência, solidão e dor
Porém minha tristeza não foi pelo velho
Que sobe uma ladeira que no céu vai dar
O triste é ver ruindo um monumento lindo
E não poder fazer mais nada pra evitar³⁹⁴*

Ou “Nega do patrão”, de Otacílio da Mangueira e Ari do Cavaco registrando a hierarquia social:

*Eu não
Eu não quero arrumar confusão
Eu não
Ela é nega do patrão
(Eu já disse que não)
Laranja, laranja madura, na beira da estrada
Dando mole ninguém quer
É rabo de foguete
Ou tem marimbondo no pé
Na boca da garrafa que ela bebeu
Eu não posso beber
Porque vai sujar
Ela é vacilona
Deu bola na zona
Deixou muito malandro
De perna pro ar
A semana inteira
Ela está de bobeira
Apesar de ainda ser um tremendo avião
Tem a mulher de malandro
Que dá mole se ele não tá
E a mulher do otário
Que vacila em qualquer lugar
Tem a mulher do bacana
Que tá com dinheiro de montão
Mas se ele ficar por dentro
Tu vai viajar no balão*

³⁹⁴ “O velho na ladeira” (*Celebração: Nei Lopes – 60 anos*, CD 2 *Canto Banto*, Carioca Discos, Rob Digital, Rio de Janeiro, 2003).

*Eu não
Além de tomar bolacha
Perdeu uma nota
E teve que assumir³⁹⁵*

“Tia Eulália na xiba”, de Cláudio Jorge e Nei Lopes, volta ao pressuposto da hierarquia:

*Já meio cambaia de tanta batalha
Já meio grisalha de tanto sereno
No colo moreno, escondendo a navalha
Chegou Tia Eulália sondando o terreno.
Veio, na calcanha, de Além Paraíba
Dançando uma xiba, arrastando a sandália
Enrolando o xale e a saia pra riba
Separando briga de nego canalha...
Lelê
Abre a roda, olalá
Que eu quero ver
Tia Eulália dançar.
A voz clementina já bastante rouca
É uma coisa louca a sinhá Tia Eulália
Cigarro de palha no canto da boca
Não dorme de touca e nunca se atrapalha
Ela é veterana da guerra da Itália
Mas inda estraçalha no bolimbolacho
Quando bole em baixo tá com tudo em riba
Quando cai na xiba a casa vem abaixo³⁹⁶*

Concluo com “O sonho não acabou” de Luis Carlos da Vila, belo samba em homenagem a Candeia (Antonio Candeia Filho 1935-1978) grande sambista, líder comunitário e defensor da cultura negra. Note-se que nela Candeia e a noção de samba se confundem:

*A chama não se apagou
Nem se apagará
És luz de eterno fulgor
Candeia*

*O tempo que o samba viver
O sonho não vai acabar
E ninguém irá esquecer
Candeia*

³⁹⁵ “Nega do patrão” Otacílio da Mangueira e Ari do Cavaco (ZECA PAGODINHODEixa Clarear. São Paulo, Polygram, 534078-2, 1996).

³⁹⁶ “Tia Eulália na xiba” (Celebração: Nei Lopes – 60 anos, CD 1 Negro Mesmo, Carioca Discos, Rob Digital, Rio de Janeiro, 2003).

*Todo tempo que o céu
Abrigar o encanto
De uma lua cheia
E um pescador afirmar
Que ouviu o cantar da sereia
E as fortes ondas do mar
Sorrindo, brincar com a areia
A chama não vai se apagar
Candeia*

*Onde houver uma crença
Um gota de fé, uma roda modeia
Um sorriso no olhar
Que é o poema da fé
Sangue a correr nas veias
Um cantar à vontade
E outras coisas que a liberdade semeia
O sonho não vai acabar
Candeia³⁹⁷*

A premissa de que as pessoas vivem relacionalmente dentro de hierarquias interligadas e formando uma imensa e única rede hierárquica encabeçada por Deus ou deuses é recorrente nas letras de samba e, ao que parece, traço do *modelo de consciência* popular. Deixei de lado as letras com menções à religiosidade, hierárquica por princípio, pois o assunto será estudado no próximo capítulo.

Essas hierarquias naturalmente implicam a valorização da tradição e das pessoas mais velhas que, neste âmbito, são consideradas de forma especial pela experiência de vida, por saberem como era “antigamente”, por terem contribuído na construção e na manutenção da comunidade e, em geral, por conhecerem melhor o seu ofício. No samba, como costuma acontecer nas esferas populares, velhos compositores, batuqueiros, instrumentistas, cantores e dançadores (que têm o “samba no pé”) são admirados e glorificados por sua larga e importante experiência.

É preciso assinalar que a premissa hierárquica tende a desaparecer do discurso de boa parte da música popular moderna, discurso fundado em modelos que pressupõem a predominância da voz do indivíduo; o *discurso-eu*; a crença na autonomia e na liberdade; a valorização da “rua” proposta por Da Matta; a busca da “originalidade” e do “estranhamento” (ou da “desautomatização”) e uma leitura obrigatoriamente singular e livre (individual),

³⁹⁷ LUIS CARLOS DA VILA *Luis Carlos da Vila* RCA Victor 1983

analítica, crítica, distanciada e reflexiva da vida e do mundo. Aparentemente, segundo tal perspectiva, como as hierarquias tendem a ser sempre conjunturais, burocráticas e impessoais, além de opcionais por parte de seus participantes, são consideradas efêmeras e de importância apenas operacional e relativa. Quanto às hierarquias familiares e de parentesco, como vimos, essas simplesmente deixam de ser abordadas, a não ser do ponto de vista teórico, distanciado e crítico.

Tanta “autonomia” e tanto “distanciamento”, como vimos com Nobeit Elias e outros, corresponde, na realidade, a um modelo de pensamento abstrato e teórico – que por vezes surge quase como uma crença – e precisaria ser relativizado para que se possa compreender a vida concreta. Faz parte, entretanto, de uma noção hegemônica largamente difundida, mas de caráter bastante retórico. Afinal, as hierarquias, inclusive familiares, continuam a existir em sociedades modernas, urbanas e tecnológicas.

Para Elias, vale dizer, a “crença no poder ilimitado de indivíduos isolados sobre o curso da história constitui um raciocínio veleitário”.³⁹⁸

Em que pesem tais veleidades, tal concepção, abstrata e unilateral, parece de alguma forma impregnar as obras de muitos artistas da chamada música popular brasileira moderna, que costumam justificar e legitimar suas experimentações e arbitrariedades com o argumento de que foram criadas tendo em vista noções e conceitos bastante obscuros e impalpáveis, como “linha evolutiva”, “expansão da consciência” ou “ampliação do universo de significação”.

É indiscutível a importância da inovação e da experimentação que costumam exigir um processo de desautomatização. Ocorre que 1) muitas vezes, esses procedimentos são executados calculista e mecanicamente a partir de certos programas do momento; 2) muitas vezes, esses procedimentos são considerados os únicos aceitáveis.

Este estudo pretende demonstrar que, na verdade, os referidos procedimentos, por si sós, nem sempre são relevantes, funcionando por vezes apenas como simulacros, e, ainda, que são fruto de determinado *modelo de consciência*. Ocorre que uma mesma sociedade, e a brasileira é um ótimo exemplo, pode abrigar diferentes modelos, atuando sinérgica e concomitantemente.

³⁹⁸ ELIAS, op.cit., p. 51

3.3 Sobre a valorização do contexto

Pretendo abordar a importância do contexto para o *modelo de consciência* popular principalmente a partir de dois aspectos interligados: 1) o das conexões entre o artista e seu contexto e 2) o da arte relacionada ao local da vida cotidiana e coletiva. Por contexto, entendo, com Antonio Candido, “a situação de vida e de convivência”³⁹⁹ das pessoas. Inicio com dois depoimentos:

*Gosto daqui. Nasci e me criei [aqui]. Não troco por outro lugar, é difícil viver mas dificuldade mandada por Deus eu enfrento.*⁴⁰⁰

E

*[O sertão é]...muito bom. Tenho alegria com toda minha vizinhança. Vivo trabalhando sempre, mas tranquilo, não vivo incomodado de nada, graças a Deus.*⁴⁰¹

Tanto como para esse sertanejo nordestino, que descreve o sertão como “... um lugar bom. Se não fosse a seca era o melhor lugar do mundo”⁴⁰², creio que pode ser razoável generalizar e estender essa visão a todo o universo da cultura popular. Enraizada, como vimos, no modelo hierárquico, familiar, comunal, da “casa” e da “pessoa”, portanto dos laços afetivos, pessoais, consanguíneos (mesmo que simbolicamente), interessados, além de concretamente coletivos⁴⁰³, a visão de mundo popular está quase sempre fortemente vinculada ao contexto onde se desenvolve.

Os estudos de Eric Havelock sobre o mundo grego pré-platônico, marcado pela oralidade como o mundo popular que estou estudando, mencionam uma cultura que impregna o artista de uma visão coletiva, que torna o cantor o representante da voz de todos, uma espécie de guardião e transmissor de cultura. Naquela época, “a tradição poética” [era] “repetida nas reuniões à mesa de refeição, banquetes e rituais familiares, na declamação pública no teatro e na praça do mercado. A recitação de pais e de anciãos, a repetição pelas crianças e adolescentes acrescenta-se às feitas por profissionais – poetas, rapsodos e atores. A

³⁹⁹ CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 5ª ed. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1976, p. 48.

⁴⁰⁰ GOMES, Alfredo Macedo. *Imaginário social da seca*. Recife, Editora Massangana, 1998, p. 179

⁴⁰¹ Idem, *ibidem*, p. 181.

⁴⁰² Idem, *ibidem*, p. 183.

⁴⁰³ Refiro-me mais a contextos concretos e situados e menos a entidades abstratas e gerais como “sociedade” ou “nação”.

comunidade deve participar de um esforço conjunto inconsciente para conservar viva a tradição, reforçá-la na memória coletiva de uma sociedade na qual a memória coletiva consiste apenas na soma das memórias dos indivíduos e estas devem ser continuamente refeitas em todos os níveis etários”.⁴⁰⁴ Tal linguagem épica, segundo Havelock, constituía uma espécie de linguagem cultural, um quadro de referência e um padrão de expressão para todos da comunidade.

É preciso ressaltar o caráter absolutamente oral dessas comunidades, que ainda não tinham acesso aos recursos da escrita assim como, é preciso lembrar, parte significativa da nossa.

Continuando com Havelock, o homem homérico “era uma parte de tudo que havia visto, ouvido e lembrado. Não cabia a ele formar opiniões individuais e únicas, mas reter firmemente um precioso reservatório de modelos. Estes estavam sempre com ele, em seus reflexos acústicos e também visualmente na sua imaginação. Em suma, ele caminhava com a tradição”.⁴⁰⁵

Ainda segundo Havelock, teria havido uma lenta mudança de uma arte em princípio fundamentalmente compartilhada por artista e platéia – aquele visto sempre como parte de um todo, ou seja, da platéia –, arte que, no fundo, 1) estaria ligada a momentos rituais de diversão que produziam “um certo efeito de hipnose que relaxava as tensões físicas do corpo e, desse modo, relaxavam também as psicológicas, os medos, angústias e incertezas que constituem o destino comum da nossa existência mortal”⁴⁰⁶ e, além disso, 2) era um recurso de conservação da identidade do grupo. Tal modelo teria sido substituído por outro “não-funcional”, que, na verdade, por sua vez, creio, teria enraizado as concepções atuais da arte que passa a ser julgada por critérios exclusivamente estéticos. “Essa” [nova] “visão da poesia”, diz Havelock. “é evidentemente a única possível numa cultura na qual, como entre nós, o desempenho poético tornou-se divorciado da vida cotidiana”.⁴⁰⁷

⁴⁰⁴ HAVELOCK, Eric. *Prefácio a Platão*. Trad. Enid Abreu Dobránsky. Campinas, Papirus, 1996. p. 60.

⁴⁰⁵ Idem, *ibidem*, p. 215.

⁴⁰⁶ HAVELOCK, *op.cit.*, p.170.

⁴⁰⁷ Idem, *ibidem*, p. 174.

O referido divórcio, resultante, a meu ver, entre outros motivos, de diferentes *modelos de consciência*, ainda persiste e pode ser nitidamente documentado quando comparamos as letras de samba e parte significativa das letras da moderna música popular.

