

6. Aspectos formais do discurso marcado pela oralidade

A hipótese que permeia este estudo é que a grande maioria das letras de samba – entre outras manifestações artísticas populares, como o baião ou a moda caipira – tem como pressuposto e substrato, mesmo que em graus diferentes, um determinado *modelo de consciência*, constituído por um conjunto de concepções que implicam a valorização de hierarquias, da pessoa, da vida coletiva, da religiosidade, do conhecimento tradicional, do senso comum, e, ainda, a adoção de uma moral, que poderia ser descrita como “ingênuas”, apesar de complexa, heterodoxa, contraditória, ambígua e extremamente maleável, distante de conceitos abstratos como “isenção” ou “imparcialidade” e muito próxima de noções como “interesse”, “parcialidade” e “arbitrariedade”, em suma, a noção popular “dois pesos e duas medidas”.

Além disso, tal estrutura de pensamento deve ser aproximada à utilização dos mecanismos de percepção da *não-diferenciação* – não excluindo, naturalmente, a *diferenciação* –, a procedimentos como a bricolagem e o improvisado, análogos a uma forte tendência ao pensamento contextualizador e situacional – que evita abstrações e premissas gerais e busca as situações e soluções concretas – e, ainda, a um discurso marcado pela oralidade, ou seja, pelo discurso falado, eminentemente relacional e dialógico, que implica a relação face-a-face ou uma platéia de carne e osso, discurso que tem como pressuposto, entre outros, a *performance* e a adaptabilidade às circunstâncias, portanto, a intrínseca não-fixação.

Como o universo do samba a que me refiro é contemporâneo, acontece aqui e agora, recorre a tecnologias de fixação, como escrita, partituras e gravações fonográficas etc., e está, portanto, inserido na modernidade, seria lícito perguntar: se é assim, como falar, neste âmbito, em pessoas vivendo ou criando a partir de modelos tradicionais? Por outro lado, neste contexto, como supor um discurso marcado pela oralidade, pela *performance*, pelo contato face-a-face e pela não-fixação se o mesmo é, na verdade, produzido por pessoas, em sua maioria, alfabetizadas e está não só fixado pela escrita como gravado em fitas, vídeos, filmes, discos e CDs?

Parto do princípio de que num mesmo contexto sócio-histórico e, particularmente, no contexto brasileiro, é preciso levar em consideração a existência de diferentes *modelos de consciência*, não excludentes, atuando sinérgica e interativamente. No Brasil, um país onde cerca de 10 a 20% das pessoas maiores de 15 anos são analfabetas; cerca de 30% da

população é considerada analfabeta funcional (tem menos de quatro anos de estudo); cerca de 75% da população acima de 15 anos não tem o domínio pleno da leitura e da escrita e, ainda, ressalte-se, onde mesmo pessoas das classes médias e altas, escolarizadas e até de nível superior (lembrando que apenas 3,4% dos brasileiros conseguem terminar o curso superior), por razões de ordem pessoal e sociocultural, continuam tendo contato com analfabetos e semi-analfabetos, compartilhando, ainda que em graus diferentes, o mesmo *modelo de consciência* com seus valores e hábitos, num país como o nosso, repito, é perfeitamente possível dizer que a maioria da população continua profundamente impregnada e influenciada por uma visão de mundo tradicional e suas respectivas implicações.

Denomino essa visão de mundo de *modelo de consciência* popular e, se isso for verdade, tal modelo apresenta outra característica essencial: é profundamente impregnado pela oralidade de primeiro grau e suas, como vimos, complexas e numerosas decorrências.

Do mesmo modo, no que se refere ao discurso, proponho que ele, mesmo sendo escrito, pautado e fixado por qualquer meio tecnológico, pode continuar a apresentar tendências, premissas e perspectivas ligadas ao *modelo de consciência* popular e oral, caracterizado, entre outras coisas, pela não-fixação. Em outras palavras, e me atendo ao nosso tema, tento dizer que é possível escrever a letra de uma canção contemporânea tendo como premissa não a visão condicionada pela modernidade, mas outra, impregnada pelo modelo hierárquico e tradicional, cuja expectativa é a total identificação, a *familiaridade* entre artista e platéia, a relação face-a-face, a perspectiva relacional e dialógica, o discurso necessariamente compartilhável, a sobreposição do *ato locucionário* e da *força ilocucionária*, em suma, a situação de *performance*.

Não me refiro, é preciso esclarecer, a uma apresentação performática unilateral e não-dialógica, em que artista e platéia estão distanciados e rigidamente separados, ocupando papéis pré-definidos e delimitados, em que o artista se comporta como um “especialista” ou “perito” (o “engenheiro” visto anteriormente), situação que considero análoga à maioria dos espetáculos teatrais e sua platéia, ao cinema e, ainda, à situação do livro lido solitariamente.

Estou falando de outro tipo de *performance*, aquela descrita por Paul Zumthor, Ruth Finnegan, David Olson, Walter Ong, Eric Havelock e talvez a unanimidade dos estudiosos da oralidade, assim como os da cultura popular brasileira: o momento em que a comunicação e a recepção do discurso poético se dão ao mesmo tempo, através de um discurso em que *ato*

locucionário (o dito) e *força ilocucionária* (o que se quis dizer) coincidem, dito num ambiente em que o artista está espontânea e profundamente indentificado com a platéia, situação em que a interação artista e audiência pode modificar a apresentação prevista e em que o primeiro busca, necessariamente, corresponder, representar e dar voz ao *ethos* e ao *pathos* do segundo, que, na realidade, é o seu próprio.

Estou chamando a letra de música criada nessas condições de *discurso-nós*, a partir da idéia de “identidade-nós” proposta pelo sociólogo Norbert Elias.

A ela estou opondo a letra de música construída através de outro *modelo de consciência* – o moderno e erudito, ligado à expressão do indivíduo livre e autônomo, ao discurso crítico, analítico e distanciado, à especialização, às noções de progresso a presumir determinada “evolução”, à secularização, à escolarização, à escrita, às teorias epistemológicas do momento e à tendência à descontextualização – a qual estou chamando de *discurso-eu*, análogo à “identidade-eu” proposta por Elias. Tal discurso privilegia a expressão individual, idiossincrática e intencionalmente original e experimental, seja na forma, seja no conteúdo, em detrimento da voz compartilhável que, ao contrário, valoriza o *senso comum*. O *discurso-eu* muitas vezes pressupõe a “interpretação”, ou seja, a necessária separação entre ato *locucionário* e *força ilocucionária*.

Sem dúvida, o *discurso-eu* pode tratar de questões e temas gerais relativos à sociedade, mas tende a fazê-lo através da visão teórica, crítica e abrangente, com análise, distanciamento, objetividade e impessoalidade. Fala descontextualizadamente “sobre” os assuntos, e não “a partir” ou “no” assunto. Refiro-me à postura “intransitiva”, apontada em vários estudos sobre a oralidade, por exemplo Havelock, sobre a antropologia como os de Clifford Geertz, e sobre o próprio samba, de Muniz Sodré ou, a partir deste, Carlos Sandroni. Além disso, tende a fazê-lo de forma indiossincrática, singular e “original” ou “experimental”, o que, em termos, pode resultar em contra-senso: tratar-se-ia de abordar um assunto de interesse geral e coletivo de forma singular, desconhecida, hermética e obscura.

Naturalmente estou propondo um modelo bastante esquemático: entre as letras de samba e as letras do tropicalismo, que, como disse, considero um paradigma fundamental para a compreensão da moderna música popular brasileira, existem infinitas graduações, matizes, contradições, nuances e possibilidades. A polarização, mesmo assim, é importante para que seja possível identificar dois padrões discursivos gerais, sem dúvida com pontos em comum,

mas também com diferenças bastante significativas – referente tanto aos pressupostos e intenções quanto ao temário abordado e aos procedimentos com a linguagem. Tais padrões propostos são modelos para pensar e, em princípio, não existem em estado “puro”, estado que, diga-se de passagem, só costuma ser previsto ou “existir” em pensamentos bastante teóricos e descontextualizados. Apresentam, porém, tendências e predominâncias, e estas nos interessam.

Pretendo, neste capítulo, ressaltar alguns procedimentos marcados pela oralidade que poderiam ser considerados tendências do *discurso-nós*.

Antes disso, porém, será preciso abordar algumas questões e dúvidas que não podem ficar pairando no ar.

6.1 Sobre a oposição oralidade e escrita

As críticas à adoção da oposição oralidade-escrita alfabética como modelo para a compreensão das culturas, das formas de consciência e dos discursos, linha de estudos tomada por Jack Goody e, seguindo a trilha de Millman Parry e A.B. Lord, por Marshall McLuhan, Eric Havelock, Walter Ong, David Olson e vários outros, em geral apontam para seu esquematismo, que não atenderia aos fatos da realidade empírica. Discordam também de posturas rígidas que pressupõem a existência de dois processos cognitivos diferentes e excludentes, relativos à escrita e à oralidade.

Naturalmente, não é possível pensar em cognições “diferentes”. A abordagem da cognição implica enfoques contraditórios que vão da neurologia e da biologia à psicologia e à filosofia, extrapolando completamente nosso objeto de estudo¹⁰⁰⁷. Entretanto é preciso deixar claro: nem de longe pretendo imaginar diferenças cognitivas em jogo. O que se defende aqui, repito, é o estudo e a tentativa de compreender discursos feitos a partir da premissa da existência de diferentes *modelos de consciência*, hábitos mentais ou estruturas psicológicas, construídos socialmente. Neste âmbito, a oralidade e a escrita alfabética, ao que tudo indica, apresentam influências significativas¹⁰⁰⁸.

¹⁰⁰⁷ Cf. SEARLE, op. cit., 1984.

¹⁰⁰⁸ Cf. MARCUSCHI, Luiz Antônio. “Oralidade e escrita: uma ou duas leituras do mundo?” *Revista Linha D’Água, Humanitas*, FFLCH USP. n° 15, setembro de 2001. No artigo, o autor discorda das posturas que defendem a existência de “dois sistemas cognitivos paralelos” relativos à oralidade e à escrita. Ele tem razão,

Vou me ater aos comentários e restrições colocados por Ruth Finnegan, autora de *Oral poetry – Its nature, significance and social context*, um consistente trabalho sobre poesia oral, que, de certo modo, reúne os pontos críticos que mais interessam.

Além de mencionar a dificuldade de classificar o que seria exatamente uma “poesia oral” – em que pese ter escrito um livro de exatas trezentas páginas sobre o assunto, obra intitulada justamente *Oral poetry* –, porque seria ela algo plástico e heterogêneo, passível de surgir de muitas formas e em muitas situações¹⁰⁰⁹, para Ruth Finnegan “poesia oral é inevitavelmente muito mais um termo relativo e complexo do que uma categoria demarcada com clareza absoluta”¹⁰¹⁰ ou “talvez o mais significativo resultado de qualquer estudo abordando as formas de poesia oral seja a grande variedade revelada”¹⁰¹¹. A autora, em suma, coloca em dúvida a existência de qualquer separação essencial entre a literatura oral e a literatura escrita¹⁰¹².

Alega ainda que a escrita tem sido um recurso da cultura humana há milênios e que, portanto, entre oralidade e escrita há não apenas interação mas sobreposição e grande confluência e mistura¹⁰¹³. Realmente, como sabemos, estudos sobre a cultura medieval, como de Mikhail Bakhtin, Paul Zumthor, Peter Burke ou Carlo Ginzburg, assim como outros estudos sobre as formas poéticas arcaicas, penso em *Na madrugada das formas poéticas*, de Segismundo Spina, assinalam o extenso diálogo, a influência recíproca, a “circularidade” existente entre as manifestações orais e escritas. A postura é praticamente unânime e também é assinalada em vários estudos sobre cultura popular, como os de Amadeu Amaral, Câmara Cascudo, Oswaldo Xidieh, ou mais recentes como os de Carlos Rodrigues Brandão, Marcos e Maria Ignez Ayala, Núbia Gomes e Edimilson Pereira e Romildo Sant’Anna, entre muitos outros.

mas parece não perceber que, embora não excludentes, o pensamento oral e o escrito apresentam tendências diferentes e estas se manifestam nos discursos.

¹⁰⁰⁹ FINNEGAN, Ruth. *Oral poetry. Its nature, significance and social context*. Indiana University Press, 1992, p. 15. As traduções para o português são minhas.

¹⁰¹⁰ “oral poetry is inevitably a relative and complex term rather than an absolute and clearly demarcated category” (op. cit., p. 22).

¹⁰¹¹ “perhaps the most striking result of any review of the forms of oral poetry is the variety revealed.” (Op. cit., p. 109).

¹⁰¹² Op. cit. p. 16.

¹⁰¹³ Op.cit.p. 23.

Não há, portanto, nada que possa remeter à “pureza” na poesia oral, como também afirma Finnegan,¹⁰¹⁴ e no que só poderíamos estar de acordo.

Sobre os estudos de Millman Parry e Lord, que elogia como pioneiros na valorização dos aspectos orais do discurso, diz a autora que a estratégia ou estilo formular não pode, porém, ser simplesmente associada apenas à poesia oral pois, num certo sentido, há “padrões recorrentes, uma estrutura continuada dentro da qual o poeta oral – ou de fato qualquer poeta – compõe”.¹⁰¹⁵ Ou seja, segundo ela, toda poesia recorre a fórmulas.

Finnegan discute inclusive a própria noção de “fórmula”, utilizada em muitos estudos para caracterizar a poesia oral, apresentada muitas vezes, justamente pelo emprego de fórmulas, como simples, unívoca e óbvia, algo que, segundo a autora, ela definitivamente não é.¹⁰¹⁶ Lembra Finnegan que a noção de “fórmula” deve ser associada à “repetição”, recurso muito amplo e disseminado que tem a ver com problemas métricos, sintáticos e semânticos.