Sobre o artista popular do mundo oral grego, lembra Havelock, citando Collingwood, que “toda afirmação da emoção que ele” [o artista] “profere é precedida da rubrica implícita não do ‘eu sinto’, mas ‘nós sentimos’”. É um trabalho para o qual convida a comunidade a participar; isto porque sua função como espectadores não é aceitar passivamente sua obra, mas repeti-la novamente para si mesmo”⁴⁰⁸. E repeti-la, acrescento, tanto por fazer parte do repertório coletivo como por trazer o *pathos* não de um “eu”, mas de um “nós”.

Nas palavras de Havelock, pode-se avaliar a importância, para as manifestações orais, ou seja, sem escrita, de cantar uma tradição – que envolve um *ethos* e um *pathos*. Para cantá-la porém torna-se imprescindível o compartilhamento do artista e da platéia, que só assim podem, juntos, abordar e especular sobre a vida cotidiana, suas perplexidades e seu contexto.

É um trabalho para o qual convida a comunidade a participar; isto porque sua função como espectadores não é aceitar passivamente a obra, mas repeti-la novamente para si mesmo e, quase sempre, interagir.

Trata-se exatamente da existência de um *discurso-nós* que implica uma estratégia por parte do artista: colocar os interesses e temas do grupo acima dos seus interesses e temas pessoais. Como resultado, toda afirmação da emoção do artista passa a ser precedida não do pressuposto “eu sinto” mas sim do “nós sentimos”.

Os estudos de Havelock serão muito úteis mais adiante, pois não é possível compreender o discurso do samba sem compreender a oralidade e suas implicações.

Paul Zumthor, ao estudar a poesia medieval, que nos interessa por ser também essencialmente marcada pela oralidade, fala em jograis, bardos, trovadores, menestréis, músicos, cantores e contadores. Zumthor sintetiza chamando-os de “intérpretes”: os portadores da voz poética. “O que os define juntos, por heterogêneo que seja seu grupo”, diz Zumthor, “é serem (analogicamente, como os feiticeiros africanos de outrora) os detentores da palavra pública...”⁴⁰⁹

⁴⁰⁸ Idem, *ibidem*, p. 182.

⁴⁰⁹ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Trad. A. Pinheiro e J.P. Ferreira. São Paulo, Companhia das Letras, 1993, p. 57.

Para Zumthor, “pela boca, pela garganta de todos esses homens” [os artistas] “(...) pronunciava-se uma palavra necessária à manutenção do laço social, sustentando e nutrindo o imaginário, divulgando e confirmando os mitos, revestida nisso de uma autoridade particular, embora não claramente distinta daquela que assume o discurso do juiz, do pregador, do sábio. Donde o uso que o poder tenta periodicamente fazer dela...”⁴¹⁰

Apesar de desprezado e, em termos, relativamente pouco estudado, o discurso popular é acessível, portanto sempre foi e continua sendo utilizado inclusive para fins políticos.

Ao tratar dos recursos empregados pelo artista oral – recursos que veremos em detalhe no capítulo sobre a oralidade – Zumthor menciona a necessidade “de uma eloquência particular, de uma fluência de dicção e de frase, de um poder de sugestão, de uma predominância geral dos ritmos. O ouvinte segue o fio, e nenhuma volta é possível: a mensagem deve chegar (qualquer que seja o efeito buscado) imediatamente. (...)” E o autor lembra que além “dos objetos e dos sentidos aos quais ele se refere, o discurso vocal remete àquilo que há de inomeável”⁴¹¹. Ele aqui se refere tanto ao prazer do inesperado e lúdico, quanto às angústias, dúvidas e perplexidades eventualmente contidas e abordadas pelo texto.

Falar em poesia oral tem significado, portanto, ao longo do tempo, remetendo tanto a artistas quase que indissociáveis de sua platéia como ao canto que traz dentro de si uma tradição, uma vida cotidiana, um imaginário compartilhado, a valorização do senso comum e um contexto.

No caso da vida rural brasileira, a importância do contexto aparece com nitidez.

Como ensinou Antonio Candido, “a literatura dos grupos iletrados liga-se diretamente à vida coletiva, sendo suas manifestações mais *comuns* do que *pessoais*” [prefiro dizer, com Elias, Dumont e Da Matta, mais *pessoais* do que *individuais*] “no sentido de que, ao contrário do que pode ocorrer nas literaturas eruditas, nunca o artista ou poeta deixa de exprimir aspectos que interessam a todos”.⁴¹²

Para os habitantes da vila paulista de Catuçaba, segundo Carlos Rodrigues Brandão, o centro do mundo, além da família, é a própria Catuçaba. No caso, as cidades maiores do entorno catuçabense, como Taubaté, São José dos Campos e Ubatuba são polos de atração, lugares de interesse pragmático onde se arranja emprego, em geral para os jovens. São Paulo

⁴¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 67.

⁴¹¹ Idem, *ibidem*, p. 165.

⁴¹² CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. 1976, p. 48.

e Rio são locais distantes, raramente localizados com precisão. O caso de Aparecida é diferente: trata-se do lugar sagrado a que todos foram pelo menos uma vez. O certo, porém, é que “[t]odos têm de memória o mapa completo da vila (...): sabem a quem pertence cada casa, quem mora nela, do que vive, quem está fora, se foi para Taubaté ou Ubatuba, o que faz na cidade. (...) Cidades maiores, em que estudam ou trabalham muitos dos filhos das famílias de Catuçaba, são mistérios mais profundos do que o sertão para os lavradores e sitiantes”.⁴¹³

Os lugares ou contextos, principalmente os que levam em conta hierarquias e famílias, costumam possuir padroeiros, assim como “as casas, as famílias, os grupos diferenciais da vida cotidiana, as pessoas. Religião do lugar, de trocas entre os seres através de objetos e gestos realizados em situações especiais, o catolicismo camponês sobrepõe a cada comunidade, por pequena que seja, uma geografia do sagrado que importa a qualquer um de seus habitantes conhecer. Tal curva de estrada é potencialmente perigosa; tal capela é protegida por tal padroeiro que, melhor que outros, atua favoravelmente em tais casos; tal tempo do ano é mais propício a tal tipo de culto.”⁴¹⁴

Parece, por outro lado, ser parte integrante da identidade social do sertão nordestino e, generalizando, da identidade popular, “uma forte vinculação com a ‘terra’ que é na verdade “uma integração social e cultural de reconhecimento de si nos outros, como suporte da vida social”.⁴¹⁵

Os informantes sertanejos, é bom notar, “referem-se sempre ao coletivo” [“nós”, “a gente”, “nosso”, “o homem”, “o cabra”] “numa definição integrativa de si e dos demais ao sertão. O sentimento de pertencimento desponta”.⁴¹⁶

Nas letras de samba, a esses termos são acrescidos “a moçada”, “o pessoal”, “a turma”, “a malandragem” etc.

O pertencimento e a contextualização consistem, na verdade, “... em interpretar toda a vida como realidade do espaço rural; ou mesmo em transferir para o campo o controle dos acontecimentos, porque lá todos os elos se interligam ...”⁴¹⁷

⁴¹³ BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O trabalho de saber – Cultura camponesa e escola rural*. São Paulo, FTD, 1990, p.14.

⁴¹⁴ BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *A cultura na rua*. 2ª ed. Campinas, Papyrus, 2001, p. 38.

⁴¹⁵ GOMES, Alfredo Macedo. *Imaginário social da seca*. Recife, Editora Massangana, 1998, p.178.

⁴¹⁶ GOMES, Alfredo Macedo. op.cit., 1998, p.117.

⁴¹⁷ GOMES, Núbia P.M. & PEREIRA, Edimilson P. op.cit., 1992, p. 84.

Em outras palavras, falar em contextualização, numa certa instância⁴¹⁸, implica referir-se a um *modelo de consciência* que coloca a pessoa como parte de um todo, como elemento pertencente à família, à vizinhança, ao compadrio, ao lugar onde vive, à coletividade local e ao sistema de costumes e valores compartilhados pela comunidade. Por este viés, a principal chave para a leitura da vida e do mundo é sempre e profundamente impregnada pela referência do contexto.

No *modelo da consciência* contextualizado, portanto, a vida comunitária local constitui o mundo que faz sentido e que de fato interessa. O resto parece ser algo distante, abstrato e inacessível. Isso pode levar, por exemplo, as pessoas a se desinteressarem ou não levarem em conta certas esferas mais amplas do processo social. Para muitos homens do povo, falar em “Brasil” – com exceção de momentos específicos como os jogos da seleção brasileira de futebol – ou em “política nacional”, “sociedade brasileira” ou mesmo no “presidente da República” pode parecer algo bastante remoto e, num certo sentido, desimportante e até incompreensível.

Prova disso é que os estudos sobre a cultura popular mostram, por exemplo, que a “...luta de classes, o valor de mercadoria que se estende a toda sociedade, a alienação do trabalho” [conceitos abstratos, note-se] “tudo é percebido como uma oposição entre ricos (proprietários) e pobres (despossuídos)”. Nesses contextos, na maioria das vezes, intermediários como comerciantes, escriturários, gerentes de banco ou delegados são considerados os grandes culpados – pelo preço das mercadorias ou pela injustiça – de um processo em geral bem mais amplo⁴¹⁹. “Na cultura popular”, dizem Núbia Gomes e Edimilson Pereira, “não há ainda a idéia concreta da necessidade de formação de órgãos partidários orientados ideologicamente para a transformação social. Entre os oprimidos a ‘consciência política’ está no fato de que o homem, enquanto ser social, sabe quais são os agentes responsáveis pela sua opressão” [ou seja, há uma visão contextual e concreta da responsabilidade], “reconhecendo, entre eles, a justiça formal que dispensa tratamentos diferentes para ricos e para pobres”.⁴²⁰

⁴¹⁸ Pois mais adiante voltarei à noção de contextualização vista como um modelo de percepção ligado à oralidade.

⁴¹⁹ GOMES, Núbia P.M. & PEREIRA, Edimilson P. op.cit., 1992, p. 193.

⁴²⁰ Idem, ibidem, p. 260.

Muitas vezes desprezado e considerado ingênuo ou banal por um padrão de consciência mais reflexivo, objetivo e crítico que, através de análise e generalização, pretende, com distanciamento, obter visões mais amplas e detalhadas dos processos, o ponto de vista enraizado no contexto, típico, como veremos, do *modelo de consciência* popular e das expressões marcadas pela oralidade, tem porém muitas qualidades: a proximidade da vida pessoal, concreta e corporal; o pressuposto da *performance* e da relação face-a-face; a valorização dos temas relativos aos interesses coletivos e relacionais; os temas relativos à vida cotidiana (a família, as hierarquias, o contexto e muitos outros como veremos no decorrer deste trabalho) e, ainda, a proximidade do imenso acervo constituído pela sabedoria da tradição oral e do *senso comum*.

Segundo Norbert Elias, estamos acostumados, treinados e condicionados a imaginar que nosso raciocínio “deve partir (...) das unidades menores que compõem as maiores através de suas inter-relações. Investigar as primeiras como são ‘em si’, independentemente de todas as suas relações umas com as outras” [ou seja, acrescento, utilizar o pensamento analítico], “parece o primeiro passo indispensável. As relações entre essas unidade – e portanto a unidade maior que elas formam em conjunto – são algo que involuntariamente pensamos *a posteriori*, uma espécie de consideração secundária. Mas esses hábitos mentais – por frutíferos que sejam, em certa medida, ao lidarmos com experiência com substâncias inanimadas – constantemente originam anomalias quando lidamos, no pensamento, com os diferentes tipos de experiência que temos de nós mesmos, das pessoas e da sociedade”.⁴²¹

Trata-se, note-se, do problema já visto anteriormente: a aplicação, em situações relacionais entre seres humanos, de procedimentos apropriados à abordagem dos fenômenos naturais, impessoais e mecânicos.

Para Elias, em suma, o referido modelo de pensamento que, lembro com Dumont, ao buscar a “objetividade” torna-se “impessoal” (sem pessoa) acaba por ressaltar os elementos “autônomos” e “estanques” das experiências sociais e a ocultar ou menosprezar os elementos relacionais presentes nas mesmas experiências. Talvez tenham sido raciocínios como estes que embasaram as concepções que enxergam a obra de arte como um organismo “autônomo” e consideram desimportantes os aspectos relacionais como a platéia, o leitor, o autor ou o contexto.

⁴²¹ ELIAS, op.cit., p. 23/24

Na música popular, nosso objeto, o reflexo do referido modelo está presente quando o texto busca privilegiar, por exemplo, a “função poética” da linguagem em detrimento do significado – ou seja, quando o significante passa a ser o próprio significado – o que pressupõe grande autonomia do texto com relação a contextos. Ou quando o texto recorre a procedimentos que tornam a letra de música que se pretende “popular” algo singular, obscuro, experimental, distante da linguagem pública, e que pressuma, ainda, para sua “interpretação” (pois necessita dela), o conhecimento de referências teóricas e eruditas.

Norbert Elias utiliza uma metáfora muito útil para a compreensão e diferenciação entre os *modelos de consciência* que estou me propondo a discutir. Elias fala de diferenças entre níveis de observação comparáveis às “existentes entre a visão que se tem das pessoas na rua quando se está entre elas e a visão diferente que elas oferecem quando vistas do primeiro andar de uma casa, do quinto andar ou até de um avião”.⁴²² Em suma, o sociólogo propõe a existência de diferentes planos culturais, que implicam diferentes modos de consciência, não necessariamente excludentes.

“As sociedades mais ‘simples’ [aspas minhas, até porque a determinação do que é ‘simples’ e ‘complexo’ é sempre cultural e discutível] – e as crianças de todas as sociedades – ainda oferecem exemplos de pessoas para quem a capacidade de ver a si e a seus companheiros de uma certa distância, como espectadores da janela de um prédio, ao mesmo tempo em que andam pela rua, é ainda totalmente inatingível. Elas têm, é claro, uma consciência de si e das outras pessoas. Mas ainda vivem e agem em ligação direta com os outros. Não têm acesso algum à forma de experiência e à gama de idéias que permitem às pessoas experimentar-se como algo distinto e independente de seu grupo, como pessoas, em certo sentido, opostas a seu grupo. Não são ‘individualizadas’ no sentido em que se pode usar essa palavra ao aplicá-la a pessoas de sociedades mais ‘complexas’ [aspas minhas]”.⁴²³

Creio que é possível dizer que se trata de um traço da cultura popular a tendência a funcionar a partir de uma menor capacidade de se distanciar do contexto em que se desenvolve.

Seguindo esse raciocínio, parece-me que a arte culta ou moderna, representada aqui pela chamada moderna música popular brasileira, teria como característica a tendência a

⁴²² ELIAS, op.cit. p. 86.

⁴²³ Idem, ibidem, p. 87.

examinar a vida e o mundo através de um processo de distanciamento, obtido graças à utilização do pensamento analítico (descrito acima com Elias) e abstrato e a noções como “autonomia”, “liberdade” e “individualidade”. Naturalmente, o distanciamento implica um processo de descontextualização – leia-se, por enquanto, afastamento do contexto e da situação concreta.

Tento, como já disse, identificar e caracterizar as tendências e preponderâncias de, em suma, dois tipos de discurso que, embora contemporâneos, parecem ser construídos a partir de premissas muito diferentes. Ressalto que ambos os discursos são perfeitamente válidos e têm sua razão de ser. O que nos interessa é compreender suas inúmeras e significativas diferenças.

São numerosos os trabalhos e estudos⁴²⁴ sobre a cultura e a arte popular brasileira que descrevem artistas profundamente vinculados à situação de vida e de convivência, aos costumes, aos valores e ao imaginário coletivo local, ou seja, ao contexto onde atuam.

Foi o que constatou Alba Zaluar ao pesquisar a favela Cidade de Deus, no Rio de Janeiro. Através de seus estudos, fica evidente o forte vínculo e identificação dos moradores – e dos artistas locais – com o contexto onde vivem. Na Cidade de Deus, os rituais que festejam as redes de solidariedade entre os moradores “são montados em torno de refeições comunais a expressar a continuidade entre a família, tomada como modelo da solidariedade, e a vizinhança ou outros grupos. Nas festas religiosas, especialmente nos terreiros de candomblé e umbanda, o término dos trabalhos é coroado por uma lauta refeição patrocinada pelo pai-de-santo aos seus seguidores. Festas de aniversário, batizados, casamentos são também ocasiões para que enormes bolos confeitados, de dimensões desconhecidas para mim até então, ou enormes panelas de angu à baiana, que substitui a mais cara e mais rara feijoada, sejam preparados e oferecidos a muitos convidados, sem que fiquem claras as fronteiras entre quem

⁴²⁴ Refiro-me a estudos como, entre outros, AYALA, Maria Ignez Novais, AYALA, Marcos (org.) *Cocos: alegria e devoção*. Natal, Editora UFRN, 2000; BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *A cultura na rua*. 2ª ed. Campinas, Papyrus, 2001; CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*. São Paulo, Duas Cidades, 1971 e *Literatura e sociedade*. 5ª ed. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1976; DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis – Para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro, Zahar, 1979; FERNANDES, Frederico A.G. *Entre histórias e tererês: o ouvir da literatura pantaneira*. São Paulo, Editora Unesp, 2002; GOMES, Núbia P.M. & PEREIRA, Edimilson P. *Mundo encaixado – Significação da cultura popular*. Belo Horizonte, Mazza Edições, 1992; LIMA, Francisco Assis de Souza. *Conto popular e comunidade narrativa*. Rio de Janeiro, Funarte, 1985; RIBEIRO, Lêda Tâmega. *Mito e poesia popular*. Rio de Janeiro, Funarte, 1987. RONDELLI, Beth. *O narrado e o vivido*. Rio de Janeiro, IBAC/Funarte, 1993 e SANT’ANNA, Romildo. *A moda é viola – Ensaio do cantar caipira*. São Paulo, Editora Arte e Ciência, 2000.

é e quem não é convidado. Muita gente aparece na última hora ou é chamada enquanto passa na porta ou na esquina”.⁴²⁵

Zaluar menciona ainda comemorações da vizinhança como “festas juninas, aniversários dos times de futebol ou dos blocos de carnaval, ensaio, vitórias do time etc. que acontecem na praça”. Nessas ocasiões os pratos de comida e as bebidas são eventualmente pagos, mas são reuniões essencialmente iguais às familiares onde “sublinha-se a alegria – de fazer junto, de comer junto, de estar junto – e a fartura: pratos são servidos bem cheios, até transbordar, pode-se repetir até a ‘barriga cheia’. Na festa, a marca positiva do povo: ‘pobre, mas de barriga cheia’, ‘pobre, mas feliz’, ‘pobre, mas tudo amigo’”.⁴²⁶

Em certa ocasião, um grupo de moradores fundou o bloco carnavalesco Luar de Prata “com o objetivo explícito de acabar com a tristeza” [de todos, assinalo eu] “e ‘elevar o nome do local’” [o contexto] “difamado como o mais perigoso de Cidade de Deus...”⁴²⁷

Ao que tudo indica, é possível imaginar, muitas vezes, uma ligação pessoal, familiar e interessada, quase consanguínea, entre o favelado e a favela.

Na favela Cidade de Deus são compostos muitos sambas, mas é preciso entender “o que é o samba para os que o produzem e consomem localmente. Através dele, os trabalhadores pobres montam organizações vicinais, pensam seus dramas diários e suas diferenças e vivenciam experiências de conflito e de solidariedade. Mas sobretudo encontram um meio de, ao cantá-lo, sair da atmosfera opressiva e triste de sua situação de classe.”⁴²⁸

Ou seja, as perplexidades comuns, o *pathos* coletivo, são captadas pelos sambistas e, depois, cantadas por todos, gerando momentos de compartilhamento, reforço da identidade grupal, a identidade-nós, e muita emoção.

Zaluar conta ainda que o time de futebol e o bloco de carnaval [portanto, o samba local], organizações grupais por excelência, “é que dão vida ao local, segundo os moradores. Mas não é só. O time e o bloco integram os moradores do local nessa vasta rede de comunicação que se estabelece entre bairros e até entre cidades, tornando factível a existência

⁴²⁵ ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta – As organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 122.

⁴²⁶ Idem, *ibidem*, p.123.

⁴²⁷ Idem, *ibidem*, p.135.

⁴²⁸ Idem, *ibidem*, p.173.

de uma cultura própria às classes populares urbanas. As informações passam, as novas descobertas são socializadas, as regras são negociadas e estabelecidas”.⁴²⁹

Como tentarei demonstrar no próximo capítulo, essas regras de convivência são baseadas em um conjunto heterodoxo de costumes, conceitos e normas que poderia muito bem, partindo das idéias de André Jolles, ser chamado de “moral ingênua” e parece ser elemento constituinte do *modelo de consciência* popular.

Alba Zaluar apresenta algumas letras de samba produzidas na favela Cidade de Deus. Criadas a partir do que estou chamando de *discurso-nós*, elas tratam invariavelmente de assuntos do contexto, do interesse e do *pathos* coletivo, a pobreza, o trabalho, a malandragem, homenagens a moradores queridos que morreram etc. Prefiro porém lançar mão da obra de Paulinho da Viola e de outros sambistas para demonstrar a mesma coisa, ou seja, como o contexto ocupa parte importante, eu diria essencial, dentro da visão de mundo popular e, portanto, do discurso do samba. Nada mais natural se pensarmos numa forma artística criada a partir de um *modelo de consciência* profundamente influenciado pela vida concreta, contextualizada e coletiva, portanto marcada pelo local onde ela acontece.

Antes de abordar as letras é preciso, porém, mencionar, mesmo que de passagem, a questão dos nomes e apelidos.

Candido em seu estudo sobre a cultura popular já ressaltava a tendência a patronímia, “usar, em vez do sobrenome, ou além dele, o nome do pai ou de algum antepassado”.⁴³⁰ Ensina ele que nomes antigos portugueses como Enes, Antunes e Pires na verdade significam, respectivamente, “filho de João”, “filho de Antonio” e “filho de Pedro”.

São comuns, nos contextos populares, nomes como Chico da Cota, Pedro da Joana, Zé de Nhá Maria, citados por Candido, e eu acrescentaria Dito da Viúva, Madalena do seu Miguel, Mário do Professor, Eraldo do seu Albertinho e Seu Albertinho da venda, gente que conheci na infância.

Na verdade, tal leitura pode ser ampliada.

Não se trata, creio, apenas de patronímia, mas sim de um procedimento de contextualização, essencialmente metonímico, típico do *modelo de consciência* popular, que tende a associar toda parte a algum todo bastante concreto, situado e determinado.

⁴²⁹ Idem, *ibidem*, p.178.

⁴³⁰ CANDIDO, Antonio. *op.cit.*, 1971, p. 241.

Antecipando o assunto que trataremos com mais detalhe no capítulo dedicado à oralidade, para J. Peter Denny, antes de mais nada, “as diferenças entre as formas de pensamento de diversas culturas dizem respeito à maneira de pensar e não à capacidade de pensar.”⁴³¹ Por outro lado, segundo ele, o pensamento ocidental, enraizado na escrita, pode ser caracterizado pelo processo de descontextualização, “o manuseio da informação de forma a desmembrá-la ou colocá-la em segundo plano”⁴³². O autor dá como exemplo o ensino às crianças de formas abstratas como o quadrado, o círculo e o triângulo, apresentados em diagramas de forma desligada de qualquer objeto ou a partir de objetos cujas propriedades vão para um plano secundário. Tal procedimento mental, característico de determinado modelo de consciência [designado por Denny como “ocidental”], no fundo significa a separação da forma de um certo conteúdo ou contexto.

Lembro que abstrair, para Da Matta é “poder comparar e distinguir aspectos, relações, domínios sociais”.⁴³³ e, portanto, individualizá-los, separá-los analiticamente e descontextualiza-los.

Para Peter Berger e Thomas Luckmann, por outro lado mas complementando, a descontextualização sempre pressupõe o “deslocamento do conhecimento com relação aos interesses imediatos”.⁴³⁴

Se levarmos em conta os procedimentos com os nomes, o pensamento popular apresenta forte tendência contextualizadora, vinculando o nome a pessoas, locais ou objetos caracterizadores. Para não me alongar muito, vou tomar como exemplo apenas alguns dos nomes de sambistas e músicos citados neste estudo: Jacó do Bandolim, Oscar Bigode, Canhoto da Paraíba, Cartola, João e Heitor de Catumbi, João da Bahiana, Zé da Zilda, Paulo da Portela, Jackson do Pandeiro, Carlos Cachça, Jair do Cavaquinho, Nelson Cavaquinho, Noca da Portela, Anescarzinho do Império, Luis Carlos da Vila, Martinho da Vila, Nelson Sargento, Luís Melodia, Otacílio da Mangueira, Marquinhos de Oswaldo Cruz, Ari do Cavaco, Pedro Butina, Beto sem Braço, Zeca Pagodinho e, naturalmente, Paulinho da Viola. Note-se que na moderna música popular brasileira prevalece a adoção de nomes e

⁴³¹ OLSON, David R. e TORRANCE, Nancy. *Cultura escrita e oralidade*. Trad. Valter Lellis Siqueira, São Paulo, Ática, 1995, p. 76.

⁴³² Idem, *ibidem*, p. 75.

⁴³³ DA MATTA, op.cit., 1979, p. 77.