Gostaria de acrescentar que muitos dos que apontam “fórmulas” no discurso popular parecem se esquecer de que procedimentos característicos da modernidade, portanto não “tradicionais”, como por exemplo “fluxo de consciência”, “deslocamentos semânticos”, “escrita automática”, “fragmentação intencional”, “jogos a partir da construção léxica”, “superposição de códigos” e “paródia” entre vários outros, nada mais fazem do que obedecer a programas predeterminados, ou seja, *lato sensu*, obedecem a fórmulas.

Para a autora, em todo o caso, o estilo formular e a repetição são recursos universais da literatura¹⁰¹⁷.

A meu ver, se o uso de fórmulas é universal, há porém diversos modos de emprego formular, e essa diferença entre os procedimentos e tipos de fórmulas interessa para a caracterização do discurso oral e popular.

Finnegan tenta também desvincular poesia oral e tradição. Lembra a natureza oral dos padrões de comunicação da indústria cultural e mesmo de toda a poesia. Remete, naturalmente, à chamada oralidade secundária. Considera, ainda, “autoritário” associar poesia oral a analfabetos, pois ela transcenderia a essa situação¹⁰¹⁸.

¹⁰¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 23.

¹⁰¹⁵ Idem, *ibidem*, p. 71: “Clearly, there are in some sense recurrent patterns, a continuing structure within which the oral poet – or indeed any poet – composes.”

¹⁰¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 71.

¹⁰¹⁷ Idem, *ibidem*, p.130-131.

¹⁰¹⁸ Idem, *ibidem*, p. 7 e 8.

Trata-se de um exagero relativista, tendência presente não poucas vezes na obra da autora. É preciso ser claro: é óbvio que a cultura humana inteira está impregnada de oralidade mas, sem dúvida, em diferentes graus. Na modernidade as pessoas continuam falando e conversando, existem canções, aulas expositivas, palestras, discursos de viva voz e, além disso, toda uma oralidade advinda das relações burocráticas e de tecnologias como telefone, rádio, cinema, televisão etc., a chamada “oralidade secundária”. Nada disso impede, entretanto, que diferenciemos discursos predominantemente marcados pela oralidade de discursos predominantemente marcados pela escrita. Nem que tentemos caracterizá-los, mesmo reconhecendo sua, por vezes, grande interação e identificação. Nem de imaginar que essa noção de “oralidade” se refira exclusivamente a marcas da fala ou possa ser mais ampla e se refira a todo um modelo cultural. Nem, portanto, que tentemos avaliar a influência da oralidade e da escrita nos modos e estruturas de pensamento. Por outro lado, convenhamos, embora não sendo exclusividade de analfabetos, a oralidade é condição intrínseca do analfabetismo e isto, principalmente num país como o Brasil, é fator relevante que precisa ser levado em consideração.

Finnegan sabe disso, tanto que, em outro ponto de seu estudo, afirma que enquanto o significado do texto escrito deve ser encontrado exclusivamente no interior dele próprio (o que não é tão fácil, como vimos com Olson, Austin e Searle), o texto oral depende da forma como é apresentado, do compartilhamento e identificação artista/platéia e da *performance*, e muitas vezes seu significado pode ser influenciado ou determinado pela audiência durante a *performance*¹⁰¹⁹. Trata-se de um traço importante: o discurso oral sempre busca o consenso. Neste caso, o artista relaciona-se com a platéia, real ou imaginária, da mesma forma que um falante relaciona-se com seu interlocutor. Nos dois casos, a comunicação clara e compartilhável, assim como a busca de um denominador semântico comum, é um pressuposto. Lembremos dos estudos de Austin ou Searle sobre atos de fala citados por Olson: na oralidade, *ato locucionário* (o que se disse) e *força ilocucionária* (o que se quis

¹⁰¹⁹ Idem, ibidem, p. 124: “*With a written piece stylistic conventions and meaning must be assessed on the basis of the verbal text. But with oral poetry it makes a real difference whether a poem is normally delivered in, say, a remote and uplifted style, as of a seer receiving his words direct from divine inspiration and aware of his spiritual source rather than his temporal audience; or as part of a gay and festive occasion, when the mood of delivery is likely to match of the audience; or in an atmosphere of mourning, when the grief-laden emotion of the performer forms an expected quality of his performance and his poem. The text alone does not necessarily indicate this*”.

dizer) tendem a andar absolutamente juntos e sobrepostos, portanto são sempre definidos pela interação, pela *performance* e pela audiência. Algo bastante diferente do texto autônomo fixado numa folha de papel e que, lido solitariamente, exige “interpretação”, processo análogo, a meu ver, a uma platéia, distanciada, que escuta e interpreta – de diferentes maneiras e com postura concentrada – uma letra de música.

Finnegan associa ainda a poesia oral à *performance*, ao improvisado, à variabilidade (a *labilidade*, ou seja, a impossibilidade de manter uma composição idêntica através da memória ou da transmissão boca a boca), à recriação, à não-fixação, à efemeridade, à linguagem acessível e à imediaticidade. São traços importantes e diferenciadores. Sobre a acessibilidade, cita Abrahams e Foss, segundo os quais “[o] criador oral ou *performer*... é obrigado a usar expressões de compreensão imediata por causa da natureza oral de sua apresentação e pelas limitações que a oralidade impõe à audiência... A composição oral irá gravitar na direção de expressões convencionais e repetições pois elas são mais rapidamente compreensíveis e memorizáveis”.¹⁰²⁰

Sobre a imediaticidade, segundo ela, citando A. Paredes, “[no texto de] ficção [escrita] nos movemos em direção a novas técnicas narrativas, buscando ganhar a sensação de imediaticidade perdida quando a palavra escrita tomou o lugar do narrador vivo, que atuava enquanto narrava. (...) Na poesia sofisticada [seria melhor, a meu ver, que Paredes se referisse apenas à ‘escrita’. Nada mais vago e subjetivo do que ‘sofisticado’] a tendência é o movimento rumo a modos de expressão mais e mais sutis e individualizados, uma vez que a poesia deixou de ser *performance* e tornou-se um ato de comunicação privada entre poeta e leitor. Na poesia folclórica, o *performer* tem o encargo de apresentar a ‘parte’ [do texto] que a ele cabe por certo tempo, mas pode recriar a vontade. No fim, o *performer* é que é o poeta – pelo menos durante o breve momento em que ele apresenta sua *performance*”.¹⁰²¹

¹⁰²⁰ Idem, ibidem, p. 129: “*The oral creator or performer... is obliged to use expression which is immediately understandable because of the oral nature of his presentation and of limitations which this places upon the audience... Oral composition will gravitate towards conventional expression and repetitive expression because they are more immediately understandable and retainable*”.

¹⁰²¹ Idem, ibidem, p. 126: “*In fiction we move toward new narrative techniques, seeking to gain the sense of immediacy that was lost when the written word took the place of the living narrator, who acted as well as narrated... In sophisticated poetry... the tendency is toward more and more subtle and individualized modes of expression once poetry has ceased to be performed and has become an act of private communication between poet and reader*”.

Acessibilidade, imediaticidade e *performance* são pressupostos essenciais para a compreensão do discurso popular.

É possível ressaltar que, mesmo que de forma esquemática, estamos o tempo todo diante da existência de dois tipos de discurso: um que pressupõe necessariamente a “interpretabilidade” e até a utiliza como recurso construtivo. Outro, a tendência oral, para o qual se houver necessidade de “interpretação”, algo não funcionou e ocorreu algum equívoco.

É possível ainda imaginar um discurso relevante, no plano da forma e do conteúdo, “informativo”, se se quiser apelar para a teoria da informação, construído de forma clara, direta e compartilhável. Os ditados populares são prova disso. Muitas letras de samba, *idem*. Aliás, considerar a vida cotidiana, lugar de onde costuma brotar o discurso popular, como “simples” é uma posição, a meu ver, bastante equivocada e até alienada.

Sobre o fato de o poeta oral ser considerado mais vinculado ao seu meio e representar a voz coletiva, lembra Finnegan da existência de um constante intercâmbio entre a voz individual e as limitações e oportunidades fornecidas ou impostas por qualquer sociedade. Para ela, o poeta oral não é meramente a voz comunal nem qualquer poeta é unicamente uma voz individual e ilimitada. Em suas palavras, “poesia é a criação ao mesmo tempo de uma comunidade particular e de um indivíduo particular. Essa gênese dupla se aplica à poesia oral e escrita e para qualquer estudo que seja satisfatório ambos os aspectos precisam ser lembrados”.¹⁰²²

A autora está correta mas é preciso ser um pouco menos relativista. O que importa é avaliar tendências e preponderâncias. O poeta oral e popular como vimos, tende a representar mais a voz coletiva, os anseios gerais, do que o poeta da cultura escrita e culta, que tende a valorizar a voz e o *pathos* individuais, como a própria autora ressaltou em outras partes de seu estudo.

No geral, como se vê, não há nenhuma grande contradição entre as idéias de Finnegan e os pressupostos ressaltados por todos os estudiosos da oralidade; alguns desses pressupostos, como tentarei demonstrar, podem ser relacionados a boa parte das letras de samba.

¹⁰²² *Idem*, *ibidem*, p. 213: “poetry is the creation both of a particular community and of a particular individual. This dual genesis applies as much to oral as to written poetry and for a satisfactory study both aspects need to be remembered”.

Ainda sobre os estudos que opõem a escrita à oralidade, Finnegan comenta as principais idéias de Marshall McLuhan.

Como sabemos, McLuhan, a partir dos estudos de Parry e Lord sobre a oralidade na Grécia e na Iugoslávia, propôs a existência de um homem oral, “*oral or auditory man*”, descrito como mais coletivizado, relacional etc. Com a escrita e a imprensa tal homem teria se transformado no “*typographic man*”, cuja cultura, “*visual or civilized and fragmented world*”, mais individualista, portanto fragmentada, é centrada na palavra escrita, impressa e visualizável. Segundo McLuhan, através dos meios de comunicação de massa, teríamos entrado numa nova era, a do “*electronic man*”, que passaria a recuperar um certo espírito coletivo totalizador, “*our sensorial wholeness*”, processo que ele em suma caracterizou como uma “aldeia global”. Note-se que são idéias propostas na década de 1970 e, naturalmente, muita água rolou por debaixo da ponte.

No momento, tendo em vista recursos como a Internet e a possibilidade, cada vez mais acessível, de as pessoas poderem se comunicar através de imagens eletrônicas face-a-face, mesmo que virtuais, são propostas que continuam relevantes e precisam ser reavaliadas e revisitadas.

Finnegan reconhece o valor das idéias de McLuhan, segundo ela, um dos primeiros autores a considerar insistentemente a existência de “vários modos de apreender a realidade e que se trata de um equívoco considerar a escrita como obviamente o ‘melhor’”.¹⁰²³

Suas restrições são as seguintes: critica a divisão de modos oral e escrito, pois a julga muito rígida; é cética quanto à existência de um “estilo formular”; e, sobre a incompatibilidade oral-escrita, menciona exceções, como as culturas zulu e esquimó que não se encaixariam nas noções de vida coletiva; aponta mesmo a presença de individualismo em algumas culturas orais; critica um certo romantismo na abordagem dos estudos sobre culturas tradicionais; acha que as características das culturas orais não são generalizáveis.

De seu lado, Finnegan, ressalta a “natureza livre-flutuante” da literatura; afirma que a literatura não pode ser determinada apenas como reflexo de um tipo de sociedade; não aceita nenhuma generalização sobre a literatura; vê a existência de realidades ficcionais e de realidades sociais, nem sempre compatíveis, e por por vezes opostas; considera a literatura um

¹⁰²³ Idem, ibidem, p. 258: “... the insistence that are various modes of apprenending reality and that it is a mistaken to regard writing as self-evidently the best”.

reflexo de culturas e sociedades, mas também da ação individual de pessoas (artistas), embora reconheça a inseparabilidade do artista e seu contexto social, o que, convenhamos, é um pouco paradoxal; afirma existir uma quase inseparabilidade entre a literatura oral e a escrita; defende que boa literatura nada tem a ver com sociedades economicamente organizadas e fortes; acredita porém numa crescente complexidade da literatura, ou seja, admite a noção de “evolução”.

Seria adequado, então, comparar em termos “evolutivos” uma obra de Cervantes com uma de Virgínia Woolf? Ou um poema de Patativa do Assaré com um de Augusto de Campos? Ou uma canção de Wilson Batista com uma de Gilberto Gil? Definitivamente não, pois são obras criadas a partir de diferentes paradigmas.

De um modo geral, e particularmente no caso da poesia oral, Finnegan sugere ainda estudos contextuais e locais, caso a caso, literaturas orais, e não “a” literatura oral. É uma proposta coerente com suas posturas gerais.

Da minha parte, creio que tentar buscar alguns traços gerais, alguns pontos de convergência, certas predominâncias e tendências, não exclusivas nem excludentes na poesia oral, pode contribuir bastante para qualquer estudo comparativo principalmente se levarmos em consideração o contexto cultural brasileiro.

Quis fazer um balanço das idéias de Ruth Finnegan porque elas, na verdade, esclarecem, acrescentam e reforçam pontos importantes do meu estudo. Algumas, como disse, são relativistas em excesso. Quanto às suas críticas à oposição escrita/oralidade, a meu ver, não se justificam, salvo se tal oposição for levada a ferro e fogo, vista de forma rígida e excludente, o que naturalmente não é o caso.

Voltaremos aos estudos de Finnegan logo adiante.