⁴³⁴ BERGER, Peter L. e LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*. 21ª ed. Petrópolis, Vozes, 2002, p. 119.

sobrenomes, uma forma de identificação bastante mais autônoma, independente e descontextualizada.

Nesse sentido, Carlos Sandroni aponta para um fato curioso. Tomando aleatoriamente um encarte de um disco recente de música brasileira (*Fina estampa*, de Caetano Veloso), o musicólogo notou que, entre os músicos participantes, no caso dos responsáveis pelas cordas, “com formação musical de conservatório ou equivalente”, os nomes, nos créditos, vieram acompanhados de sobrenomes: Giarcarlo Pareschi, Marie Christine Springel, Michel Bessler e Jacques Morelenbaum. Enquanto isso, entre os responsáveis pelos metais, encontramos nomes “populares”, como Serginho do Trombone, Formiga, Bidinho e Paulinho Trompete. Segundo o autor, “os metais, desde o século passado, são no Brasil instrumentos ‘populares’ cujos músicos são recrutados nas camadas desfavorecidas da população, músicos cuja formação não é feita nos conservatórios mas no exército ou nas bandas de música”⁴³⁵ e eu acrescentaria com muito mais conhecimento prático do que teórico. Acrescentaria também que se verificarmos os nomes de ritmistas, percussionistas e bateristas, em geral, encontramos nomes “populares”, ou seja, ligados a contextos.

São traços que devem ser relacionados a diferentes *modelos de consciência* que, note-se, convivem e interagem nos mesmos espaços e situações.

Por falar em convivência entre diferentes modelos ou estruturas de pensamento, vou abrir um parêntese, pois é preciso ressaltar que a vida comunitária costuma apresentar nuances, contradições e aparentes oposições que merecem ser discutidas.

Vamos imaginar uma visita aos restaurantes.

Num estabelecimento caro e elegante, freqüentado por gente alfabetizada das classes altas, o comportamento adequado e exigido é, como sabemos, falar em voz baixa. Nesses ambientes, por outro lado, é incomum oferecer um lugar na mesa a um desconhecido. Uma das razões para tal tipo de comportamento, creio, é o forte valor dado à privacidade e à suposição ou à crença de que indivíduos têm vidas diferentes e únicas, são idiossincráticos, têm assuntos e interesses particulares e exclusivos etc.

Já num restaurante ou boteco popular, freqüentado, em geral, pelo povo, gente das classes baixas, gente analfabeta ou próxima do mundo oral, a conversa em voz alta é uma

⁴³⁵ SANDRONI, Carlos. op.cit., 2001, p. 216.

constante. Nesses locais é comum conversar com desconhecidos da mesa ao lado. Além disso, comida e bebida podem ser oferecidas a estranhos que se aproximam para “puxar um papo”, “trocar uma idéia” ou “jogar conversa fora”. Por outro lado, falar em voz baixa nesses ambientes pode ser visto com certa desconfiança. A meu ver, uma das razões para a ocorrência de tal comportamento é o forte valor dado, nos espaços populares, à vida coletiva e ao pressuposto ou crença de que as pessoas, em princípio, são todas muito parecidas e repletas de assuntos em comum. Ou seja, há entre elas uma *familiaridade* intrínseca. Afinal “é tudo gente de carne e osso”, “gente que nem a gente” ou todos “filhos de Deus”.

Tais costumes populares, vistos, em geral, como “falta de educação” pelas classes altas, podem ser encarados por outro prisma se levarmos em conta um *modelo de consciência* que pressupõe, valoriza e nem mesmo concebe a vida sem a relação e a identificação entre pessoas.

Saindo do plano dos princípios abstratos e gerais, é preciso ressaltar ainda que, mesmo nos ambientes exclusivistas, sofisticados, elitistas, de luxo, erudição, especialização e riqueza, quando determinado restaurante é fechado, por exemplo, para um encontro de amigos, ex-alunos de faculdade ou colegas de trabalho, as vozes altas e risadas surgirão imediatamente. Nessas ocasiões, falar em voz baixa pode também ser visto com desconfiança. Trata-se portanto menos de uma questão de “educação” ou “boas maneiras” ou “costumes”, e mais de pontos de vista mais ou menos exclusivistas sobre o que seja o “Outro”, a “intimidade” e a sociabilidade.

Povo e elite, ricos e pobres, analfabetos e universitários, modernos e tradicionais, no geral, creio, podem ter e têm muitos e muitos pontos em comum. Se isso for verdade, é possível a existência de um *discurso-nós* para além das diferenças entre *modelos de consciência*. Trata-se mais de uma questão de posturas, premissas ou partidos e valores culturais adotados intencional e circunstancialmente. Ressaltar esse ponto, é um dos objetivos desta tese.

Na obra de Paulinho da Viola, talvez por ocupar um espaço mediador, o contexto não costuma ser cantado. Mesmo assim, um samba como “No pagode do Vavá”, de certo modo, remete para a valorização do contexto e, principalmente, para a situação de encontro comunitário, descrito exatamente como aqueles relatados por Alba Zaluar:

*Domingo, lá na casa do Vavá
Teve um tremendo pagode*

*Que você não pode imaginar
Provei do famoso feijão da Vicentina
Só quem é da Portela é que sabe
Que a coisa é divina
Tinha gente de todo lugar
No pagode do Vavá
Nego tirava o sapato, ficava à vontade
Comia com a mão
Uma batida gostosa que tinha o nome
De doce ilusão
Vi muita nega bonita
Fazer partideiro ficar esquecido
Mas apesar do ciúme
Nenhuma mulher ficou sem marido
Um assovio de bala
Cortou o espaço e ninguém machucou
Muito malandro corria
Quando Elton Medeiros chegou
Minha gente não fique apressada
Que não há motivo pra ter correria
Foi um nego que fez 13 pontos
E ficou maluco de tanta alegria⁴³⁶*

O amor ao contexto foi, porém, abordado e cantado, de forma muito mais significativa, por inúmeros sambas e sambistas.

Começo com “A favela vai abaixo”, samba-amaxixado de Sinhô gravado em 1929, cantando o morro da Favela:

*Minha cabocla, a Favela vai abaixo
Quanta saudade tu terás deste torrão!
Da casinha pequenina de madeira
Que nos enche de carinho o coração*

*Que saudades ao nos lembrarmos das promessas
Que fizemos constantemente na capela!
Pra que Deus nunca deixe de olhar
Por nós da malandragem e pelo morro da favela
Vê agora a ingratidão da humanidade
O poder da flor somítica, amarela
Que sem brilho vive pela cidade
Impondo o desabrigo ao nosso povo da favela*

*Minha cabocla, a favela vai abaixo
Ajunta os troços, vamo embora pro Bangu
Buraco Quente, adeus pra sempre meu Buraco
Eu só te esqueço no buraco do Caju*

⁴³⁶ “No pagode do Vavá” (PAULINHO DA VIOLA, *Perfil*, Som Livre, São Paulo, 2003, gravado em 1972).

*Isso deve ser despeito dessa gente
Porque o samba não se passa para ela
Porque lá o luar é diferente
Não é como o luar que se vê desta favela
No Estácio, Querosene ou no Salgueiro
Meu mulato não te espero na janela
Vou morar na Cidade Nova
Pra voltar meu coração para o morro da favela⁴³⁷*

Vejamos agora o samba “Aqueles morros”, de Bezerra da Silva e Pedro Butina:

*Alô, alô rapaziada
Essa é uma homenagem para os morros do lado de lá e do lado de cá,
entendeu malandragem...
Mas antes...
Antes aqueles morros não tinham nomes
Foi pra lá o elemento homem
Fazendo barraco, batuque e festinha
Nasceu Mangueira, Salgueiro, São Carlos e Cachoeirinha
Andaraí, Caixa d'água, Congonha, Alemão e Boréu
Morro do Macaco e Vila Isabel
Matriz, Tuiti, Cruzeiro, Querosene, Urubu
Jacarezinho, Turano?, Sossego e o Morro Azul
É... mas no mesmo embalo
Nasceu Cantagalo, Pavão, Pavãozinho
O Morro da Guarda e Macedo Sobrinho
Tabajaras, Providência, Santa Marta e Serrinha
Morro do Quito, Sampaio, Tetê? e a querida Rocinha
Ainda tem o Morro do Castro
E o Buraco do Boi como tem boa gente
Atalaia, Martins, Morro do Oriente
Holofote, Papagaio, todos do outro lado
Areia Grossa, Cavalão, São Lourenço e o Morro do Estado
É veja bem que nasce também
Sacopã, Catacumba e o Vidigal
O Morro da Favela, por trás da central
Eu sou muito bem chegado neles, não posso negar
Gosto de todos, mas o Cantagalo é que é meu lugar
Gosto de todos, mas o Galo é que é meu lugar⁴³⁸*

Ou este, sobre o bairro da Lapa, de Herivelto Martins e Benedito Lacerda:

*A Lapa está voltando a ser
A Lapa
A Lapa*

⁴³⁷ SINHÔ (*Alivia estes olhos*, vol. 2, Revivendo Músicas Comercio de Discos Ltda., Curitiba, s/data).

⁴³⁸ “Aqueles morros” de Bezerra da Silva e Pedro Butina (BEZERRA DA SILVA. *Acervo Especial*. Rio de Janeiro, BMG Ariola e RCA Victor, 1994).

*Confirmando a tradição
A Lapa
É o ponto maior do mapa
Do distrito federal
Salve a Lapa!
O bairro das quatro letras
Até um rei conheceu
Onde tanto malandro viveu
Onde tanto valente morreu
Enquanto a cidade dorme
A Lapa fica acordada
Acalentando quem vive
De madrugada⁴³⁹*

Outro exemplo é “Fala mulato”, de Ataulfo Alves e Alcebiades Nogueira:

*Parabéns, Vila Isabel, parabéns Vila Isabel
Parabéns, Vila Isabel, parabéns Vila Isabel
Fala mulato nesse pedaço de couro
Manda parar todo o mundo que nosso batuque vale ouro
Ô escolas de samba de todo o Rio de Janeiro
Ponham as pastoras na rua
Porque nosso samba é o primeiro*

*A reação dos tamborins começou lá no bairro de Noel
Parabéns, Vila Isabel, parabéns Vila Isabel
Parabéns, Vila Isabel, parabéns Vila Isabel⁴⁴⁰*

“Favela”, de Roberto Martins e Waldemar Silva é outro exemplo:

*Favela, oi, Favela
Favela que trago no meu coração
Ao recordar com saudade
A minha felicidade
Favela dos sonhos de amor
E do samba-canção
Hoje tão longe de ti
Se vejo a lua surgir
Eu relembro a batucada
E começo a chorar
Favela das noites de samba
Berço dourado dos bambas
Favela, és tudo que eu posso falar
Minha favela!
Refrão
Minha favela querida*

⁴³⁹ “A Lapa” de Herivelto Martins e Benedito Lacerda (FRANCISCO ALVES, *Os grandes sambas da história*, vol.18, São Paulo, BMG Brasil, 1997, gravado em 1949).

⁴⁴⁰ “Fala Mulato” de Ataulfo Alves e Alcebiades Nogueira (MARTINHO DA VILA, *Matinho da Vila Isabel*, BMG/RCA, São Paulo, 2003, gravado em 1984).

*Onde eu senti minha vida
Presa a um romance de amor
Numa doce ilusão
Em uma saudade bem rara
Na distância que nos separa
Eu guardo de ti esta recordação
Minha favela
Refrão
Barulho no morro
Foi o que houve no arrasta-pé
Quando Pedro deu um beijo
Na cabrocha do José
Enquanto eles brigavam
Todo mundo assistia
Foi preciso que a policia
Desse fim à valentia
José morreu e Pedro foi condenado
E a cabrocha foi com outro que vivia apaixonado
E nunca mais ouviu-se um grito lá no morro
Nunca mais ninguém ouviu um apito de Socorro
Barulho, barulho, barulho no morro
Barulho, barulho, barulho no morro⁴⁴¹*

Ou “Feitiço da Vila”, esta obra-prima de Noel Rosa:

*Quem
Nasce lá na Vila
Nem sequer vacila
Ao abraçar o samba
Que faz dançar os galhos
Do arvoredado
E faz a chuva nascer mais cedo
Lá em Vila Isabel
Quem é bacharel
Não tem medo de bamba
São Paulo dá café
Minas dá leite
E a Vila Isabel dá samba
A Vila tem
Um feitiço sem farofa
Sem vela e sem vintém
Que nos faz bem
Tendo o nome de princesa
Transformou o samba
Num feitiço decente
Que prende a gente
O sol da Vila é triste*

⁴⁴¹ “Favela” de Roberto Martins e Waldemar Silva (MARTINS, Roberto. *A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes*. São Paulo, SESC, 1991).

*Samba não assiste
Porque a gente implora
Sol pelo amor de Deus
Não venha agora
Que as morenas
Vão logo embora
Eu sei tudo o que faço
Sei por onde passo
Paixão não me aniquila
Mas tenho que dizer
Modéstia parte
Meus senhores
Eu sou da Vila⁴⁴²*

“Flor dos tempos”, de Ruy Quaresma e Nei Lopes também canta a Vila Isabel:

*À minha direita raia um sol vermelho e branco
À minha esquerda um verde e rosa vem dormir
À minha frente ecoa um grito de gol
Atrás de mim dorme a Floresta do Andaraí
Entre o Engenho Velho e o Novo ouço cantar
Um tangará nas ramas dos oitis do Boulevard
Aqui foi que os Drummond, os Rudge e os Maxwell
Vieram semear Vila Isabel, vieram semear Vila Isabel
Vila lá vou eu
Camisa aberta, ventre livre, chinelo nos pés
Da Barão de São Francisco, tomo um chopp no Petisco
Faço uma fé no Cem Réis
Vila, Vila eu vou
Por entre as notas das calçadas musicais
Vou seguindo as partituras
De tão sábias criaturas
Que fizeram sambas imortais
Nossos laços são tecidos
Pela flor dos tempos idos
Nos antigos carnavais⁴⁴³*

“Largo da Lapa”, é de Marino Pinto e Wilson Batista:

*Foi na Lapa que eu nasci
Foi na Lapa que eu aprendi a ler
Foi na Lapa que eu cresci
E na Lapa eu quero morrer
A Lapa também tem a sua igreja
Pra que toda gente veja*

⁴⁴² “Feitiço da Vila” de Noel Rosa (CARDOSO, Eliseth e Época de Ouro - *Os grandes sambas da história*, vol. 7 São Paulo, BMG Brasil, 1997).

⁴⁴³ “Flor dos Tempos” de Ruy Quaresma e Nei Lopes (MARTINHO DA VILA, *Matinho da Vila Isabel*, BMG/RCA, São Paulo, 2003, gravado em 1984).

*Onde eu fui batizado
A Lapa onde já não há conflito
Fica no 5º distrito aonde eu fui criado
Um samba, um sorriso de mulher
Bate-papo de café
Eis aí, a Lapa⁴⁴⁴*

“Baixada”, de Edson Show e Wilsinho Sarava, canta a baixada fluminense:

*Essa é a minha homenagem a baixada fluminense!
Você precisa conhecer a minha jurisdição, vá prestando atenção
Lugar que ocupa um pedaço do meu coração, do meu coração
Mas infelizmente tem fama de barra pesada
Isso tudo é intriga da oposição
É muita mentira
É conversa fiada
Eu explico por que
O melhor lugar para morar é na minha baixada, podes crer (2x)*

*A baixada começa em Olinda
Onde tem o Cabral e o Portugal Pequeno
Nilópolis da Beija-Flor, onde o samba é agasalho pra qualquer sereno
Passando por Edson Passos e a vista Chatubo, xodó de Mesquita
Jucelino, K11, Coréia, e Nova Iguaçu que é uma flor tão bonita*

*Morro Agudo, Queimado, Urtiga
Cabuçu, Miguel Couto e Japeri
Olha em São Mateus, vila de Cava
Belford Roxo, Éder e Baracambi
Camargo, Caxias, Vila Gonzalina
Ó de Quinze, São João de Meriti
Coelho da Rocha, Engenheiro e Pedreira
E a cidade maneira de Itaquai
Vem logo morar aqui*

*Areia Branca, Banco de Areia
Chego em Santa Rita e também Tomazinho
Vila Norma, Augusto, e Porto
Olha Vila Éster e Rocha Sobrinho
Saracuru, Namajé e Cacuia
Campos Eliseos, Ponto Chique e Apetá
Tem também Vila Eni, Santa Elias e Lajes
E a linda paisagem de Tinguá
Domingo eu tô lá!⁴⁴⁵*

⁴⁴⁴ “Largo da Lapa” de Marino Pinto e Wilson Batista (CARLOS GALHARDO, *Os grandes sambas da história*, vol.18, São Paulo, BMG Brasil, 1997, gravado em 1942).

⁴⁴⁵ “Baixada” de Edson Show e Wilsinho Sarava (BEZERRA DA SILVA, *Bezerra da Silva Cd duplo*, CD1, São Paulo, RCA, 2001).

“Lá em Mangueira” de Herivelto Martins e Heitor dos Prazeres é mais um bom exemplo

*Lá em Mangueira
Aprendi a sapatear
Lá em Mangueira
É que o samba tem seu lugar
Foi lá no morro
Um luar e um barracão
Lá eu gostei de alguém
Que me tratou bem
Eu dei meu coração
No morro a gente
Leva a vida que quer
No morro a gente
Gosta de uma mulher
E quando a gente
Deixa o morro e vai embora
Quase sempre chora
Chora, chora⁴⁴⁶*

O samba “Geografia popular”, de Marquinhos de Oswaldo Cruz, Edinho Oliveira e Arlindo Cruz, canta vários contextos:

*Gente boa, onde Aniceto está?
Foi pra bem longe
Quero ver quem vai dizer em verso
Onde se esconde
Vou sair, mas volto já, meu bem
Eu não demoro
Vou pegar o parador ali
Em Deodoro
Lá na casa do Osmar
Tem um pagode bem legal
Eu saí de Deodoro e cheguei
Em Marechal
Salve a Lira do Amor
Escola de grandes partideiros
E depois de Marechal, o que é que vem?
Bento Ribeiro
Vou pra terra de Candeia
Onde o samba me seduz
Pois lugar de gente bamba, onde é?*

⁴⁴⁶ “Lá em Mangueira” de Herivelto Martins e Heitor dos Prazeres (MARTINHO DA VILA E ORIGINAIS DO SAMBA, *Os grandes sambas da história*, vol.4, São Paulo, BMG Brasil, 1997, gravado em 1971).

Oswaldo Cruz
Lá na Portela ninguém fica de bobeira
Mas o Império Serrano também é
em Madureira
Quem é bom já nasce feito
Quem é bom não se mistura
Que saudade do pagode do Arlindo
Em Cascadura
Já pedi pro meu São Jorge
Pra guiar o meu destino
Na igreja do guerreiro eu rezei
Lá em Quintino
Tem Botija, Água Santa, Usina
E Universidade
Alô Caxias, alô 18, alô povão
Da Piedade
Vou seguindo a trajetória
Mas o trem é muito lento
E a parada obrigatória, onde é?
No Engenho de Dentro
Méier, Engenho Novo, Sampaio, Rocha
Que canseira
Riachuelo, São Francisco e, até que enfim,
Minha Mangueira
Maracanã, São Cristóvão
Lindo bairro imperial
Só depois de Lauro Muller
Amor, cheguei lá na central⁴⁴⁷

“Meu bairro canta”, Marquinhos de Oswaldo Cruz:

*Eu quero enaltecer um bem que adoro
O meu bairro onde moro
Meus amigos fiéis
Dizer que do meu coração não sai
Sáenz Peña, rua Uruguaçu
A muda, o ponto cem-ré
Citar a velha fábrica das chitas
Tantas garotas bonitas
Que o Salgueiro tem aos pés*

*E também eu quase que me esqueço
Não é só nesse endereço
Meu samba vai mais além
Eu quero lembrar por muitos anos
Salve unidos tijucanos
É minha gente, o que é que tem?*

⁴⁴⁷ ‘Geografia popular’ de Marquinhos de Oswaldo Cruz, Edinho Oliveira e Arlindo Cruz (BETH CARVALHO, Pirajá. *Esquina carioca*, Dabliú, São Paulo, 1999).

*Quando a cidade toca os seus clarins
Convocando os tamborins
Meu bairro canta também⁴⁴⁸*

“Mundo de zinco”, de Wilson Batista e Antonio Nássara, é mais um canto sobre a Mangueira:

*Aquele mundo de zinco que é Mangueira
Desperta com o apito do trem
Uma cabrocha, uma esteira
Um barracão de madeira
Qualquer malandro em Mangueira tem*

*Mangueira fica pertinho do céu
Mangueira vai assistir o meu fim
Mas deixo o nome na história
O samba foi minha glória
E sei que muita cabrocha vai chorar por mim⁴⁴⁹*

Assim como “Pranto de um poeta”, de Guilherme de Brito e Nelson Cavaquinho:

*Em Mangueira
Quando morre
Um poeta
Todos choram
Vivo tranqüilo em Mangueira porque
Sei que alguém há de chorar quando eu morrer
Mas o pranto em Mangueira é tão diferente
É um pranto sem lenço
Que alegra a gente
Hei de ter um alguém
Pra chorar por mim
Através de um pandeiro e de um tamborim⁴⁵⁰*

“Samba do Meyer”, de Wilson Batista e Dunga, canta o bairro carioca:

*Você sabe eu sou do Meyer
Não preciso da cidade pra viver
Pois o Meyer tá com tudo pode crer
Se você não acredita, por favor, vai ver
O Meyer tem um jardim pra gente amar
É lá que eu vou construir meu lar*

⁴⁴⁸ “Meu bairro canta” de Waldemar Ressurreição (QUATRO ASES E UM CORINGA, *Os grandes sambas da história*, vol.17, São Paulo, BMG Brasil, 1997, gravado em 1950).

⁴⁴⁹ “Mundo de zinco”, de Wilson Batista e Antonio Nássara (*Wilson Batista*. Acervo Funarte da Música Brasileira. Rio de Janeiro, Instituto Cultural Itaú, 1985).

⁴⁵⁰ “Pranto de um poeta” de Guilherme de Brito e Nelson Cavaquinho (CARTOLA, *Verde que te quero rosa*. BMG, 2001 (gravação de 1977)).

*O Meyer sempre foi o maioral
É a capital dos subúrbios da central⁴⁵¹*

E ainda, de Zé Kéti, essa declaração de amor, de identificação e de enraizamento ao contexto⁴⁵²:

*Podem me prender
Podem me bater
Podem até deixar-me sem comer
Que eu não mudo de opinião
Aqui do morro eu não saio não (repete)
Se não tem água
Eu furo um poço
Se não tem carne
Eu compro um osso e ponho na sopa
E deixa andar
Deixa andar
Fale de mim quem quiser falar
Aqui eu não pago aluguel
E se eu morrer amanhã, seu doutor
Estou pertinho do céu⁴⁵³*

Poderia citar outros sambas, como “Nem a lua” de Martinho da Vila, Noca e Charlotte, “No meu Rio de Fevereiro... simpatia é quase amor”, de Eduardo Medrado, Kleber Rodrigues, Elias Lajes, Sandro Marcio e Valmir Ribeiro, “Pergunte ao João”, de Helena Silva e Milton Costa, “Produto do Morro”, de Eliezer da Ponte e Walter Coragem, “Quem vem lá?”, de Bide e Marçal, “Retrato da Bahia”, de Riachão, “Saudades da Bahia” e “Você já foi à Bahia?”, de Dorival Caymmi, entre muitos e muitos outros. A homenagem ou, pelo menos, a citação do contexto – reuniões de família, vizinhança, festas, bairros, favelas – tem sido uma constante no samba. Tal característica perde sua força na música popular brasileira moderna, que, quando aborda o contexto, tende a fazê-lo, tirante as exceções de praxe, com distanciamento: o “Brasil”, a “nação”, o “país”, a “cidade”, a “metrópole”, a “sociedade brasileira” etc.

*Sobre a cabeça os aviões
Sob os meus pés os caminhos*

⁴⁵¹ “Samba do Meyer” de Wilson Batista e Dunga (*João Nogueira*, CD 1, coleção Sem Limite, Universal Music, São Paulo, 2001).

⁴⁵² Seria um erro creditar a origem deste samba exclusivamente à revolta ante a política de erradicação de favelas colocada em prática no Rio de Janeiro durante a década de 60. A letra de Zé Kéti, a meu ver, remete também à tendência à valorização do contexto, característica do *modelo de consciência* popular.

⁴⁵³ “Opinião” (ZÉ KETI *A música brasileira deste século por seus intérpretes e autores*. São Paulo, SESC, 1973).