É preciso ressaltar com todas as letras: os *modelos de consciência* da cultura escrita e da cultura oral são porosos, interagem dialeticamente, sofrem influências recíprocas, dialogam e não são de nenhum modo excludentes. Mesmo assim representam tendências importantes, que precisam ser identificadas num estudo como este, que aqui tenta compreender o que caracteriza um certo discurso popular.

Isso significa dizer que tanto as letras de sambas como as letras de toda a moderna música popular brasileira estão certamente impregnadas pela oralidade, só que, creio, de formas e a partir de premissas bastante diferentes.

6.2 Sobre a questão da autoria

Houve tempo em que se acreditou na existência, no contexto tradicional, folclórico ou popular, de obras criadas coletivamente, de uma espécie de poesia grupal, um processo que poderia ser relacionado a uma “teoria de múltipla autoria”¹⁰²⁴. Tal postura talvez seja, em modelos individualistas, uma das fontes do desprezo ou das ressalvas diante da arte popular, considerada por muitos como “inferior”, “inconsciente”, “primitiva”, “ingênua” (op. à arte culta, que seria “madura” ou “consciente” ou “experiente” ou “especializada”, imagino eu), arte popular, em suma, constituída de formas “simples”, como quis André Jolles, sem autoria, criadas ao léu, quase involuntariamente, por artistas “espontâneos” sem “autoconsciência”.

Como procuro demonstrar, essa postura é fruto de determinado *modelo de consciência*, moderno, erudito e individualista, impregnado pela cultura escrita e pelos mecanismos de fixação, que, é preciso dizer, no caso tem alguma razão de ser.

De fato, a anedota ou o ditado popular, por exemplo, vão sendo concebidos ao léu, burilados e recriados espontaneamente, através de versões, de boca em boca. Entretanto, tanto um como outro saíram da cabeça de alguém. Anedotas e ditados podem ser espontâneos, mas não nascem na natureza. Por outro lado, é possível até que uma mesma piada ou um mesmo ditado surjam em diferentes cabeças. Acrescente-se que tal processo implica, mesmo sendo intuitivo e incontrolável, um alto grau de elaboração humana, tanto no plano da síntese narrativa, como no plano semântico¹⁰²⁵. Os antropólogos reconhecem a existência do fenômeno humano das “descobertas simultâneas”, ou seja, objetos, técnicas e instrumentos, inclusive a escrita, inventados e reinventados várias vezes por diferentes culturas em distintos períodos históricos e lugares do mundo¹⁰²⁶. A criação da anedota ou do ditado, assim como de quadras, trava-línguas, adivinhas, frases feitas, parlendas, epítetos, entre outras formas populares, corresponde portanto a um duplo processo gerativo: há a criação inicial e individual, embora anônima, e a posterior reelaboração através das versões. É preciso lembrar do problema da circularidade – influências recíprocas, intercâmbio, apropriações e

¹⁰²⁴ Cf. Ruth Finnegan ao comentar a obra de Millman Parry, (op cit., p. 60).

¹⁰²⁵ Cf. BENJAMIN, Walter. “O narrador”, in *Magia e técnica, arte e política – Obras escolhidas*. 5ª de. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1993.

¹⁰²⁶ Cf. LARAIA, Roque de Barros. *Cultura, um conceito antropológico*. 13ª ed. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2000.

reaproveitamentos entre diferentes modelos culturais –, um ingrediente eventual a mais nesse processo.

Segismundo Spina reafirma a idéia de que não existe uma poesia “coletiva”, mas sim uma poesia que representa os anseios da coletividade criada por alguém, uma *tête poétique*¹⁰²⁷, mas que “exprime os sentimentos da coletividade, e não a individualidade do poeta”.¹⁰²⁸

Há, portanto, no contexto popular tradicional, além das criações absolutamente anônimas – embora feitas num dado momento por alguém – obras criadas por artistas determinados, conhecidos e reconhecidos como tais em sua comunidade, mas que tendem também a cair no anonimato. Com o tempo, esses trabalhos, em geral reelaborados, pois cada intérprete tende a deixar sua marca pessoal, passam a integrar o acervo considerado folclórico ou popular.

Ruth Finnegan, tentando demonstrar a existência de variados tipos de poetas orais e, portanto, a impossibilidade, segundo ela e bem ao seu estilo, de uma noção geral sobre o assunto, faz uma interessante comparação entre diferentes poetas orais. Menciona aqueles que acreditavam falar por seus ancestrais; os que se julgavam apenas portadores e “ornamentadores” de uma tradição; outros que se colocavam como verdadeiros xamãs, sendo considerados, além de poetas, sábios e benzedores com poderes mágicos e sobrenaturais; poetas, como o prisioneiro negro americano, que nem mesmo se julgava um poeta, mas sim uma espécie de porta-voz do sentimento de seu grupo de prisioneiros etc.

Ainda dentro do universo oral, sabemos que os poetas gregos atribuíam sua poesia à inspiração de deuses e musas, portanto jamais poderiam se considerar ou ser considerados “autores” nos termos atuais.

Sabemos também, através dos estudos de Paul Zumthor, Peter Burke e outros, que o poeta medieval manipulava e reelaborava material tradicional, mas, mesmo criando integralmente sua obra, costumava atribuí-la à tradição, a uma fonte respeitável, a um autor anônimo, a um velho viajante contador de histórias que, um dia, o poeta teria encontrado numa hospedagem. Era importante que tais histórias fossem “verdadeiras”, ou seja, houvessem ocorrido de fato. Isso é demonstrado, por exemplo, pela forma como os poetas medievais por vezes começavam seus enredos. “Esta história que quero contar”, inicia

¹⁰²⁷ SPINA, op. cit., 2002, p. 15.

¹⁰²⁸ Idem, ibidem, p. 16.

Chrétien de Troyes o seu *Cliges ou a que fingiu de morta*, “podeis encontrá-la escrita em um dos livros da biblioteca de monsenhor Saint-Pierre em Beauvais. Ele atesta sua veracidade e por isso devemos lhe dar crédito”.¹⁰²⁹ Ou em *Do cavaleiro que recobrou o amor de sua dama*, atribuído a Pierre d’Alphonse: “Sem mais delongas”, começa o narrador, “devo narrar a aventura de um cavaleiro e uma dama, aventura que, segundo a história, aconteceu há não muito tempo na Normandia”.¹⁰³⁰ Ou ainda em *O desejo reprimido*, texto impresso de autor desconhecido: “Vou contar-vos sucintamente o essencial de uma aventura que conheço, que ouvi narrarem em Douai e que aconteceu a uma mulher e um homem”.¹⁰³¹

Note-se em primeiro lugar que falamos de poetas que não se importam em distinguir com clareza o que é material tradicional e o que é material autoral. Note-se também a importância ao fato acontecido “mesmo”, ou seja, passível de ocorrer na vida cotidiana e situada. E, ainda, que os três exemplos, facilmente multiplicáveis, apesar de textos escritos, manuscritos ou impressos, têm como premissa e pressuposto a *performance* ao vivo, a situação face-a-face, a postura relacional e a interação dialógica do artista com a platéia. Por isso o “esta história que quero contar, podeis encontrá-la”, o “sem mais delongas” ou o “vou contar-vos sucintamente o essencial”. Não é preciso dizer que todos eles foram escritos de forma clara e acessível através de vocabulário público. Quando num discurso o pressuposto é a comunicação ao vivo, a situação face-a-face, pretender falar de forma obscura, experimental ou hermética, como se fosse possível recuperar a situação estabelecida entre texto impresso e leitor, que permitiria reflexão, releitura e mesmo consultas a dicionários, parece ser, a meu ver, em princípio, uma excrescência ou um procedimento inadequado. Indica, em todo o caso, um outro tipo de discurso, certamente construído a partir de expectativas e premissas diferentes daquelas utilizadas pelo discurso oral vinculado à relação face-a-face.

Sabidamente, falar em “autoria” e letras de samba sempre foi assunto problemático. Sem falar nas vendas de sambas ou vendas de parcerias, problema já citado, há casos de sambas ou parcerias dadas por amizade, sambas dados de presente, sambas trocados por algum favor, sambas com a letra “corrigida” por outro, sambas roubados de seu verdadeiro autor, samba em que uma parte é de domínio público e o resto é feito por diversos parceiros,

¹⁰²⁹ TROYES, Chrétien de. *Romances da Távola Redonda*. Trad. Rosemary Abílio. São Paulo, Martins Fontes, 1991, p. 77.

¹⁰³⁰ ANÔNIMO. *Pequenas fábulas medievais*. Fabliaux dos séculos XIII e XIV. Nora Scott (org.) Trad. Rosemary Abílio. São Paulo, Martins Fontes, 1995, p. 9.

¹⁰³¹ Idem, *ibidem*, p. 95.

parcerias de quatro ou mais pessoas etc. A meu ver, essas atitudes e costumes, comuns entre sambistas, refletem uma forma menos individualista e mais “tradicional” de enxergar a criação artística (e a subjetividade).

Estamos, portanto, diante de uma noção de “autoria” bastante diferente da noção moderna e contemporânea, claramente individualizada, delimitada, excludente e relativa a obras fixadas por texto: neste âmbito, o autor é considerado o único responsável pela criação da obra, “aquele que origina, que causa algo”¹⁰³², e isso implica, entre outros fatores, que ele ofereça ao público um material inédito, “original”, que não possa ser atribuído a outra pessoa ou pertencer a algum acervo tradicional. Nesses casos, a autoria seria automaticamente contestada.

Trata-se, é preciso ressaltar, não de noções “primitivas” de autoria que “evoluíram” através do “progresso” e do “desenvolvimento”, mas simplesmente de noções construídas a partir de diferentes expectativas culturais e, mais precisamente, a partir de diferentes *modelos de consciência*.

Os estudos sobre a cultura popular brasileira confirmam tudo isso. Antropólogos, historiadores, folcloristas, psicólogos e estudiosos do assunto, ao falar do artista popular, em geral, descrevem: 1) processos criativos bastante espontâneos, verdadeiras criações e *performances* grupais e coletivas – embora sempre lideradas por alguém –, refiro-me, por exemplo, a cantos de trabalho em colheitas etc. Neste caso, a noção de “artista” tende a não se configurar; 2) o artista como uma pessoa admirada, com fama e prestígio pessoal, reconhecida pela comunidade, mas que leva a vida como todo mundo, por exemplo, trabalha na roça como todos, apenas se destacando em ocasiões especiais, festas coletivas, forrós, folguedos, atos religiosos etc. e 3) o artista como uma pessoa admirada, com fama e prestígio pessoal, reconhecida pela comunidade, mas já vivendo predominantemente em razão de seu trabalho artístico, como cantador, repentista, instrumentista etc.

Nos três casos, entretanto, a concepção moderna de “autoria” como criação original e exclusiva, no sentido de uma propriedade do autor, é bem menos valorizada, tende a ser menos freqüente ou, mesmo, inexistente. É como se a obra criada e de sucesso na comunidade quase que automaticamente passasse a ser de domínio público, ou seja, passasse a ser de todos. Antonio Candido afirma que “o que chamamos arte coletiva é a arte criada pelo

¹⁰³² *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. 1ª ed., Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 2001.

indivíduo a tal ponto identificado às aspirações e valores de seu tempo que parece dissolver-se nele, sobretudo levando em conta, nesses que, nestes casos, perde-se a identidade do criador”.¹⁰³³ Em graus diferentes, é realmente o que parece acontecer.

O artista ganha fama por ser inventivo, por ter sido o autor, por sua *performance* e por ter criado obras que divertem, geram identificação, emocionam e podem facilmente ser memorizadas e cantadas por todos. É também muito admirado por ser capaz de improvisar ou “versar”, mas sobre isso falarei mais adiante. Se o autor é valorizado, não há, em geral, por outro lado, nenhuma cobrança por uma pretensa “originalidade”, no sentido da criação de uma obra diferente, inovadora, experimental e singular. Ao contrário, se o artista recorrer a material tradicional, lançar mão de frases feitas e lugares-comuns, ditados, certos temas e fórmulas, isso será considerado absolutamente pertinente, e até desejável. Tanto pela audiência como por ele mesmo. Mas note-se: a obra, ao mesmo tempo, deverá sempre, de alguma forma, surpreender, seduzir, animar, divertir, emocionar e alegrar a todos. Para obter este resultado é preciso que ela traga, no bojo do material conhecido, algo novo ou inovador, um rearranjo, um enfoque inesperado, uma idéia original, uma palavra nunca antes dita, uma imagem nunca antes imaginada.

Creio que a situação é análoga à que já vimos em capítulo anterior com respeito à tradição e sua reestruturação ou reinvenção ao longo do tempo . Retomo as noções de “persistência cultural popular” e “padrões de longa duração”, mencionadas por Carlos Rodrigues Brandão, e as palavras de Alfredo Bosi, que, sobre o assunto, descreveu um “dinamismo lento mas seguro e poderoso (...) que se reproduz quase organicamente em microescalas, no interior da rede familiar e comunitária...”¹⁰³⁴

Tal padrão cultural persistente, de longa duração e de dinamismo lento, como já vimos mas é bom ressaltar, deve ser inserido num quadro maior, lembrado por Núbia Gomes e Edimilson Pereira, ou seja, o pressuposto de que “a lógica das culturas” [e eu, novamente, frisaria, de qualquer cultura] “é permanecer e mudar simultaneamente”,¹⁰³⁵ apesar de isso ocorrer em graus e intensidades diferentes.

¹⁰³³ CANDIDO, op. cit., 1976, p. 25.

¹⁰³⁴ BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 3ª ed. São Paulo, Companhia das Letras, 1996 p. 329.