*Aponta contra os chapadões
Meu nariz
Eu organizo o movimento
Eu oriento o carnaval
Eu inauguro o monumento no planalto central
Do país*

Sobre o assunto, vale a pena examinar a letra de “Aqui agora”, canção pós-tropicalista de Gilberto Gil:

*O melhor lugar do mundo é aqui
E agora
O melhor lugar do mundo é aqui
E agora
Aqui, onde indefinido
Agora, que é quase quando
Quando ser leve ou pesado
Deixa de fazer sentido
Aqui, onde o olho mira
Agora, que o ouvido escuta
O tempo que a voz não fala
Mas que o coração tributa
O melhor lugar do mundo é aqui
E agora
O melhor lugar do mundo é aqui
E agora
Aqui, onde a cor é clara
Agora, que é tudo escuro
Viver em Guadalajara
Dentro de um figo maduro
Aqui, longe, em Nova Delhi
Agora, sete, oito, nove
Sentir é questão de pele
Amor é tudo que move
O melhor lugar do mundo é aqui
E agora
O melhor lugar do mundo é aqui
E agora
Aqui perto passa um rio
Agora eu vi um lagarto
Morrer deve ser tão frio
Quanto na hora do parto
Aqui, fora de perigo
Agora, dentro de instantes
Depois de tudo que eu digo
Muito embora muito antes
O melhor lugar do mundo é aqui
E agora
O melhor lugar do mundo é aqui*

*E agora*⁴⁵⁴

Escolhi essa canção de Gilberto Gil para mostrar uma outra postura, centrada no “eu” e ao mesmo tempo no “mundo”, descontextualizada, livre e autônoma, facilmente associável à modernidade mas bastante diferente, como vimos, da noção de contexto popular. Na canção de Gil o “contexto” fica onde o “eu” está, portanto se confunde com este. Trata-se de um “contexto” enraizado no indivíduo.

Vejamos agora a letra da canção “Cidade” de Arnaldo Antunes:

*cidade sem mar mas
com montanhas de neve de isopor
despedaçado
sob o neon
amanhecido
ruído de motor
a palavra amor no outdoor
escrita em vermelho
dinheiro molhado de suor
no bolso esquerdo
trabalho
carne de baralho
fonte do desejo alheio
não freia, na rua passeia
e esse cão de guarda
que não pára de latir a noite inteira
lixo que não tem lixeiro
na segunda-feira
terça quarta quinta ou sexta-feira
lixo de domingo
entupindo o bueiro
cascas de banana
nas calçadas da fama
crianças para enfeitar as praças
mas não têm cama
camelôs fugindo da sirene
sob o sol a pino
o sangue da chacina
escapou da jaula do jornal de hoje
com a pose da sessão fashion
cidade sem céu, mas
com paisagens portáteis
nas janelas das celas
nas paredes dos lares
e os turistas estragando todos os lugares*⁴⁵⁵

⁴⁵⁴ “Aqui e agora” (GIL, Gilberto. *Refavela*, Warner, 1977).

⁴⁵⁵ “Cidade” (*Paradeiro*, Arnaldo Antunes, BMG, 2001).

“Cidade” apresenta uma letra criada e construída obviamente a partir de padrões bastante diferentes daqueles adotados normalmente pelos sambistas. Trata-se de um discurso impessoal (a voz que fala não se apresenta como um “eu”), que descreve uma cidade brasileira paradigmática (não situada), com distanciamento (fala intransitivamente “sobre”) de forma analítica, crítica e reflexiva, através de imagens apresentadas de forma descontínua e fragmentada (de forma não-narrativa).

Concluo com a pós-tropicalista “Sampa” de Caetano Veloso

*Alguma coisa acontece no meu coração
Que só quando cruza a Ipiranga e Av. São João
É que quando eu cheguei por aqui eu nada entendi
Da dura poesia concreta de tuas esquinas
Da deselegância discreta de tuas meninas
Ainda não havia para mim Rita Lee
A tua mais completa tradução
Alguma coisa acontece no meu coração
Que só quando cruza a Ipiranga e a Avenida São João
Quando eu te encarei frente a frente e não vi o meu rosto
Chamei de mau gosto o que vi de mau gosto, mau gosto
É que Narciso acha feio o que não é espelho
E a mente apavora o que ainda não é mesmo velho
Nada do que não era antes quando não somos mutantes
E foste um difícil começo, afasto o que não conheço
E quem vem de outro sonho feliz de cidade
Aprende depressa a chamar-te de realidade
Porque és o avesso do avesso do avesso o avesso
Do povo oprimido nas filas, nas vilas, favelas
Da força da grana que ergue e destrói coisas belas
Da feia fumaça que sobe apagando as estrelas
Eu vejo surgir teus poetas de Campos e espaços
Tuas oficinas de florestas, teus deuses da chuva
Pan Américas de Áfricas utópicas tûmulo do samba
Mais possível novo quilombo de Zumbi
E os novos baianos passeiam na tua garoa
E novos baianos te podem curtir numa boa⁴⁵⁶*

A canção de Caetano Veloso canta e, em termos, louva um contexto situado, a cidade de São Paulo, mas através de bem determinados paradigmas. Representa uma leitura original, idiossincrática, e individualizada da cidade, leitura que foge bastante do senso comum ou da visão afetiva e espontânea pura e simples. O texto fala intransitivamente “sobre” a cidade e não “a partir” ou “da/na” cidade. O poeta parece estar descontextualizado e distanciado com

⁴⁵⁶ VELOSO, Caetano. *Letra só*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003, p.198.

relação a seu objeto. O texto é eminentemente crítico e reflexivo. Analisa com objetividade e em detalhe a cidade, seu espaço, sua população, seus contrastes sociais, seu valores, seu problemas urbanos, seus paradigmas etc. Trata-se de uma abordagem poético-político-sociológica, uma espécie de poema-tese. Por tudo isso e, ainda, por sua clara ambigüidade, sua forma não-narrativa, analógica, descontínua e fragmentada e, mais, por certas citações culturais obscuras (p. ex. “ Pan Américas de Áfricas⁴⁵⁷ utópicas túmulo do samba mais possível novo quilombo de Zumbi”), o texto de “Sampa” pressupõe uma necessária e intencional “interpretação”.

Para finalizar, é preciso lembrar que as menções ao contexto surgem com destaque na bossa nova, com as inúmeras exaltações à cidade do Rio de Janeiro – particularmente a zona sul –, e também, por exemplo, na obra dos baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil, com as exaltações e declarações de amor à Bahia, aí sim, de forma espontânea, intuitiva, transitiva, afetiva e não-reflexiva.

A louvação do “torrão natal”, como vimos, é uma clara herança do *modelo de consciência* popular que, nas letras da moderna música popular brasileira, convive com os paradigmas não-populares e comparece de quando em quando.

3.4 Cosmovisão carnavalesca e escolas de samba

Não é possível concluir este capítulo sem mencionar a questão das escolas de samba. Antes, porém, é preciso lembrar e resumir as idéias e propostas de Mikhail Bakhtin a respeito da *cosmovisão carnavalesca*, ingrediente fundamental para a compreensão do *modelo de consciência* popular que estamos estudando.

Mikhail Bakhtin situou o universo cultural popular da Idade Média entre dois pólos conflitantes, embora em permanente diálogo e interação. De um lado, o poder oficial representado pela Igreja e pelo Estado, num tempo onde ocorria a ascensão do individualismo burguês, da palavra escrita através da invenção da imprensa, da organização da escola laica e do racionalismo crescente, período, portanto, da influência cada vez maior do pensamento abstrato, analítico e científico sinalizador do início da Idade Moderna.

De outro lado, Bakhtin colocou o tempo mítico e cíclico da tradição popular, tempo enraizado na transmissão oral, no passado primordial, nas tradições pagãs e folclóricas, no

⁴⁵⁷ Referência à epopéia pop *Panamérica* de José Agrippino de Paula.

coletivismo e no pensamento arcaico, concreto, sintético e sincrético, representativo do homem comprometido com a coletividade ou seja, nas palavras de Bakhtin, o “tempo fecundo e folclórico” do qual a cultura ocidental seria remanescente.

Entre esses dois vetores, ou melhor, como resultante do diálogo entre entre esses dois pólos de influência, um enraizado na tradição milenar, coletivista e pagã, ligado ao tempo cíclico, e outro impregnado pelo novo tempo, individualista e reflexivo, ligado ao tempo histórico, que pressupõe um processo diacrônico que evolui continuamente, entre esses dois vetores, repito, estaria situado, na visão do grande teórico russo, o contexto da cultura popular medieval.

Para Bakhtin, as “expressões populares, coletivas e espontâneas” correspondiam a uma certa concepção arcaica de mundo fundada nos costumes coletivos de vida, visão de mundo chamada por ele de *cosmovisão carnavalesca*. É importante resumir suas principais características.

Segundo Bakhtin, o “espírito” popular medieval poderia ser caracterizado 1) pela idéia de que existe algo a mais do que a vida corrente e cotidiana, algo remetendo aos fins superiores da existência: o *mundo dos ideais*, portanto, a visão edênica que pressupõe a existência de deuses, do bem, do justo e do que é certo e, ainda, na crença de que no fim tudo, necessariamente, vai acabar dando certo. Nas palavras de Bakhtin, tal *mundo dos ideais* pode ser descrito como o “reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade, e abundância”⁴⁵⁸ e é pressuposto de visão de mundo popular. Como veremos, esse reino utópico pode ser associado às idéias de André Jolles com respeito à *moral ingênua*, segundo a qual as coisas sempre devem ocorrer conforme nossas expectativas de justiça etc.; 2) o “espírito” popular medieval poderia ser caracterizado ainda pela idéia arcaica de ressurreição e renovação (e da recriação) ou seja, de *regeneração periódica do mundo*. Segundo essa concepção, tudo o que existe é fecundado, nasce, cresce, amadurece, apodrece, morre e renasce. Daí a noção de tempo cíclico, o chamado “eterno retorno”, enraizado nos ciclos da natureza e oposto ao tempo abstrato, linear e “histórico”; 3) pela idéia de *abolição das relações hierárquicas*. Note-se que são noções

⁴⁵⁸ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. 2ª ed. Trad. Yara Frateschi. São Paulo-Brasília, Hucitec, 1993, p. 8.

interligadas. A abolição de hierarquias é possível justamente porque existe uma constante renovação do mundo. Por exemplo, no Carnaval, um espetáculo “sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores”⁴⁵⁹, todas as pessoas, em princípio, tornam-se iguais, independentemente de sua posição social, cultura ou credo. Segundo Bakhtin, “[o] autêntico humanismo que caracterizava essas relações não era em absoluto fruto da imaginação ou do pensamento abstrato, mas experimentava-se concretamente nesse contato vivo, material e sensível”⁴⁶⁰.

Note-se a importância deste comentário. Não se trata portanto de falar em programas teóricos e abstratos aplicados intencionalmente mas, sim, de uma ação absolutamente relacional, intuitiva e espontânea baseada numa crença – a renovação periódica do mundo – considerada natural, óbvia e parte do senso comum. Nesse momento de abolição das hierarquias, onde pobres e ricos, pecadores e fiéis, nobres e plebeus, eruditos e analfabetos, velhos e jovens, davam as mãos e saíam rindo, cantando, brincando e dançando, lado ao lado, mesmo que por um curto espaço de tempo, inserido numa situação especial, configurava-se, dentro do mundo real, a possibilidade do ideal utópico popular. Como, nessas circunstâncias, toda a distância entre os homens, sociais, culturais, étnicas e outras, é eliminada, entra em cena uma categoria carnavalesca específica que Bakhtin chamou de *o livre contato familiar entre os homens*. Essa noção de *familiaridade*, ou seja, de grande identidade, pode ser associada, a meu ver, à noção de pessoas dentro de hierarquias cujo pressuposto universal é a consangüinidade e a identificação. Tal *familiaridade*, importante para uma maior compreensão do espírito popular, é descrita pelo teórico russo como a destruição das distâncias entre os homens, entre o homem e a natureza, e entre o homem e as coisas, todos pertencentes a um só sistema. Vale lembrar da noção de modelo hierárquico e também da idéia arcaica de *sociedade da vida* proposta por Ernst Cassirer, que se resume na crença de que homem, bicho, planta, pedra etc são essencialmente irmãos e pertencem à mesma sociedade. Veremos essa idéia melhor no próximo capítulo; 4) outra característica do espírito popular, segundo Bakhtin, é a noção de *alternância*. Como tudo o que nasce, amadurece e morre, tudo o que existe está sempre numa posição

⁴⁵⁹ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense, 1981. p. 105.