¹⁰³⁵ GOMES e PEREIRA, op. cit., 2002, p. 53.

É preciso ainda enxergar a tradição “não como uma necessidade absoluta e inalterável” [noções, acrescento, que na prática inexistem] “mas como metade de dialética em evolução – sendo a outra parte o imperativo da mudança”¹⁰³⁶.

Em outras palavras, obviamente não existe algo como uma tradição “fixa” ou “pura”. Estamos sempre, seja na cultura popular, seja na cultura moderna, diante de processos em que os vetores da conservação e da renovação dialogam, interagem e mantêm relações de reciprocidade.

Tento dizer que o conjunto de procedimentos da criação popular – portanto com implicações na postura de seus autores –, conjunto fundado na oralidade, só pode ser compreendido se se levar em consideração um contexto cultural que, acima de tudo, valoriza a obra que diga respeito a todos, se refira às perplexidades e emoções da coletividade, seja passível de compartilhamento imediato e, em suma, represente, dialogue e esteja identificada com o *ethos* da comunidade.

Para que a obra atinja tal condição é necessário que ela recorra a um repertório tradicional, a um temário compatilhável e a uma linguagem acessível, sem, entretanto, ser óbvia ou repetitiva.

Repare-se, entre parênteses, que é mais adequado pensar em “repetição” diante de um texto “fixado” do que diante de um texto apresentado em *performances*, em tese, sempre únicas. Em todo o caso, falando da criação da obra oral, ou que tem como pressuposto a oralidade, é preciso fazer conviver a matéria conhecida e a matéria nova. A proporção de material conhecido deverá ser sempre bem maior do que a novidade, uma vez que o compartilhamento, a imediaticidade e a acessibilidade são premissas e condições básicas. Tal processo, portanto, no que diz respeito às inovações e experimentações, implica, sem dúvida, persistência, longa duração e dinamismo lento. Parece ser esta a condição de uma comunicação que se pretenda abrangentemente popular, acessível (acessibilidade) e compartilhável de imediato (imediaticidade).

O assunto remete a Paul Zumthor. Para ele, como vimos, o poeta oral recorre ao discurso acessível e público, à adaptabilidade às circunstâncias, à teatralidade e à concisão para, muitas vezes, além do simples divertimento – o que, a meu ver, por si só já se justifica –,

¹⁰³⁶ Chinua Achebe apud GOMES e PEREIRA, 2002, p. 115.

tratar do “inomeável”, dos “fantasmas atávicos que fundam a sociedade humana”¹⁰³⁷, ou seja, das perplexidades ante o desconhecido, o indizível, das contradições e ambigüidades humanas.

É preciso, por outro lado, lembrar que valores como “progresso” e “desenvolvimento”, em geral ligados à noção central de “evolução”, não costumam ocupar lugar de destaque no modelo tradicional. Num padrão que valoriza e tem como pressuposto as relações hierárquicas, a religiosidade e a visão da coletividade como uma imensa rede de relações interpessoais tal traço é facilmente compreensível. Mudanças que dependem de ações de indivíduos autônomos tendem a ser mais rápidas do que as mudanças coletivas. Isso significa dizer que a busca da novidade ou da experimentação em si parece não ser um valor na estrutura que ora estamos estudando, ao contrário. Falando do caipira, diz Romildo Sant’Anna que ele “... não mistifica nem se seduz pelo que não compreende”.¹⁰³⁸

É preciso reconhecer que a sedução pelo “desconhecido”, pelo “difícil” ou pelo “experimental”, em que pese seu eventual valor, é uma construção social ligada a noções como progresso e evolução, e originária de determinado *modelo de consciência*.

Vou dar um exemplo simples das implicações de tal modelo, no âmbito da abordagem da realidade, no que diz respeito diretamente ao trabalho do artista. Na modernidade, a “atualização”, o estar “por dentro”, a par da última informação, da última moda ou da última corrente de pensamento, enfim estar *avant-garde*, como se sabe, tem sido bastante valorizado, por vezes quase mecanicamente. Ou seja, em princípio, basta ser novo para ser bom. Segundo Sapir, apud Marshall Sahlins, em todo o caso, note-se “moda é o costume com a aparência de ruptura com o costume”.¹⁰³⁹

Num contexto que busca compulsivamente o “novo”, estados humanos cotidianos e naturais como a velhice costumam ser execrados e desprezados, como vimos com Cristopher Lasch, afinal, por natureza, estes tendem à crescente desatualização e a estarem “fora de moda” ou “por fora”. Ao contrário, no modelo popular, onde as hierarquias e as tradições são valorizadas e a oralidade predomina, envelhecer tende a não significar apenas decadência,

¹⁰³⁷ ZUMTHOR, op. cit., 1993, p. 90.

¹⁰³⁸ SANT’ANNA, Romildo. *A moda é viola – Ensaio do cantar caipira*. São Paulo, Editora Arte e Ciência, 2000, p. 20.

¹⁰³⁹ SAHLINS, op. cit., 2003, p. 183.

pois, ao contrário, pode representar experiência a de vida, a memória do que aconteceu no passado e a sabedoria.

Mesmo em plena modernidade, ter a oportunidade de, por exemplo, conversar face-a-face com alguém que lutou na II Guerra Mundial, conheceu os campos de concentração, viveu durante o período Getúlio Vargas ou assistiu o golpe militar de 1964 pode ser sempre muito relevante e enriquecedor.

Estamos diante, portanto, de diferentes padrões de visão de mundo que, evidentemente, terão influência na criação artística. Como veremos, não por coincidência, o tema do “envelhecimento” é corriqueiro no samba, forma oral por excelência, embora tenda a desaparecer no discurso da moderna música popular brasileira. De qualquer forma, uma coisa parece ser indiscutível: nem toda novidade tem necessariamente valor e nem todo envelhecimento representa sabedoria.

Mas voltemos ao artista oral e seu discurso e, portanto, a uma determinada concepção do que seja o autor. Como disse Zumthor, o texto vocal – e, a meu ver, o texto do artista popular – “tende a se instituir como um bem comum do grupo, no corpo do qual funciona. Daí decorrem duas características estreitamente correlatas. Por um lado, o “modelo” dos textos orais é mais fortemente concreto do que o dos textos escritos: os fragmentos discursivos pré-fabricados que ele veicula são mais numerosos, mais organizados e semanticamente mais estáveis. Por outro lado, no interior de um mesmo texto ao longo de sua transmissão, e de texto a texto (em sincronia e diacronia), observam-se interferências, retomadas, repetições provavelmente alusivas: trocas discursivas que trazem a impressão de uma circulação de elementos textuais migrantes, que a todo o instante se combinam a outros em composições provisórias”.¹⁰⁴⁰

Além do estilo formular e acessível, portanto, o texto oral tende a apresentar outra característica: uma espécie de “intertextualidade”. Ao que parece, ela se apresenta não só na menção a outros textos ou personagens, mas na citação de personagens ou eventos de conhecimento público, na abordagem de determinados temas ou perplexidades compartilhados ou ainda no uso de certo vocabulário “em evidência” num dado momento. Tudo isso contribui para a acessibilidade e imediaticidade, e faz do texto vocal, portanto oral

¹⁰⁴⁰ ZUMTHOR, op. cit., 1993, p. 190.

e, a meu ver, pressuposto do discurso popular, algo com que a platéia possa estabelecer forte identificação e eleger como um “bem comum”.

A busca da acessibilidade e imediaticidade corresponde a um desafio com o qual o artista popular precisa lidar constantemente.

Nesse contexto, o uso formular é esperado e absolutamente bem aceito e valorizado. O lugar-comum e a previsibilidade, como disse Romildo Sant’Anna, em seu estudo sobre a moda caipira, não depreciam o conceito criativo da autoria: “O comum nunca foi feio, sendo certo que por ser bonito é que ficou comum”.¹⁰⁴¹

A frase faz sentido, além de ser absolutamente pragmática. Se uma coisa é boa, satisfaz, enriquece e dá prazer, por que não voltar a ela? O ditado popular é claro quanto a isso: “Quem gosta, volta”.

Basta ser humano, independentemente de *modelos de consciência*, épocas, contextos sociais e culturais, para compreender e reconhecer a validade desse argumento. Trata-se do chamado *senso comum*.

Gostaria de ressaltar a existência de uma analogia entre o desprezo do “comum” e do “formular” e o desprezo do “senso comum”, na verdade, como vimos, um acervo imprescindível à interpretabilidade da vida. Dou um exemplo: se, em tese, no plano teórico, uma postura “original” ou “experimentalista” pode fazer sentido, por se tratar do caminho mais rápido para atingir o “novo”, na vida concreta e situada tal postura precisa ser relativizada. Neste âmbito, a dialética entre o “novo” e o “mesmo” – refiro-me a situações banais mas importantes como, por exemplo, casamento família profissão e endereço – parece ser análoga aos padrões culturais de longa duração, e não a padrões “experimentais”. Há mudanças no âmbito da vida concreta, mas elas em geral tendem a ser mais lentas. Não se pode mudar de profissão, de família ou de endereço a cada dia. Se em tese isso seria perfeitamente possível, na vida prática não ocorre. Trata-se de uma questão de “bom senso” ou de *senso comum*. Em outras palavras, com poucas exceções, o patamar da vida concreta parece estar ligado principalmente aos procedimentos tradicionais ou a “padrões de longa duração”. Em suma, é possível dizer que o modelo que valoriza automática, mecânica e indiscriminadamente o “novo” e o “progresso”, em detrimento do *senso comum*, ocorre muito

¹⁰⁴¹ SANT’ANNA, op. cit., 2000, p. 112.

mais no plano teórico, lugar das virtualidades e hipóteses abstratas, afastado da vida atualizada (op. virtualizada), contextualizada, pragmática, limitada, situada e concreta.

Talvez por isso, como veremos, temas como a morte e o envelhecimento quase desaparecem do discurso da moderna música popular, e quando presentes, o que é raro, são abordados de forma distanciada, teórica, como “o velho”, “a mortalidade” ou “a velhice”. Ou seja, fala-se “sobre”. Um exemplo é a bela canção de Caetano Veloso: “O homem velho deixa a vida e a morte para trás/ cabeça a prumo segue rumo e nunca, nunca mais...”.

Nas letras de samba, criadas a partir de um *modelo de consciência* que privilegia a vida limitada, contextualizada e concreta, a morte e a velhice, ao contrário, são temas recorrentes, sempre abordados com naturalidade e a partir da perspectiva da vida concreta e pessoal. Fala-se não “sobre”, mas sim “do” ou “a partir” do envelhecimento e da possibilidade concreta da morte. Como no grande samba de Zé Kéti e Nelson Cavaquinho, que diz “nem por dinheiro as mulheres já não me desejam mais/ ah se eu pudesse voltaria ao meu tempo de rapaz...”.

É hora de falar do autor que estamos estudando: o compositor de samba.

Ele se enquadra com as observações reunidas até agora, naturalmente com inúmeros complicadores. Estamos no século XXI, época de “especialistas”, de “profissionalização”, de “mercado” e de um sem-número de instrumentos de fixação.

Antes de falar do sambista, é preciso lembrar um problema colocado por Carlos Rodrigues Brandão a partir das idéias de Nestor Canclini. Tentando compreender o artista popular, as diferenças entre o artesão popular e o artista, como o concebemos na modernidade, diz Brandão, referindo-se ao artesão de oficina, que o mesmo tende a repetir a mesma fórmula por estar submetido às leis do mercado: “Este é o momento e o sentido em que algo antes genuinamente popular transforma-se impositivamente no *típico* [grifo meu], no sentido dado a esta palavra por Canclini: *popular* [grifo meu] como capaz de expressar criativamente significados, valores e modos de vida de segmentos culturais diferenciados e definidos das classes populares e capaz de sugerir ou afirmar, portanto, alguma coisa que tenha a ver com sua própria identidade; *típico* [grifo meu] como um suposto popular tradicional mas sem já possuir mais, justamente, as características enunciadas acima”.¹⁰⁴²

¹⁰⁴² BRANDÃO, op. cit., 2001, p. 78.

Vivemos numa sociedade onde impera a economia industrial de mercado e de consumo, sabidamente mantida a partir de produtos descartáveis, fabricados e distribuídos segundo pesquisas de mercado, tendo em vista o intuito único e exclusivo de vender e gerar lucros. Tal produção e tal postura criativa, é preciso ressaltar, estão disseminadas em todas as esferas produtivas e, se incluirmos aqui o problema do simulacro – obras pretensamente “modernas”, de “vanguarda”, “eruditas” e “contemporâneas” ou “autênticas”, “de raiz” e da “tradição”, mas na verdade produtos comerciais descartáveis para “fatias” ou “nichos” de mercado –, sem dúvida nos colocamos diante de um problema complexo. Como identificar obras mais, ou menos, comprometidas com o puro e simples comércio?

No âmbito do samba, por exemplo, são conhecidas as obras nitidamente comerciais, “pagodes românticos”, “pagodes-mauricinho e breguices”¹⁰⁴³. A obra “comercial” entretanto se opõe a exatamente o quê? “Não comercial”, “arte pela arte”, “séria”, “honestas”, “cultas”? Seria ingenuidade acreditar em tal postura.

A meu ver, vínculos a uma pretensa erudição, modernidade, contemporaneidade, tradição ou cultura popular, por si sós, certamente não autorizam nenhuma atribuição de valor.

Como vimos, a arte “verdadeira”, seria criada “moralmente”, a partir de interesses legítimos, estéticos, experimentais, emocionais ou filosóficos, portanto não financeiros, e seria expressão verdadeira e subjetiva de cada artista. A “falsa” seria um simulacro criado, repito, a partir de critérios “imorais”: o artista, neste caso, não produz uma arte autêntica, fruto de interesses legítimos, mas sim algo para ser comprado, consumido e descartado.