⁴⁶⁰ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. 2ª ed. Trad. Yara Frateschi. São Paulo-Brasília, Hucitec, 1993, p. 9.

efêmera e provisória. O que está embaixo um dia fatalmente vai subir. O que está em cima, mais dia, menos dia, vai cair. A noção de *alternância*, portanto, implica a crença de que sempre e necessariamente haverá a troca do superior pelo inferior, do forte pelo fraco, do rico pelo pobre e tem como resultado a utópica “consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder”. Segundo Bakhtin, tal consciência, outro importante ingrediente popular, “caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas ‘ao avesso’, ‘ao contrário’, das permutações constantes do alto e do baixo (‘a roda’), da face e do traseiro”, [da inseparabilidade entre o sublime e o grotesco], “e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular, constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um ‘mundo ao revés’.” Note-se ainda como Bakhtin continua: “É preciso assinalar, contudo, que a paródia carnavalesca está muito distante da paródia moderna, puramente negativa e formal; com efeito, mesmo negando, aquela ressuscita e renova ao mesmo tempo. A negação pura e simples é quase sempre alheia à cultura popular.”⁴⁶¹ Como veremos mais adiante, o teórico russo refere-se aqui a uma postura crítica e sarcástica, que ele associa à modernidade, oposta ao riso popular alegre, festivo, por princípio regenerador. Além de sarcástica, essa postura implica em posicionamento crítico e analítico, ou seja, “sério”. Tal riso “sério” (por ser analítico e crítico) é algo bastante estranho ao modelo popular. É preciso porém ressaltar que a noção popular de *alternância* assim como o conceito de *renovação periódica do mundo* são, por princípio, de confronto, transgressores e revolucionários (mesmo que não de forma programática), se levarmos em consideração o Estado, as instituições, o poder político ou mesmo o conhecimento cristalizado e oficial, pois elas pressupõem a relatividade das coisas, a impossibilidade de qualquer verdade absoluta inerente à vida – com exceção dos deuses –, a idéia de que tudo vai passar, de que nada é definitivo, nada pode ser fixado e que tudo será superado e substituído; 5) outra característica popular diz respeito à alegria e à comemoração brincalhona e coletiva, e é representada pela noção de *riso festivo*, caracterizado por Bakhtin, note-se, como uma espécie de “dom” que pertence a todos, é um bem geral, é um patrimônio do povo; é também universal no sentido de que diz respeito a todas as coisas e pessoas. Note-se o tempo todo que falar em popular, pelo menos segundo Bakhtin, significa sempre falar em compartilhamento, relação e identificação

⁴⁶¹ Idem, *ibidem*, op. cit., p. 10.

entre pessoas. Quanto à alegria, diz Bakhtin que “o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo”.⁴⁶² E, além disso, é ambivalente: ri de si mesmo, é alegre, brejeiro e sarcástico, nega e afirma, destrói e constrói, “amortalha e ressuscita simultaneamente” e sempre apresenta um caráter utópico, pois remete contra toda e qualquer superioridade e exclusivismo. O *riso festivo*, segundo Bakhtin, considera como dado da realidade e comemora a vitória do impossível contra o possível, do irreal contra o real, do desorganizado contra o organizado, do caos contra a ordem, da intuição contra a razão, do fraco contra o forte, do bobo contra o sábio, do novo contra o velho; 6) mais uma característica popular é a recorrente utilização de *imagens cômicas*, vinculadas ao grotesco, ao desarmonioso, ao exagero de formas corporais, ou seja, imagens que vão contra qualquer idéia de idealização do corpo. Essas imagens também estão ligadas ao conceito de *renovação periódica do mundo*. Nesse sentido, o corpo é visto sem um caráter ideal abstrato, mas concretamente, como algo comum a todos, por essa razão capaz de gerar total *familiaridade* e identificação, algo com uma certa forma, composto de membros; com sexualidade; com necessidade de alimentação; algo que dorme; sua; tem sede; defeca; peida; arrota, tem dores; adocece; envelhece; morre etc. Aliás, como se vê, todas essas tendências populares remetem à existência concreta, imediata e simples, baseada na corporalidade e em como as coisas ocorrem na prática, e não num conjunto de regras e princípios gerais e abstratos que ditam arbitrariamente como as coisas oficialmente “devem ser”. Daí aparece a situação da *excentricidade*, freqüente em inúmeras manifestações populares, revelando aspectos ocultos e inesperados da natureza humana; 7) mais uma característica das expressões populares é a utilização das *mésalliances* carnavalescas, oxímoros, associações inusitadas, impossíveis e contraditórias, opostas à ordem e ao costume preconizado oficialmente; 8) Bakhtin fala ainda na idéia de *rebaixamento*, isto é, justamente o pressuposto já visto de que tudo que está no alto acaba caindo, para depois subir novamente, ou seja, “a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato”⁴⁶³. Note-se que nada está fixamente em cima ou embaixo: tudo, nestas concepções, está em permanente movimento, portanto a degeneração, o grotesco, o

⁴⁶² Idem, *ibidem*, p. 10.

⁴⁶³ Idem, *ibidem*, op. cit. p. 17.

envelhecimento e a morte são tão aceitáveis e naturais quanto a geração, a proliferação, a beleza e a vida. São inerentes à existência. Bakhtin, é bom ressaltar, utiliza o conceito de “ideal” tanto para referir-se a certas características das expressões populares, como para remeter àquelas ligadas ao pensamento abstrato e teórico da cultura escrita. São, naturalmente, dois tipos bem diferentes de idealização. No primeiro caso, sempre representam “ideais” ligados à vida concreta e comum a todos: ao conforto, ao prazer pessoal; às festas e comemorações da comunidade; à sexualidade; à alimentação; à abundância; à alegria; à morte (sempre vista como perda mas também indício de que a vida continua); ao edenismo etc. No segundo caso, são “ideais” ligados a noções gerais, universais e abstratas: o “poder” da Igreja ou do Governante, ambos legitimados por uma série de preceitos; o “conhecimento” e a “cultura” oficiais; regras de como as pessoas devem se comportar; os conceitos genéricos e teóricos, portanto impessoais, de amor; liberdade, justiça, verdade, morte, indivíduo etc. Mas voltemos à noção de *rebaixamento*. Afirma Bakhtin que “[n]o realismo grotesco, a degradação do sublime não tem um caráter formal ou relativo. O “alto” e o “baixo” possuem aí um sentido absoluto e rigorosamente *topográfico*. O “alto” é o céu; o “baixo” é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno). Este é o valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico. No seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. O realismo grotesco e a paródia medieval baseiam-se nessas significações absolutas. Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se não apenas para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profusamente. O realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá vida, é o seio corporal; o baixo é sempre o

começo”.⁴⁶⁴ Como se vê, são as mesmas idéias que definem o sentimento mítico diante da vida e do mundo. Elas, por outro lado, estão ligadas, como veremos, à *moral ingênua* e afastam-se de uma ética de princípios, abstrata, universalizante e normativa; 9) Bakhtin fala ainda na idéia popular de *profanação*, num certo sentido inerente ao conceito de rebaixamento e que remete, por exemplo, a todo tipo de paródia; 10) e na idéia geral e utópica da *visão cômica do mundo*, que pressupõe a *alegria e a esperança* e está baseada claramente na idéia edênica e mítica de que tudo é perfeito na origem e no princípio, tudo morre mas tudo renasce, tudo pode ser modificado e revitalizado, tudo se alterna num processo cíclico (a vida, a morte, a vida) e portanto no fim tudo vai acabar bem. Como dizia Mircea Eliade, em *Mito e realidade*, “... efetivamente, a partir de um certo momento, a origem não se encontra mais apenas num passado mítico, mas também num futuro fabuloso (...)... na noção da “origem” está ligada sobretudo à idéia de perfeição e beatitude”.⁴⁶⁵ E mais, sobre recuperar o tempo mítico inicial, onde tudo era puro e forte: “No plano existencial, esta experiência traduz-se pela certeza de poder recomeçar periodicamente a vida com o máximo de “sorte”. É, com efeito (...), uma visão otimista da existência...”⁴⁶⁶ Nesse sentido, o espírito utópico, o otimismo e a esperança podem ser vinculados à visão popular da vida e do mundo.

Julguei necessário resumir algumas idéias de Bakhtin sobre a visão de mundo popular e carnavalesca, uma vez que elas explicam e acrescentam elementos importantes para a compreensão do *modelo de consciência* que ora estamos tentando analisar.

Gostaria de ressaltar mais uma vez: essas importantíssimas idéias propostas por Mikhail Bakhtin claramente pressupõem a *familiaridade* e a identificação entre todas as pessoas. Implicam também processos sempre dialógicos e relacionais, portanto na concreta relação face-a-face. Pressupõem ainda manifestações espontâneas e coletivas. Pressupõem ao riso festivo e regenerador e não o humor sarcástico, irônico e “sério” por ser analítico e distanciado. Fora isso, não existe festa de carnaval por escrito. Assim, há outro ponto a ser considerado: está-se falando de culturas eminentemente orais, ou seja, sem programas fixados e repetíveis ou receituários préfixados por textos. Tento dizer que, a meu ver, a *cosmovisão carnavalesca* não pode ser confundida com programas eruditos “autoconscientes” e críticos

⁴⁶⁴ BAKHTIN, *A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 19.

⁴⁶⁵ ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo, Perspectiva, 1972.p. 52.

⁴⁶⁶ ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. Lisboa, Edição Livros do Brasil, s/d. p. 107.

aplicados intencionalmente mas, sim, a manifestações realmente populares, não-fixadas, intuitivas e espontâneas, fundadas em crenças arcaicas sempre interpretadas de forma flexível, improvisativa e renovadora. Nas tradições orais nem haveria outro jeito. Voltarei a esse assunto.

Agora podemos falar de carnaval e escolas de samba.

Roberto Da Matta, com Mikhail Bakhtin, considera o carnaval brasileiro um momento de inversão e de relativização das hierarquias e dos papéis sociais, “um momento sem dono posto que é de todos”⁴⁶⁷, instante onde “casa” e “rua” se encontram, tempo de busca da alegria, do sorriso gratuito, da espontaneidade, da música, da felicidade e do prazer sexual, assuntos, note-se, da vida concreta, em que “os homens” [por atuarem, acrescento, como pessoas juntas, *familiarizadas*, e não como indivíduos isolados] “se transformam e inventam aquilo que chamamos ‘povo’ ou ‘massa’.”⁴⁶⁸

E Da Matta pergunta, afinal, o que a “escola” de samba ensina? Nas suas palavras, “[e]les” [os “grupos sabidamente ignorantes, sistematicamente perseguidos pela polícia e residentes nas favelas...”] “que, no mundo diário, vivem aprendendo nossas regras e ocupam nossas cozinhas e oficinas, surgem agora como professores, ensinando o prazer de viver atualizado no canto, na dança e no samba. Revelam, por trás de um surpreendente poder de arregimentação e ordem, uma fantástica vitalidade e amor à vida. Tudo isso que se traduz por generosidade e que é típico daquelas camadas sistematicamente exploradas”.⁴⁶⁹

O antropólogo fala de empregadas domésticas, vistas cotidianamente pelas patroas como medíocres, subdesenvolvidas e ignorantes, que se transformam em sambistas experientes e admiráveis passando a ser invejadas: “... a inveja da alegria, da vontade de viver, de uma energia e generosidade inesgotáveis que nem o trabalho em condições miseráveis consegue liquidar.”⁴⁷⁰

Da Matta chama as escolas de samba de “escolas da vida”. Lembra porém que “essas ‘escolas de samba’ não ensinam a ninguém uma profissão ou um ‘ganhar a vida’, ensinam a ‘própria vida’, conforme atestam inúmeros sambas e a ideologia popular”.⁴⁷¹

⁴⁶⁷ DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis – Para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro, Zahar, 1979, p. 92.

⁴⁶⁸ Idem, *ibidem*, p. 89.

⁴⁶⁹ Idem, *ibidem*, p. 99.

⁴⁷⁰ Idem, *ibidem*, p. 136.

⁴⁷¹ Idem, *ibidem*, p. 134.

Não sei se as escolas de samba ensinam a vida. Para Anália, empregada de Câmara Cascudo, aprender a viver é algo indissociável da experiência prática, da “bagagem” de vida, e leva tempo. Uma coisa, porém, parece indiscutível: a organização social das escolas de samba⁴⁷² (não me refiro à escolha de sambas-enredo nem às eventuais influências de transmissões via TV) e, como veremos, o próprio samba – tanto a arte como o lugar – estão umbilicalmente ligados à vida situada e cotidiana, à vida comunitária, ao *discurso-nós*, ao trabalho, à comida, ao corpo, ao riso, à festa, ao envelhecimento, à morte e à sexualidade, temas da vida concreta, da folia e do senso comum.

Na favela Cidade de Deus, por exemplo, segundo Alba Zaluar, “o samba é visto pelo morador como um fator de ordem e melhoramento no local. (...) O samba é, então, uma alegria que organiza”⁴⁷³.