Como vimos também, abordar tal assunto em tese, a partir de princípios e modelos abstratos, pode ser relativamente fácil. Qualquer tentativa de atualizar e contextualizar, porém, transforma a questão num tema intrincado.

Não é objetivo deste estudo enfrentar tal questão, que, de resto, como já apontei, envolve problemas de ordem ética e de avaliação subjetiva ou comprometida com determinados padrões.

Repito a pergunta feita em capítulo anterior: como avaliar uma obra de arte, se não por suas qualidades intrínsecas, que, convenhamos, são necessariamente fruto de paradigmas

¹⁰⁴³ Cf. texto de capa de Marcus Vinícius de Andrade do CD Quinteto em branco e preto, *Sentimento popular* CPC, Umes, 2003.

conceituais e éticos e de procedimentos que, por sua vez, são determinados por *modelos de consciência* construídos socialmente?

Pois bem, vou, por hipótese pensar que o compositor de samba, pelo menos o que nos interessa, é necessariamente um artista *popular*, no sentido dado por Nestor Canclicini, ou seja, capaz de expressar criativamente valores e modos de vida de segmentos culturais diferenciados e definidos das classes populares e capaz de transmitir, portanto, alguma coisa que tenha a ver com sua própria identidade. Como disse, creio que esses valores diferenciados e essa identidade, os quais associo à tradição que venho tentando aqui caracterizar, nem de longe são desimportantes; ao contrário, além de representarem um sistema que precisa ser levado em conta no âmbito dos estudos literários, existem hoje concretamente no Brasil, não se trata de “resquícios”, e constituem, em plena modernidade contemporânea, influência considerável.

A questão que coloco é a seguinte: seria possível falar em diferenças conceituais e de procedimentos entre o autor de samba e o autor da moderna música brasileira?

Ao contrário do que pensa Ruth Finnegan, por exemplo, creio ser possível identificar algumas características ou tendências, mesmo que não exclusivas, do artista popular – portanto, minha resposta é sim.

Creio ainda que é possível dizer que um dos substratos ou, mais precisamente, os modelos e pressupostos adotados pelo autor popular, no que se refere à criação “artística” ou à “autoria”, podem ser associados ao esquema proposto anteriormente, neste capítulo, e que agora repito:

- 1) a processos criativos bastante espontâneos, verdadeiras criações e *performances* grupais e coletivas – embora sempre lideradas por alguém – refiro-me, por exemplo, a cantos de trabalho em colheitas etc. Neste caso, a noção de “artista” tende a não se configurar;
- 2) o artista como uma pessoa admirada, com fama e prestígio pessoal, reconhecida pela comunidade, mas que leva a vida como todo mundo, por exemplo, trabalha na roça como todos, apenas se destacando em ocasiões especiais, festas coletivas, forrós, folguedos, atos religiosos etc.;

- 3) o artista como uma pessoa admirada, com fama e prestígio pessoal, reconhecida pela comunidade, mas já vivendo predominantemente em função de seu trabalho artístico, como cantador, repentista, instrumentista etc.

Tento dizer que no interior de muitos artistas populares, em particular de muitos sambistas, parecem conviver as características do *modelo de consciência* hierárquica, fartamente aqui descrito, as noções atrás listadas e ainda, fortemente, em termos de sua auto-descrição, a sobreposição dos três últimos itens, a saber, a visão de um criador grupal acostumado à “múltipla autoria”; um criador igual ou identificado com “todo mundo” e sua platéia; um criador identificado muito mais com a busca de uma “voz coletiva” do que de uma “voz pessoal”; e, ainda e ao mesmo tempo, um criador com anseios profissionais, muitas vezes letrado, alguns de nível “superior” e, em geral, bem familiarizado e inserido nos processos e mecanismos da economia de mercado e da vida contemporânea, leia-se, não tradicional.

Contra-senso? A meu ver, definitivamente, não. Como disse, parto do princípio da existência de uma enorme contingente de pessoas, a maioria da população brasileira, de diferentes classes sociais e graus de instrução, entre elas muitos artistas, profundamente enraizadas, mesmo que em graus diferentes, numa cultura fundada na oralidade, em modelos hierárquicos, numa certa moral e na visão religiosa da vida e do mundo.

Com relação ao compositor de samba, agora se explica por que, no segundo capítulo, julguei importante, mesmo que de forma extensa, reconstituir em detalhes um pouco da história do samba.

A partir das colocações feitas ali, creio ser possível afirmar que:

- 1) o samba urbano, nas várias formas como é hoje conhecido, com raízes rurais de tradição africana, embora tenha recebido todo tipo de influência, surgiu, por volta dos anos 20, no Estácio e, em suma, nos morros e favelas cariocas, morro dos Macacos, Mangueira, Salgueiro etc. Carlos Sandroni chega a falar no “paradigma do Estácio”¹⁰⁴⁴, um samba mais improvisado, com tendências contramétricas e responsoriais, criado num ambiente ainda muito marcado por tradições africanas,

¹⁰⁴⁴ Cf. SANDRONI, op. cit.

pela vida rural, e, naturalmente, caracterizado pelo *modelo de consciência* hierárquico e suas inúmeras características;

- 2) surgiu também em outros lugares, em formas análogas, mas, por uma questão de simplificação, vou me ater ao Rio de Janeiro, na época capital federal e, sem dúvida, o pólo de influência cultural nacional de maior significação naquele momento;
- 3) com as eventuais exceções de praxe, pode-se dizer que muitos sambistas cariocas, nesse momento histórico e no âmbito do morro, não me refiro, por exemplo, a Sinhô ou Donga, são identificados com o artista quase anônimo – Mário de Andrade identificou, no samba rural paulista o “dono do samba”¹⁰⁴⁵ – líder de processos criativos bastante espontâneos, verdadeiras criações e *performances* grupais vividas no interior da vida comunal;
- 4) alguns, porém, já ocupam lugar de destaque na comunidade, são pessoas admiradas, têm fama e prestígio pessoal, são reconhecidos pela comunidade, mas levam a vida quase como todo mundo, digo quase porque em geral são identificados como “malandros”. Em geral, estes se destacam nas rodas de samba como “batuqueiros” e em ocasiões especiais como o Carnaval e seus blocos, festas coletivas como a do Divino ou São João, forrós, folguedos etc. Daria como exemplo de sambistas, dentro destas características, Ismael Silva, Heitor dos Prazeres, Cartola, Bide e Paulo Portela, entre muitos outros;
- 5) não estou querendo dizer que não havia sambistas fazendo samba no “asfalto”, como era e ainda é chamada a cidade pela gente do morro. Noel Rosa é um exemplo de sambista da cidade, filho da pequena burguesia, mas mesmo assim, como sabemos, mantendo fortes vínculos com o morro e a malandragem, vide sua íntima amizade com Cartola e outros bambas¹⁰⁴⁶;
- 6) a partir das primeiras gravações de sambas, por volta de 1917 ou um pouco antes, e após o início do rádio e, logo a seguir, diante da chance de gravar e vender discos, surge, pela primeira vez, a possibilidade de transformar o samba em ganha-pão. Isso acontece: a) com a arregimentação de instrumentistas, principalmente

¹⁰⁴⁵ ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1975, p.148.

¹⁰⁴⁶ Baseio-me principalmente na excelente biografia do sambista escrita por MÁXIMO, João e DIDIER, Carlos. *Noel Rosa, uma biografia*. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1990.

ritmistas, para as apresentações no rádio, ao vivo, e para as gravações em disco; b) com o interesse de vários cantores, como Francisco Alves e Mário Reis, de comprar sambas ou oferecer parcerias em troca de dinheiro. Segundo depoimento de Cartola mesmo não sendo muito, o pagamento oferecido por Mário Reis, por exemplo, era muitas vezes mais do que ele imaginava pedir. Vou transcrever seu depoimento: Em 1931 “... os malandros estavam em baixa, não saía do morro. Então, um dia chegou um guarda lá em casa, por nome Clóvis. (...) – ‘Cartola, eu vim aqui porque o Mário Reis está aqui. Você conhece o Mário Reis?’ (Cartola): “Conheço”. ‘Ele quer comprar um samba seu’. Eu disse: ‘É maluco, vai comprar samba para fazer o quê com samba? Vender samba pra quê?’ Eu não sabia que se vendia samba, ganhava dinheiro com isso. Aí ele foi lá e trouxe o Mário Reis. Ele chegou, eu não sabia nem quanto ia pedir. Eu ia pedir uns 10 mil-réis. Ele pra mim era maluco. Fiquei naquela dúvida, o que ia fazer com isso, coisa e tal. Ele [Clóvis] disse: ‘Você pede 300 mil-réis que ele dá’. Eu disse: “você está doido rapaz, ele não vai dar 300 mil-réis” [na época um chapéu de palha custava 7.500 réis, segundo Cartola] (...) Aí disse o Clóvis: ‘Pede 300 mangos que ele dá’. Aí, muito acanhado, eu disse: ‘Me dá 300 mil-réis pelo samba, eu fiquei bobo. Eu não sabia que se vendia samba [Mário Reis pagou]. Daí, eu acostumei, continuei a vender...’¹⁰⁴⁷; c) com a perspectiva, na prática muito difícil e para poucos, como mais tarde se revelou, de tornar-se um artista do rádio e do disco; d) com, é preciso mencionar ainda, a possibilidade de fazer sucesso, “emplacar” uma música no carnaval, possibilidade de ganhar algum dinheiro;

- 7) as implicações criativas do rádio e das gravações em discos são grandes. Os sambas até então, pelo menos os do morro, eram feitos para ser cantados em grupo, em rodas de samba, em festas coletivas e através de *performances*. Não tinham nem necessitavam ter formas rigidamente definidas. Muitos eram construídos a partir de um refrão fixo, cantado por todos, e o resto eram improvisos criados pelos compositores que, aí sim, se destacavam e mostravam todo o seu talento. Isso fica claro nos depoimentos de vários sambistas, como Cartola e outros, e nas biografias de vários deles, como Wilson Batista, Noel Rosa,

¹⁰⁴⁷ CARTOLA. *Fita meus olhos*. Série depoimentos. Museu da Imagem e do som, 1998, p. 13.

Almirante e Geraldo Pereira. Recorri também aos inúmeros e excelentes depoimentos recolhidos por Pelão, Fernando Faro e Arley Pereira para o programa *Ensaio*, gravados e editados em livro pelo Sesc-São Paulo¹⁰⁴⁸. Noel Rosa e Geraldo Pereira, por exemplo, eram famosos por improvisar em mesas de bares e em rodas de samba. O primeiro, na época artista importante do rádio, costumava improvisar em suas apresentações radiofônicas, cantando as mesmas músicas de diferentes maneiras. Naturalmente, na hora de gravar o disco, era necessário escolher a melhor versão. Esta ficou preservada e é a que temos acesso nos dias de hoje, mas não representa o trabalho de muitos sambistas. pois, é preciso lembrar, os improvisos eram a tônica de seu trabalho. Tal marca ou seus vestígios ainda estão presentes, por exemplo, nos sambas de partido-alto, veremos isso logo adiante. O importante agora é ressaltar que o rádio e a gravação de discos ocasionaram alterações importantes na forma do samba, e tais mudanças têm a ver com a fixação;

- 8) além do contingenciamento do improviso, que continuou existindo mas, por ser basicamente uma *performance*, perdeu seu sentido pleno ao ser fixado, a própria forma do samba se modificou. A partir do refrão, em tese a primeira parte, surge a necessidade de criar e fixar uma segunda parte. Muitos sambas, até então formas mais ecléticas e fragmentadas, como se nota, por exemplo, em “Pelo telefone”, cheio de espaços e deixas para o improviso, uma verdadeira bricolagem, ou mais simples, apenas o refrão e o resto sempre improvisado, passaram a ser feitos com mais rigidez, visando a gravação, e a seguir certos paradigmas adotados pelas canções europeias, americanas etc. Por exemplo: refrão – segunda parte – refrão – terceira ou mais partes (a mesma melodia com a seqüência da letra) – refrão;
- 9) por razões sociais e econômicas que extrapolam os limites deste estudo, a maioria dos sambistas não ganhou dinheiro nem “subiu na vida”, como talvez se esperasse, e mesmo fazendo sucesso no rádio e no disco continuou, com algumas exceções, apenas sobrevivendo, e mal, com o dinheiro do samba. Refiro-me especialmente aos compositores, foco de interesse deste trabalho. No período que coincide com o

¹⁰⁴⁸ Coleção *A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes*, Sesc São Paulo, organizada por João Caros Botzelli e Fernando Faro.

pós-guerra até os momentos da decadência da bossa nova, ou seja, década de 1960, os sambistas tiveram pouco destaque, salvo nos períodos carnavalescos. Como já vimos, apenas a partir do interesse do grupo do Centro Popular de Cultura (CPC) e da iniciativa de artistas de prestígio social e artístico como Nara Leão, Sergio Ricardo, Carlos Lyra e outros, além de jornalistas como Sergio Porto e Sergio Cabral, sambistas importantes, como Cartola, Zé Kéti, Nelson Cavaquinho, puderam gravar suas obras e passaram a ser tratados como artistas relevantes. Mesmo assim, um sem-número de ótimos sambistas mais ou menos da mesma geração, reconhecidos no morro como bambas, como Anescar do Salgueiro, Nelson Sargento ou Carlos Cachaca, entre muitos outros, jamais conseguiram ocupar o mesmo espaço ou só o fizeram muito depois. Tento dizer que só recentemente, a partir do fim da década de 1960, num processo que começa nos idos de 20, o sambista compositor, com exceções cheias de altos e baixos, passa a ser visto como artista, uma pessoa admirada, com fama e prestígio pessoal, reconhecida pela comunidade e agora também fora dela, no “asfalto”, e alguns já passam a viver predominantemente em função de seu trabalho artístico, ou seja, tornam-se profissionais;

- 10) hoje, em 2004, já se pode falar em alguns sambistas compositores, todos ao mesmo tempo intérpretes, completamente profissionais e independentes financeiramente, como, por exemplo, Martinho da Vila, Paulinho da Viola, Zeca Pagodinho e Jorge Aragão, artistas de reconhecimento público equivalente aos artistas da chamada moderna música popular como Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil e outros. Claro, não estou falando de reconhecimento pela crítica “especializada” e mesmo em estudos universitários, que em geral, fora poucas exceções, tendem a valorizar muito mais estes últimos. É preciso acrescentar que, em linhas amplas, parte significativa da música popular brasileira, seja ou não profissional, sofre hoje, talvez como nunca, os efeitos das excessivas e redutoras exigências mercadológicas e com a invasão da música importada, particularmente a norte-americana, resultado de um processo que nada tem a ver com a arte, com a estética popular ou com os processos de circularidade culturais, mas sim com interesses comerciais e indústrias de uma produção massificada

dirigida ao mercado, ao consumo e à descartabilidade. Talvez a partir da noção bastante vaga de “globalização”, o processo tenha passado a ser tratado por muitos, a meu ver equivocadamente, como “natural”, “histórico” ou “inexorável”, parte de uma “evolução”. O problema é abordado com bastante pertinência, por exemplo, por José Ramos Tinhorão¹⁰⁴⁹.

O samba “Moleque atrevido”, de Jorge Aragão, Flávio Cardoso e Paulinho Rezendo, relata a luta dos sambistas em busca de seu reconhecimento:

*Quem foi que falou que eu não sou um moleque atrevido?
Ganhei minha fama de bamba nos sambas de roda
Fico feliz em saber o que fiz pela música, faça o favor
Respeite quem pôde chegar aonde a gente chegou*

*Também somos linha de frente de toda essa história
Nós somos do tempo do samba sem grana, sem glória
Não se discute talento, mas seu argumento, me faça o favor
Respeite quem pôde chegar aonde a gente chegou*

*E a gente chegou muito bem, sem desmerecer a ninguém
Enfrentando no peito certo preconceito e muito desdém
Hoje em dia é fácil dizer que essa música é nossa raiz
Tá chovendo de gente que fala de samba e sabe o que diz*

*Por isso vê lá onde pisa, respeite a camisa que a gente suou
Respeite quem pôde chegar aonde a gente chegou
E quando pisar no terreiro procure primeiro saber quem eu sou
Respeite quem pôde chegar aonde a gente chegou¹⁰⁵⁰*

- 11) a maior parte dos sambistas compositores, mesmo os de grande sucesso citados acima, continua, ao que tudo indica, muito próximo da vida hierárquica, da ligação com o contexto, da oralidade, da religiosidade e da visão do artista como representante da voz coletiva, cantando não intransitivamente “sobre” ela, mas de “dentro” ou “a partir” dela;
- 12) nesse sentido, o compositor de samba pode ser associado ao artista popular e deve ser vinculado à série de premissas e procedimentos que alinharei logo acima;

¹⁰⁴⁹ Cf. TINHORÃO, op. cit., 1997 ou op. cit., 1998.

¹⁰⁵⁰ JORGE ARAGÃO, DUDU NOBRE, ZECA PAGODINHO, MARTINHO DA VILA (*Os bambas do samba*, BMG, 2001).

13) apenas para raciocinar comparativamente, é preciso ressaltar que as premissas e procedimentos adotados pelos compositores que estou vinculando à moderna música popular, em princípio, parecem ser outros. Se levarmos em consideração as canções tropicalistas, paradigmas da modernidade e de influência significativa em boa parte da produção musical atual, refiro-me à que, a meu ver, realmente interessa [Chico César, Adriana Calcanhoto, Arnaldo Antunes, Lenine, Paulo Moska, Paralamas do Sucesso, Marina Lima, Djavan, Zeca Baleiro, entre outros] quanto sobretudo ao acervo de recursos poéticos introduzidos pelos tropicalistas, ressaltam imediatamente o discurso crítico e distanciado, a leitura teórica, a utilização da voz individual e singular, por vezes idiossincrática, a busca da abordagem “inovadora”, “original” ou “experimental”, uma série de procedimentos com a linguagem bastante específicos, entre outras características, e, quase sempre, o pressuposto da “interpretabilidade”. É difícil imaginar, além disso, esse tipo de compositor compondo e improvisando, ou “versando”, numa mesa de bar.

E este é o último ponto que queria abordar. Creio que o compositor da moderna música popular tem noção clara da autoria – como por exemplo o escritor ou o poeta da literatura escrita que trabalha em seu escritório de forma isolada, escreve e reescreve até o texto ser considerado pronto para a publicação, ou seja, até conseguir criar algo novo e original com acabamento. Refiro-me sempre a tendências. Enquanto isso muitos compositores de samba, a par de terem uma noção exata de autoria, conhecerem o processo de criação por assim dizer “erudito”, parecem ainda se ligar a formas de criação mais compartilhadas, feitas em parte publicamente, muitas vezes recorrendo ao improviso, em rodas de samba e mesas de bar. Prova dessa noção menos rígida da autoria está no fato de que a maioria absoluta dos compositores sambistas recorre sem nenhum problema à linguagem formular e a temas recorrentes, batidos ou tradicionais. Sempre os “mesmos”, diria algum crítico literário mais afoito. A “originalidade” no caso do compositor de samba ainda parece poder conviver com a linguagem formular, buscando a acessibilidade e a imediaticidade da comunicação; o emprego de uma espécie de “intertextualidade” remetendo a outras obras, personagens, temas e vocabulários; com a busca de representar a voz coletiva, portanto o *pathos* coletivo, e não as

perplexidades individuais; com a valorização da tradição, do senso comum e dos valores coletivos; com a valorização do “comum”, assim considerado justamente por ser bonito; com a não-valorização do desconhecido ou do estranho; com a não-diferenciação ou não-importância de diferenciar com clareza o material tradicional do material autoral e com a noção, porém, de que além do material tradicional é preciso recorrer a material novo e inesperado.

6.3 Sobre a questão do improviso

Creio que a unanimidade dos estudiosos da cultura popular coloca o improviso como um procedimento comum, familiar e recorrente em muitas manifestações populares.

Sobre o improviso, Segismundo Spina lembra que já Aristóteles na *Poética* (capítulo IV) mencionava a tendência do homem à mímese, ao gosto instintivo do ritmo e da harmonia (sentimento estético inato), e o nascimento da poesia a partir de improvisações¹⁰⁵¹.

Estamos estudando o improviso do texto, e não o musical, mas um exame deste pode ser esclarecedor. No geral, a improvisação musical pode ser facilmente associável à música popular, penso no chorinho, na bossa nova ou no samba instrumental. Neste âmbito, é preciso ressaltar a indiscutível influência dos procedimentos jazzísticos, que impregnam, em graus diferentes, parte significativa de toda música instrumental popular brasileira.

Mas como essa improvisação se dá?

Numa simplificação esquemática, imaginemos um quarteto formado por piano, saxofone, contrabaixo e bateria. A música, ou tema, primeiramente pode ser apresentada pelo saxofone, acompanhado pelos outros instrumentos que atuam como base harmônica e rítmica. Em seguida, o próprio saxofone improvisa, depois o piano, seguido do baixo e, eventualmente, da bateria. Criados os improvisos, o tema é retomado pelo saxofone que volta ao arranjo inicial e a apresentação é encerrada. Note-se que o tema, algo fixo, é muitas vezes conhecido da platéia e, mesmo que não seja, é apresentado de forma a ser compreendido e assimilado. Essa assimilação é importante para que depois o ouvinte possa acompanhar e mesmo avaliar a qualidade e os vãos do improviso. O tema é o referencial a partir do qual as improvisações são construídas. Observe-se que o tema funciona como uma espécie de refrão, um porto seguro ao qual voltamos periodicamente das viagens e divagações realizadas pelos

¹⁰⁵¹ SPINA, op. cit., 2002, p. 29.

improvisos. É preciso dizer ainda que, neste âmbito, os improvisos nunca são totalmente livres ou aleatórios. Estão enraizados, seguem rigorosamente o esquema harmônico e, além disso, dialogam com as nuances melódicas ou rítmicas do tema.

A tendência ao improviso diminui bastante na música instrumental erudita, culta ou contemporânea, fundamentalmente enraizada na escrita pautada, na fixação, na “autoria”, na “autoconsciência” e no controle absoluto.

Naturalmente, a música improvisada implica uma *performance* face-a-face, nos moldes daquelas descritas pelos estudos sobre oralidade. Dependendo da participação da platéia, do clima geral ou mesmo da situação pessoal do intérprete, o improviso será mais longo ou mais curto, mais inventivo ou menos, e assim por diante. Trata-se da adaptabilidade às circunstâncias.

Vale a pena lembrar uma entrevista dada pelo maestro e instrumentista Paulo Moura (1932-). Cito de memória, pois li a matéria muitos anos atrás. Nela o artista contava que, a par de seus compromissos com a música erudita, música popular instrumental, ensaios e gravações, fazia questão de tocar, pelo menos uma vez por semana, numa gafieira (baile popular com entrada paga). Nessas ocasiões, subia no palco, observava o pessoal dançando, escolhia o casal que dançava melhor e, a partir dos movimentos da dupla, construía seu solo e seus improvisos na clarineta. Tentava captar, portanto, a música saída do movimento espontâneo e intuitivo dos corpos em pleno ato da dança. Para Paulo Moura, isso era um exercício e tanto, e creio mesmo que seja. Sambar livre e espontaneamente numa gafieira, soltar o corpo sem nenhum compromisso a mais do que apenas se divertir, se expressar e se relacionar, deixar-se levar pela libido e pela pura ludicidade, assim como pela inconsciência e pela intuição, pode ser um excelente exemplo de uma aproximação da vida, que necessita preponderantemente dos mecanismos *não-diferenciadores* para se concretizar. A vida concreta e cotidiana, considerada por alguns como “banal”, é repleta de situações semelhantes. Por outro lado, seria impossível pretender dançar samba ou improvisar numa gafieira a partir de um programa preestabelecido e fixado num manual, por um “engenheiro” ou “perito”.

Numa roda de samba, onde a interação entre artistas e platéia é essencial, onde todos de alguma forma participam, onde o improviso e o compartilhamento são premissas, onde, mesmo havendo distinção entre artista e platéia, é possível falar numa atividade ou

performance grupal [refiro-me ao canto reponsorial, ao canto do refrão, palmas ritmadas, batuques sobre a mesa etc.], os mecanismos *não-diferenciadores* e a atitude espontânea e intuitiva do *bricoleur* são preponderantes.

Associar a *performance* a uma interpretação realizada a partir de uma partitura escrita, portanto sem improvisação, uma ação autônoma e isolada que poderia ser comparada à leitura em voz alta de um texto escrito, significaria remeter a outro tipo de *performance*, na qual o planejamento, o controle e a previsibilidade são sem dúvida infinitamente maiores.

Enquanto na música improvisada tende a haver um momento de grande imprevisibilidade e descontrolo – é nesses momentos em especial que se pode avaliar a grandeza e a inventividade do improvisador – na música pautada a “imprevisibilidade” está relacionada exclusivamente à interpretação, melhor ou pior, do mesmo roteiro prefixado.

Fica claro que há um risco em jogo. Se formos pensar em termos de “acabamento final”, ou seja, “controle”, a execução improvisada tende a ser sempre mais precária e desigual. Trata-se da “labilidade” apontada por Paul Zumthor. O que fascina nela: justamente a *performance* plena. A atuação do artista que, numa situação face-a-face, portanto recebendo a influência viva da platéia, improvisa e assim, saindo de qualquer roteiro prefixado, estabelece uma experiência contextualizada e única.

Gostaria de ressaltar este ponto: a oposição entre a música improvisada e a música arranjada e executada através da partitura. Creio que o ponto sugere uma imensa analogia entre a poesia oral, pressuposto do discurso que estamos estudando, e o poema escrito.

Quero lembrar as comparações feitas por Jack Goody a respeito das receitas culinárias orais e escritas. As primeiras tendem a variar em função de ingredientes, época do ano, clima, tempo para execução, memória do cozinheiro etc. As segundas tendem a ser repetidas de forma fixa, exatamente igual.

O que se infere das colocações de Goody é que, enquanto para as segundas a renovação é uma necessidade, caso contrário estaríamos condenados à repetição exata e monótona, no primeiro caso isso não ocorre, ou ocorre num processo muito mais lento. Afinal, por conta da “labilidade”, a receita oral nunca é a mesma, sempre muda e pode sempre surpreender sendo “a mesma” apenas em tese.

Sabemos que é possível e bastante comum, no âmbito da música popular, assistir a espetáculos face-a-face totalmente fixados. Tudo neles – o repertório, as interpretações, os

“improvisos”, as anedotas entre um número e outro, as caras e trejeitos do artista, as situações “espontâneas” – é preparado premeditada e minuciosamente e repetido de forma idêntica e fixa espetáculo após espetáculo. Tudo está sob “controle”, como num texto de um livro. Trata-se, num certo sentido, por incrível que pareça, mesmo sendo “ao vivo”, de um simulacro de *performance*.