E continua ela: “É engano pensar que a agremiação carnavalesca viva apenas dos tres dias de carnaval. Para a população local e seus convidados, as festas são realizadas durante o ano todo, mantendo os componentes do bloco mobilizados e a quadra sempre animada. As festas reúnem os vizinhos por ocasião da data local da fundação do bloco, os dias de santos (como São João, Cosme e Damião e São Sebastião, o protetor do bloco) , datas nacionais (como Dia da Pátria) e as festas ligadas diretamente ao carnaval (aleluia, concurso de sambas, ensaios etc.). Os seus objetivos, em termos da agremiação carnavalesca, são angariar os fundos para a produção do desfile e participar do circuito de trocas que liga esta agremiação com as demais.”⁴⁷⁴

Sobre o espírito improvisado e comunitário da organização do bloco Luar de Prata, esclarece Alba Zaluar que a eleição do presidente “não é formalizada, pois tampouco possuem um estatuto escrito: ‘cada um já conhece a sua responsabilidade’ (...) Como não há quadro social, os vizinhos interessados e que ‘são do samba’ se reúnem e escolhem...”⁴⁷⁵ Uma coisa, porém, fique clara: “Todos do local são parte do bloco”⁴⁷⁶.

⁴⁷² Não pretendo discutir se os desfiles de samba têm ou não sido desvirtuados pela indústria cultural. Considero que as escolas, no geral, continuam sendo autênticas representações populares e comunitárias até porque elas são muito mais do que os desfiles.

⁴⁷³ ZALUAR, op.cit., p. 185.

⁴⁷⁴ ZALUAR, op.cit., p. 186.

⁴⁷⁵ Idem, ibidem, p. 202.

⁴⁷⁶ Idem, ibidem, p. 202.

Diz ela ainda que “o samba é um meio através do qual os pobres, humilhados e ofendidos nas rotinas da opressão de classe, reencontram a dignidade pessoal. Este é um fator do qual retiram prazer e satisfação, entre outras coisas porque é também o seu saber.”⁴⁷⁷

Muitos sambas falam da escola de samba e do seu significado junto à comunidade. Começo com Paulinho da Viola e sua antológica declaração de amor à Portela:

*Se um dia
Meu coração for consultado
Para saber se andou errado
Será difícil de negar
Meu coração tem manias de amor
Amor não é fácil de achar
A marca dos meus desenganos
Ficou, ficou
Só um amor pode apagar
A marca dos meus desenganos
Ficou, ficou
Só um amor pode apagar
Porém, ai, porém
Há um caso diferente
Que marcou um breve tempo
Meu coração para sempre
Era dia de carnaval
Carregava uma tristeza
Não pensava em novo amor
Quando alguém que não me
Lembro anunciou
Portela, Portela
O samba trazendo alvorada
Meu coração conquistou
Ai, minha Portela
Quando vi você passar
Senti meu coração apressado
Todo meu corpo tomado
A alegria de voltar
Não posso definir aquele azul
Não era do céu
Nem era do mar
Foi um rio que passou em minha vida
E meu coração se deixou levar
Foi um rio que passou em minha vida
E meu coração se deixou levar⁴⁷⁸*

⁴⁷⁷ Idem, ibidem, p.212

⁴⁷⁸ “Foi um rio que passou em minha vida” (PAULINHO DA VIOLA, *Perfil*, Som Livre, São Paulo, 2003, gravado em 1969).

Vejamos “A brilhante velha guarda”, de Wilson Moreira também sobre a Portela:

*Eu já falei
Ora, eu já falei
A Portela não é brincadeira
Sob as ordens da Águia Grande, altaneira
Indica os caminhos sem barreira
A Velha Guarda brilhante
Trazendo a palavra primeira
Todos os atalhos são itinerantes*

*A linda juventude feliz
Vem chegando mais perto
Pra saber da história
Coisas de pura raiz
Faladas por antigos bambas
São caminhos certos
Para ouvir um bom samba⁴⁷⁹*

Agora “Doce refúgio”, de Luiz Carlos da Vila, homenageando Cacique de Ramos:

*Sim,
É o Cacique de Ramos
Planta onde todos ramos
Cantam os passarinhos das manhãs
Lá o samba
É alta bandeira
E até as tamarineiras
São da poesia guardiãs
Os compositores
Aqueles que deixam na gente aquela emoção
São ritmistas vão fundo
Tocando bem fundo qualquer coração
Quando ele vai para as ruas
A vida flutua num sonho real
É o povo sorrindo, Cacique esculpindo
Com mãos de alegria o seu Carnaval
Sim,
É o Cacique pra uns a cachaça
Pra outros a religião
E a saudade abraça o meu coração
É uma festa brilhante
O lindo brilhante mais fácil de achar
É perto de tudo, ali no subúrbio
O doce refúgio pra quem quer canta⁴⁸⁰*

Passo para “Exaltação à Mangueira” de Aluísio Augusto da Costa e Enéas Brites essa homenagem que se refere à escola e ao morro de Mangueira

⁴⁷⁹ “A brilhante velha guarda” (WILSON MOREIRA. *Entidades II*. Rio de Janeiro, Rádio Mec, s/d).

⁴⁸⁰ “Doce refúgio” de Luiz Carlos da Vila (LUIZ CARLOS DA VILA, *Pirajá. Esquina carioca*, Dabliú, São Paulo, 1999).

*Mangueira, teu cenário é uma beleza
Que a natureza criou
O morro com teus barracões de zinco
Quando amanhece, que esplendor
Todo mundo conhece ao longe
Pelo som dos seus tamborins
E o rufar do seu tambor
Chegou, ô ô ô
A Mangueira chegou, ô ô ⁴⁸¹*

“O ideal é competir”, de Candeia e Casquinha, também canta a Portela

*Quando a Portela chegou
A platéia vibrou de emoção
Suas pastoras vaidosas
Defendiam orgulhosas
O seu pavilhão
Portela
A luta é teu ideal
O que se passou, passou
Não te podem deter
Teu destino é lutar e vencer
Oh! Minha Portela
Por ti darei minha vida
Oh! Portela querida
És tu quem levas a alegria
Para milhares de fãs
És considerada, sem vaidade
Na cidade
Como super campeã das campeãs
Eu quisera ter agora
A juventude de outrora
Idade de encantos mil
Pra trilhar contigo passo a passo
No sucesso ou no fracasso
Pela glória do samba do Brasil ⁴⁸²*

“À velha guarda”, de Cláudio Sargento, fala da escola de samba do Salgueiro:

*Salve a velha guarda
De todo lugar
Patrimônio vivo popular
Fonte onde os novos vão beber*

⁴⁸¹ “Exaltação à Mangueira” de Aluísio Augusto da Costa e Enéas Brites (BETH CARVALHO, DONA IVONE LARA, JOÃO NOGUEIRA, LUIZ CARLOS DA VILA, MOACYR LUZ E WALTER ALFAIATE. *Pirajá. Esquina carioca*, Dabliú, São Paulo, 1999).

⁴⁸² “O ideal é competir” de Candeia e Casquinha (PAULINHO DA VIOLA, *Bebadosamba*, BMG, São Paulo, 1996).

*Curtir o passado, também perceber
Que o peso dos anos
Nem chega a pesar
Quando o assunto é samba pra valer*

*Sou da velha guarda
E me orgulho ser
Salgueiro até morrer*

*Salgueiro reduto de samba
Onde quem lá foi bamba
Hoje é espelho
Salgueiro, Salgueiro
O branco da paz nos cabelos
Mas o coração ainda pulsa vermelho
Guerreiro, guerreiro⁴⁸³*

“Quando o ensaio começar”, de Brilhozinho, refere-se à Vila Isabel:

*Quando o ensaio começar,
Quando o ensaio começar,
Eu vou te levar na Vila pra ver
Vais ouvir um samba diferente
E sambar com muita gente
Isso é que nos dá prazer
Eu fui lá na Mangueira, gostei
No Império Serrano também
Eu fui na Portela e o samba estava pra lá de bom
Num Domingo de folga que eu tive
Eu subi fui a Padre Miguel
Mas voltei radiante pro samba vibrante de Vila Isabel⁴⁸⁴*

“Sempre Mangueira”, de Nelson Cavaquinho, louva a Mangueira:

*Mangueira é celeiro
De bambas como eu
Portela também teve
O Paulo que morreu
Mas o sambista vive eternamente,
No coração da gente
Os versos de Mangueira são modestos
Mas há sempre força de expressão
Nossos barracos são castelos
Em nossa imaginação*

⁴⁸³ “À velha guarda” (VELHA GUARDA DO SALGUEIRO, *Velha Guarda do Salgueiro*, Sum Records, s/data).

⁴⁸⁴ “Quando o ensaio começar” de Brilhozinho (MARTINHO DA VILA, *Matinho da Vila Isabel*, BMG/RCA, São Paulo, 2003, gravado em 1984).

*Oh, oh, oh, oh, foi Mangueira que chegou*⁴⁸⁵

“De janeiro a janeiro”, de Aaulfo Alves, volta a falar do carnaval e do Salgueiro:

*Fala cuíca, fala tamborim
Fala por mim violão
Fala pandeiro, hora a tradição
Samba sem você não vale não
Tá de parabéns o Salgueiro
Que de janeiro a janeiro
É o samba que fala primeiro
Tá de parabéns o Salgueiro
Que de janeiro a janeiro
É o samba que fala primeiro
Esse samba que se cantam hoje em dia
Tem de fato melodia
Mas não tem o que eu queria
Quero um samba
Com pandeiro e reco-reco
Samba pra ser samba mesmo
Tem que ter teleco-teco*⁴⁸⁶

“Portela desde que nasci”, de Monarco, é outra declaração de amor e total identificação:

*Eu sou Portela
Desde os tempos de criança
Ainda guardo na lembrança
Algo e vou revela
Me lembro o Paulo quando sorrindo dizia
Ao sambista que surgia
O segredo e o seu modo de cantar
Ficava alegre quando ouvia o entoar de um hino
Lê vem Rufino, novidades ele vem apresentar
Abriu-se o pano surge o mano Caetano
Abelardo fracassou
Seu chapéu caiu na linha
Seu terno melhor rasgou*⁴⁸⁷

Concluo com o simpático samba “Triângulo amoroso”, de Nelson Sargento:

*Elas são o meu tudo na vida
Pra mim, elas são iguais
Se por acaso eu perdê-las
Não sei do que serei capaz*

⁴⁸⁵ “Sempre Mangueira” de Nelson Cavaquinho (NELSON CAVAQUINHO, *Série Documento*, gravado de LP, s/d).

⁴⁸⁶ “De janeiro a janeiro” (ATAULFO ALVES E SUAS PASTORAS. *Aaulfo Alves e Suas Pastoras*. Music Brasil Ltda, s/d, gravado em 1969).

⁴⁸⁷ “Portela desde que nasci” (VELHA GUARDA DA PORTELA, *Tudo Azul*, Phonomotor Record’s, s/data).

*É um triângulo amoroso
Funcionando com perfeição
Uma me domina
A outra me fascina
Mas as duas têm meu coração*

*Uma está no lar, é minha doce companheira
Às vezes eu fico com a outra a noite inteira
Assim vivemos bem, pois ela sabe afinal
Que a sua rival é a Mangueira*

*Que a sua rival é a Mangueira, sempre Mangueira
Que a sua rival é a Mangueira, Estação Primeira⁴⁸⁸*

Parece-me que, para além das interferências comerciais externas, as escolas de samba podem ser consideradas e descritas como um espaço popular essencialmente comunitário, coletivo, afetivo e interessado, onde família, hierarquias e contexto sintetizam-se de forma admirável.

Não creio que haja no discurso da moderna música popular brasileira nada que possa ser comparado ao tema do louvor às escolas de samba. Pensando bem, talvez não exista na vida das pessoas de classes média e alta, moldadas pela modernidade e comprometidas com os modernismos, nenhuma instituição semelhante às características fraternais, de *familiaridade*, grupais e relacionais das escolas de samba, essas organizações populares, em que o *discurso-nós* predomina – penso a partir das idéias de Norbert Elias, Eric Havelock, Mikhail Bakhtin e outros – e que, embora tradicionais, estão estabelecidas nas grandes cidades, são absolutamente contemporâneas, portanto inseridas na modernidade, mas parecem ser fruto de outro *modelo de consciência*. Se isso é verdade, as características da expressão artística emanada por elas – o samba – e seu espectro dentro do panorama da música popular também o são e precisam ser mais bem compreendidos.

⁴⁸⁸ “Triângulo amoroso” (NELSON SARGENTO, *Sonho de um sambista*, coleção Memória Eldorado, Gravadora Eldorado, Sony Music, s/data).