A *performance* popular, repito, implica necessariamente a espontaneidade, o improviso e a interação verdadeira entre artista e platéia, ou seja, pressupõe certo “descontrole” ou “labilidade” essenciais.

Mário de Andrade, em sua pesquisa sobre o samba rural paulista realizada em 1934, faz descrições interessantes relativas aos procedimentos de criação popular e ao improviso.

Segundo ele, “[o]s homens (...) todos tocam, e indiferentemente qualquer dos instrumentos passando estes de mão em mão”.¹⁰⁵²

Estamos, naturalmente, diante de um modelo que não privilegia algo como um “especialista” ou, pelo menos, que faz conviver o “especialista” com o “pau-para-toda-obra”.

Ampliando um pouco o contexto bastante restrito estudado por Mário de Andrade, não estou sugerindo que, que mesmo no âmbito rural citado, não existam “especialistas”. Há tocadores de violão, cavaquinho, viola, pandeiro etc. No nível da percussão, porém, o samba permite grande troca de instrumentos entre os músicos e, ainda, muita participação da platéia, que acompanha e dialoga com os executores principais da melodia batendo palmas ritmadas, batucando em pratos, copos, mesas etc. Além disso, a platéia participa cantando o refrão.

Tento dizer ainda que uma *performance* que inclui a participação ativa da platéia pressupõe grande teor improvisativo, uma vez que tudo ocorre e, num certo sentido, é criado na hora, sem ensaios e sem controle prévio.

“O solista” continua o poeta-estudioso Mário de Andrade, “canta, canta no geral bastante incerto, improvisando. O seu canto na infinita maioria das vezes é uma quadra ou um dístico. O coro responde. O solista canta de novo. O coro torna a responder. E assim, aos poucos, dessa dialogação, vai se fixando um texto-melodia qualquer”.¹⁰⁵³

Note-se, diz ele, que “[o] bumbo está bem atento. Quando percebe que a coisa pegou e o grupo, memorizando com facilidade o que lhe propôs o solista, responde unânime e com

¹⁰⁵² ANDRADE, op. cit., 1975, p. 149.

¹⁰⁵³ Op. cit. p. 149

entusiasmo, dá uma batida forte e entra no ritmo em que estão cantando. (...) a dança principia. Quando acaso os sambistas não conseguem responder certo ou memorizar bem, ou por qualquer motivo, não gostam do que lhes propôs o solista, a coisa morre aos poucos.(...) Desse jeito vão até que uma proposta pegue e toca a sambar”.¹⁰⁵⁴

Mário de Andrade descreve um momento em que o grupo pára para conversar e escolher um novo tema. “Me refiro à consulta coletiva sobre o texto-melodia novo com que se vai sambar. Nesse momento, em que o grupo parado e sem acompanhamento instrumental, se concerta pra diante das inspirações ou lembranças dum solista, escolher a dança nova...”¹⁰⁵⁵

Vejamos o que diz o autor a respeito da gravação ou fixação. Segundo ele, quando, para efeito de gravação, separam os solistas, tanto da congada como do cateretê, “perdem totalmente ou quasi, a perfeição rítmica e a facilidade de entoar, quando parados e postos à parte da dança”.¹⁰⁵⁶

Infere-se do comentário que a *performance* coletiva é de tal forma interativa, intuitiva e improvisada que os músicos tocando sozinhos são incapazes de repeti-la e perdem até o ritmo e, eu acrescentaria, perdem a força da platéia. Fica claro que, no caso, o sentido da apresentação é a *performance* interativa, na qual, mesmo havendo “artistas” e “platéia”, o resultado é sempre uma obra coletiva.

Segundo Mário de Andrade, trata-se de “... um legítimo processo de ensalmo que vai enfeitando o grupo: um refrão, uma idéia vai se fixando, a inspiração se determina, o pessoal com maior intensidade acolheu bem uma idéia, um texto, uma melodia e então o solista – pois tudo era entoado a seco – faz um sinal aos instrumentistas, estes esboçam um ritmo, cada qual se coloca em seu lugar, em sua fila, e o samba principia com o texto aprovado por todos”.¹⁰⁵⁷

As informações de Mário da Andrade são importantes, pois estou tentando compreender a profundidade e a influência do espírito improvisativo no âmbito da cultura popular.

¹⁰⁵⁴ Ibidem, p. 151

¹⁰⁵⁵ Ibidem, p. 154

¹⁰⁵⁶ Idem, ibidem, p. 153.

¹⁰⁵⁷ Idem, ibidem, p. 159.

Romildo Sant'Anna aborda o improviso popular por outro ângulo. Segundo ele, falando da moda caipira, "... a memória coletiva, a improvisação popular na corrente da oralidade, tende a remoçar os acontecimentos reais ou imaginários, transformando-os de verídicos históricos em verídicos artísticos".¹⁰⁵⁸

Ou seja, o autor vincula o improviso à forma como o poeta, a partir de temas tradicionais ou fatos do dia-a-dia, constrói o seu discurso. Nesse sentido, o improviso se sobrepõe à própria criação literária.

Com respeito a um "processo criativo", segundo um poeta caipira, sempre com Sant'Anna, "Cê pega o tema, escolhe a rima e vai fazendo. (...) A pessoa aprende a fazer verso por influência lá de cima, acho que é o Deus".¹⁰⁵⁹

Notem-se o processo intuitivo e a religiosidade, que naturalmente não são características apenas de caipiras, mas traços da mentalidade popular. Note-se ainda a total despreocupação com respeito à busca da "originalidade", noção que corresponde ao pressuposto básico de qualquer discurso erudito. Ao contrário, o poeta popular lança mão de um tema, como se pegasse a fruta de uma árvore, vai soltando a intuição e o espírito improvisativo e faz o verso, graças a Deus.

Estou sempre tentando demonstrar a importância de levar em conta a existência de diferentes *modelos de consciência*.

Sant'Anna menciona ainda uma antiga tradição de improviso entre os caipiras. É "... a tradição dos 'torneios poéticos' muito freqüentes no meio caipira de antigamente, que consistiam em se dar um mote para os violeiros principiarem o desafio da improvisação".¹⁰⁶⁰

Lembra ainda o autor que antes do primeiro disco de moda caipira, gravado em 1929, "uma moda podia se alongar por duas, três horas de duração".¹⁰⁶¹

Como se vê, não só a forma do samba se alterou com o aparecimento das tecnologias de fixação.

Se os torneios de improvisação pertencem ao passado das modas caipiras, algo semelhante ocorre ainda hoje entre os cantadores de coco, os repentistas nordestinos e também entre os sambistas, como veremos logo.

¹⁰⁵⁸ SANT'ANNA, op. cit., 2000, p. 54.

¹⁰⁵⁹ Idem, ibidem, p. 78.

¹⁰⁶⁰ Idem, ibidem, p. 312.

¹⁰⁶¹ Idem, ibidem, p. 99.

Em seu estudo sobre poesia oral, Segismundo Spina menciona outra tradição que nos interessa, “os cantares paralelísticos galego-portugueses e a poesia competitiva provençal (*joc parti, partimen*) (...) pois a competição se baseia formalmente num jogo de estrofes e contra-estrofes, golpes e contragolpes, perguntas e réplicas, desafios e contestações...”¹⁰⁶², naturalmente construídos através de improvisos.

Spina cita ainda Gabriel Soares de Souza, que, no século XVII, relatava improvisações entre os tupinambás: “Os músicos fazem motes de improviso, e suas voltas, que acabam no consoante do mote”.¹⁰⁶³

Como se vê, associar improviso a culturas orais e, portanto, à poesia oral parece ser uma postura correta e óbvia.

Vimos, seguindo a mesma idéia, através dos estudos de Eric Havelock, Paul Zumthor e Ruth Finnegan, entre outros, que a poesia oral deve ser identificada com a *performance*, e esta nada mais é do que um procedimento eminentemente improvisativo.

Quero lembrar que no capítulo anterior insisti na possibilidade de associação entre os mecanismos de percepção *não-diferenciadores*, os procedimentos da *bricolagem* e o improviso.

A meu ver, na verdade os três se confundem. Os mecanismos de *não-diferenciação* propostos por Ehrenzweig, baseados em pulsões inconscientes, na intuição e na empatia, que tendem a sintetizar, sincretizar e totalizar, tornando homogêneo o que era heterogêneo, unindo e criando identificação entre elementos contraditórios, são análogos à atitude do *bricoleur* proposta por Lévi-Strauss, que trabalha a partir da ausência de um plano preconcebido, recorre a procedimentos espontâneos e com materiais fragmentários já elaborados ou preexistentes encontrados ao acaso. Tais elementos servem como uma luva para a descrição do improviso. Atuar a partir de mecanismos *não-diferenciadores*, feito um *bricoleur*, significa operar intuitivamente com o tirocínio, a experiência prática, o senso comum, a tradição, a inovação e também com a sorte e o acaso. Tudo isso é importante pressuposto do discurso e da poesia oral.

Ruth Finnegan, vale lembrar, associa a poesia oral à *performance*, ao improviso, à variabilidade (a impossibilidade de manter uma composição idêntica através da memória ou

¹⁰⁶² SPINA, op.cit., p. 31.

¹⁰⁶³ Idem, ibidem, p. 32.

da transmissão boca a boca), à recriação, à não-fixação, à efemeridade, à linguagem acessível e à imediaticidade.

Quanto à associação entre a improvisação e o compositor de sambas, além de ser reconhecida, pelo menos como tendência, pela unanimidade dos estudos ou dos depoimentos que pude pesquisar, ela pode ser verificada em muitas gravações.

Na biografia de Noel Rosa, fica claro que muitas de suas composições tinham, em termos de letras, formas variadas. Noel improvisava e, a partir do refrão fixo, criava e recriava a letra da canção em cada apresentação. Fazia isso não só nas mesas de bar e rodas de samba, com Cartola e outros¹⁰⁶⁴, movido a muita cerveja, mas também em transmissões pelo rádio, ao vivo, que jamais foram documentadas. É preciso dizer que a prática do improviso radiofônico era corriqueira, estamos na década de 1930, e feita por inúmeros artistas, como Manezinho Araujo, Patrício Teixeira, Almirante e Marília Batista, entre outros¹⁰⁶⁵. Esta cantora, por exemplo, participou de diversos duelos de improviso com Noel Rosa, apresentados ao vivo no rádio e infelizmente nunca gravados. Digo infelizmente com cuidado. *Performances* improvisativas, na verdade, não combinam com a fixação e com a documentação. São situacionais e contextuais por excelência e seu espírito é a dialogia, a unicidade e a efemeridade. Cada improviso é um novo e único improviso, um acontecimento (um “*happening*”) que jamais acontecerá outra vez. Como pretender valorizar o “acabamento” numa situação de manifestação improvisada?

Assim, o improviso – bem como a *não-diferenciação* e a *bricolagem* – aproxima-se da vida concreta, construída inevitavelmente com um alto grau de intuição e espontaneidade, muitas vezes sem nenhum plano preconcebido, quase sempre a partir de elementos preexistentes ou ocasionais e, necessariamente, constituída de momentos únicos e irrepetíveis. Olhando bem, a “explicação”, a “racionalização” e a “teorização” da vida costumam se dar quase sempre *a posteriori*. Aí sim tudo se encaixa, todos os acasos e eventos inesperados se juntam, formando, por vezes, um sentido harmonioso, equilibrado e lógico.

Vale a pena examinar a letra de “Aniceto, o partido mais alto”, de Sombrinha, Arlindo Cruz e Luis Carlos da Vila, um entre os diversos sambas que homenageiam o grande sambista Aniceto do Império (Aniceto de Menezes e Silva Junior 1912-1993), famoso por como

¹⁰⁶⁴ Cf. MÁXIMO e DIDIER, op. cit., 1990, pp. 125, 157, 254, 373 e outras.

¹⁰⁶⁵ Idem, ibidem, p. 325.

versejador, “o maior partideiro do mundo (...) negro velho, carapinha branca, bigodões de algodão-doce na cara de chocolate (...) embalando a turma na magia das rimas”¹⁰⁶⁶:

*Aniceto vara noites à vera
Todo mundo se admira, ele vira
Vira a noite não vê hora, devora
Pra versar com ele é preciso estrutura, bravura*

*É um patrimônio a ser preservado
Em prol da cultura de nosso país
Faz um pandemônio no samba versado
Aniceto é pura raiz
Filho da macumba, padrinho do jongo
Da chula, marido
O seu nome é Aniceto
Seu sobrenome é partido
Aniceto faz o quê?*

*Monumento vivo, a arte do canto
Dos bambas que mais sabem improvisar
Jamais foi esquivo ainda que tantos viessem lhe desafiar
E em cada tirada uma coisa é certa
Lá vem obra-prima
Salve o mestre Aniceto
Partido mais alto da rima¹⁰⁶⁷*

Um samba como este mostra o quanto a capacidade de improvisar e “versar” é valorizada e respeitada no âmbito da cultura popular. Aniceto se encaixa no perfil do artista popular de alto reconhecimento dentro de sua comunidade, embora quase desconhecido do “mercado”, até porque sua arte era justamente o improviso, a arte não passível de fixação.

Passo a examinar dois sambas em função da possibilidade de improviso. Primeiramente, a letra do samba “Bagaço da laranja”¹⁰⁶⁸, de Arlindo Cruz e Zeca Pagodinho, um samba de partido-alto, como vimos, “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 [quodras populares] os

¹⁰⁶⁶ SILVA, Marília Barboza da e FILHO OLIVEIRA, Arthur. *Cartola Os tempos idos*. Rio de Janeiro, Gryphus, 1998, p.10. (Os autores narram em detalhes um pagode onde ocorre um improviso comandado pelo partideiro Aniceto).

¹⁰⁶⁷ Alcione (*OS GRANDES SAMBAS DA HISTÓRIA*, 40 volumes, São Paulo, BMG Brasil e Ed.Globo, 1997, vol. 34).

¹⁰⁶⁸ Zeca Pagodinho e Jovelina Pérola Negra (*Zeca Pagodinho*, Coleção Millennium, São Paulo, Polygram, 1998).

quais podem ou não se referir ao assunto do refrão”¹⁰⁶⁹. Escolhi “Bagaço da laranja”, na interpretação de Zeca Pagodinho e Jovelina Pérola Negra, porque, além de ser um ótimo samba, apresenta uma construção bastante comum e recorrente. Meu objetivo é mostrar como a letra é construída tendo em vista a possibilidade do improviso. Trata-se, naturalmente, de uma composição cujo pressuposto é a situação face-a-face de *performance* e a antifonia:

*Fui num pagode
Acabou a comida,
Acabou a bebida
Acabou a canja
Sobrou pra mim
O bagaço da laranja
Sobrou pra mim
O bagaço da laranja*

*Me disseram que no céu
A mulher do anjo é anja
Eu falei pra você
Sobrou pra mim
O bagaço da laranja
Sobrou pra mim
O bagaço da laranja*

*Vão enrolar o meu vestido
Todo enfeitado de franja
Eu falei pra você
Sobrou pra mim
O bagaço da laranja
Sobrou pra mim
O bagaço da laranja*

*Eu te dou muito dinheiro
E tudo você esbanja
Eu já disse a você
Sobrou pra mim
O bagaço da laranja
Sobrou pra mim
O bagaço da laranja*

*Olha lá seu coronel
O soldado que é peixe se engancha
Sobrou pra mim
O bagaço da laranja
Sobrou pra mim
O bagaço da laranja*

¹⁰⁶⁹ LOPES, Nei, op. cit., 2003, p. 20.

*Toma cuidado pretinha
Que a policia já te manja
Eu já disse a você
Sobrou pra mim
O bagaço da laranja
Sobrou pra mim
O bagaço da laranja*

*Eu lhe dou mais tostão
Vê se você se arranja
Sobrou pra mim
O bagaço da laranja
Sobrou pra mim
O bagaço da laranja*

*Só caroço de azeitona
Que veio na minha canja
Eu já disse a você
Sobrou pra mim
O bagaço da laranja
Sobrou pra mim
O bagaço da laranja*

*Vou vender minha fazenda
Vou vender a minha granja
Eu falei a você
Sobrou pra mim
O bagaço da laranja
Sobrou pra mim
O bagaço da laranja*

*Você sempre foi solteira
Um marido não arranja
Eu já disse a você
Sobrou pra mim
O bagaço da laranja
Sobrou pra mim
O bagaço da laranja*

*Lê lê lê lê lê lê
Cuidado com a minha franja
Eu falei prá você
Sobrou pra mim
O bagaço da laranja
Sobrou pra mim
O bagaço da laranja*

Pode-se dizer que o samba de Arlindo Cruz e Zeca Pagodinho é composto de três partes. Um refrão geral:

*Fui num pagode
Acabou a comida,
Acabou a bebida
Acabou a canja
Sobrou pra mim
O bagaço da laranja
Sobrou pra mim
O bagaço da laranja*

Um segundo refrão, na verdade fragmento do primeiro, de forma a compor um dístico:

*Sobrou pra mim
O bagaço da laranja
Sobrou pra mim
O bagaço da laranja*

O resto é composto de dísticos, em tese criados na hora e apresentados em tom de desafio.

Zeca Pagodinho:

*Me disseram que no céu
A mulher do anjo é anja
Eu falei pra você*

Todos:

*Sobrou pra mim
O bagaço da laranja etc.*

Jovelina:

*Vão enrolar o meu vestido
Todo enfeitado de franja
Eu falei pra você*

Todos:

*Sobrou pra mim
O bagaço da laranja etc.*

Refrão geral onde todos cantam:

*Fui num pagode
Acabou a comida,
Acabou a bebida
Acabou a canja*

*Sobrou pra mim
O bagaço da laranja
Sobrou pra mim
O bagaço da laranja*

Zeca:

*Eu te dou muito dinheiro
E tudo você esbanja
Eu já disse a você*

Todos:

*Sobrou pra mim
O bagaço da laranja etc.*

Jovelina:

*Olha lá seu coronel
O soldado que é peixe
Se engancha*

Todos:

*Sobrou pra mim
O bagaço da laranja etc.*

Zeca:

*Toma cuidado pretinha
Que a polícia já te manja
Eu já disse a você*

Todos:

*Sobrou pra mim
O bagaço da laranja etc.*

Jovelina:

*Eu lhe dou mais tostão
Vê se você se arranja*

Todos:

*Sobrou pra mim
O bagaço da laranja etc.*

Zeca:

*Só caroço de azeitona
Que veio na minha canja
Eu já disse a você*

Todos:

*Sobrou pra mim
O bagaço da laranja etc.*

Jovelina:

*Vou vender minha fazenda
Vou vender a minha granja
Eu falei a você*

Todos:

*Sobrou pra mim
O bagaço da laranja etc.*

Zeca:

*Você sempre foi solteira
Um marido não arranja
Eu já disse a você*

Todos:

*Sobrou pra mim
O bagaço da laranja etc.*

Refrão geral:

*Fui num pagode
Acabou a comida,
Acabou a bebida
Acabou a canja
Sobrou pra mim
O bagaço da laranja
Sobrou pra mim
O bagaço da laranja*

A letra de “Bagaço da laranja”, lúdica por definição, parece ter sido construída segundo vários pressupostos. Quatro deles nos interessam diretamente agora: o texto acessível, o princípio lúdico, a *performance* (tendo em vista uma apresentação interrelacional face-a-face) e o improvisado.

Vou agora tomar uma obra de Noel Rosa para tentar compreender melhor esta forma de construção de um discurso. Refiro-me ao clássico samba “Com que roupa?”. Vejamos sua letra, conforme gravação feita pelo próprio autor:

*Agora vou mudar minha conduta
Eu vou pra luta pois eu quero me aprumar
Vou tratar você com força bruta
Pra poder me reabilitar
Pois esta vida não está sopa
E eu pergunto: com que roupa
Com que roupa eu vou
Pro samba que você me convidou?
Com que roupa eu vou
Pro samba que você me convidou?*

*Agora já não ando mais fagueiro
Pois o dinheiro não é fácil de ganhar
Mesmo eu sendo um cabra trapaceiro
Não consigo ter nem pra gastar
Eu já corri de vento em popa*

*Mas agora com que roupa
Com que roupa eu vou
Pro samba que você me convidou?
Com que roupa eu vou
Pro samba que você me convidou?*

*Eu hoje estou pulando como sapo
Pra ver se escapo dessa praga de urubu
Já estou coberto de farrapo
Eu vou acabar ficando nu
Meu terno já virou estopa
E eu nem sei com que roupa
Com que roupa eu vou
Pro samba que você me convidou?
Com que roupa eu vou
Pro samba que você me convidou?¹⁰⁷⁰*

Uma versão gravada por Martinho da Vila acrescenta esta estrofe:

*(Seu português agora deu o fora
Já foi-se embora e levou seu capital
Esqueceu quem tanto amava outrora
Foi no Adamastor pra Portugal
Pra se casar com a cachopa
E agora com que roupa
Com que roupa eu vou
Pro samba que você me convidou?
Com que roupa eu vou
Pro samba que você me convidou?)¹⁰⁷¹*

Há pequenas variações entre as duas gravações. No terceiro verso, Noel fala em “meu terno já virou estopa”, enquanto na gravação de Martinho, assim como na de Marília Batista, dá “meu paletó virou estopa”.

Além disso, Martinho da Vila acrescenta um quarto verso inexistente na versão de Noel.

Através de João Máximo e Carlos Didier sabemos que tanto as variações entre paletó e terno como os versos incluídos por Martinho foram, na verdade, criados por Noel e são resquícios de suas improvisações¹⁰⁷².

Mas o que interessa aqui é a forma de trabalhar para o improviso.

¹⁰⁷⁰ Noel Rosa (*Noel por Noel*. Rio de Janeiro, Odeon, EMI, 593309-2, 2003).

¹⁰⁷¹ Versão de Martinho da Vila (*Os grandes sambas da história*, vol.6, São Paulo, BMG Brasil, 1997, gravado em 1970).

¹⁰⁷² MÁXIMO e DIDIER, Op. cit., p. 157.

A letra do samba “Com que roupa?”, como facilmente se vê, é construída por um refrão correpondente a um dístico que se repete:

*Com que roupa eu vou
Pro samba que você me convidou?
Com que roupa eu vou
Pro samba que você me convidou?*

O refrão é sempre introduzido por um texto de passagem que pode ser “Pois essa vida não é sopa/ E eu pergunto: com que roupa”, “Eu já corri de vento em popa/ Mas agora com que roupa”, “Meu terno já virou estopa/ E eu nem sei com que roupa” e “Pra se casar com a cachopa/ E agora com que roupa”.

Além do refrão, fixo, há versos diferentes, construídos a partir de uma mesma linha melódica, que pode ser chamada de segunda parte.

Estamos diante de um específico modelo construtivo de criação musical e poética.

O refrão é facilmente memorizável, pois além de utilizar vocabulário bem acessível, remeter a um tema e um *pathos* conhecidos de todos, pelo menos no âmbito popular, “a falta de dinheiro” e o “samba” ou a “festa”, é curto, apenas um dístico. Sua capacidade de gerar *familiaridade* é total.

Essa parte da música é criada de forma a poder ser aprendida de imediato pela audiência para que esta assim fique apta a cantar junto e participar da *performance*.

A segunda parte, com variação de versos ou estrofes, é a parte do solo, a parte do intérprete principal. No caso de “Com que roupa?”, ela foi nitidamente feita como uma espécie de suporte para o improviso. Em cima de uma linha melódica simples e concisa, mas nem por isso desinteressante ou pouco saborosa, o poeta, justamente pela simplicidade, associável às noções de acessibilidade e imediaticidade, pode memorizá-la facilmente e, a partir daí, criar seus improvisos, metricamente definidos pelos contornos e limites da melodia.

Trata-se, como disse, de um modelo construtivo muito rico, pois, ao contrário de prever a fixação numa da gravação fonográfica, pressupõe que a música ganhará seu sentido maior durante uma *performance*, no contato face-a-face, se me permitem o pleonasma, na interação ativa, entre intérprete, ou intérpretes, e platéia.

Numa situação hipotética, mas calcada na realidade dos fatos, é possível imaginar Noel Rosa numa roda de samba, cercado de muita cerveja gelada, acompanhado de outros sambistas, circundado por um grupo de ouvintes, uma pequena platéia, tocando “Com que

roupa?” durante um logo tempo, uma hora por exemplo ou mais, e, ainda, supor que tal experiência seja muito agradável e até inesquecível, tanto para artistas como para a platéia. Por quê?

Justamente por seu caráter de *performance*, participação e improvisação.

Vamos continuar um pouco mais com a situação hipotética:

- 1) digamos que todos juntos cantem o refrão;
- 2) digamos que Noel cante as segundas partes compostas por ele sempre intercaladas pelo canto refrão;

Até aqui, *lato sensu*, estamos numa situação de canto responsorial, a chamada execução antifônica, uma espécie de conversa entre o solista e o coro, essencialmente relacional e dialógica.¹⁰⁷³ Concluída essa etapa,

- 3) digamos que Noel improvise uma nova estrofe;
- 4) a platéia acompanha atenta e volta a cantar o refrão na hora certa;
- 5) digamos que após o refrão outro sambista intérprete entre em cena e lance seu improviso;
- 6) mais uma vez a platéia, Noel e todos acompanham atentos e, na hora certa, voltam ao refrão;
- 7) digamos que após o refrão um terceiro sambista entre em cena e faça seu improviso, e assim por diante.

Tento dizer que nessa segunda etapa, iniciada após a apresentação das estrofes já compostas por Noel, sambistas e platéia entrem numa *performance* absolutamente instigante, lúdica e criativa, na qual a relação entre arte e jogo fica patente, e que, por ser coletiva e não prefixada, pode durar horas de muito prazer, identificação e compartilhamento. Além do prazer puro e simples, que em si é importante, abre-se ainda a possibilidade de abordar assuntos da vida cotidiana e até temas de perplexidades, o inominável, o *pathos* do grupo. Na verdade, tudo pode acontecer.

É preciso abrir um parenteses para lembrar, com Segismundo Spina, Ruth Finnegan, Marcos e Maria Ignez Ayala, entre outros pesquisadores do discurso oral, a incidência, nas formas populares, de refrões independentes, autônomos ou desconectados de uma linha

¹⁰⁷³ Cf. SPINA, op. cit., 2002, p. 52 etc.

semântica geral e, por vezes, até sem sentido. Vimos isso também no samba “Bagaço da laranja”. Não se trata de *nonsense*, pelo menos no sentido de um recurso que implica intencionalidade e “autoconsciência.” Muito menos “irracionalidade” de pessoas “primitivas” ou de uma arte “menor”. O verso gratuito parece ser, isso sim, uma das resultantes do modelo construtivo ligado à *performance* e ao improviso. Tendo em vista este modelo, a canção não fixada passa, num dado momento interacional, a ser um suporte para versos de todo tipo, criados livremente com sentido em si mesmos, muitas vezes relativos à platéia, à situação política, a um evento acontecido recentemente, a uma mulher bonita que chegou, a certa pessoa conhecida de todos, a um crime ocorrido, a temas gerais como a pobreza, a morte, o envelhecimento, enfim, ao contexto e ao *senso comum*. É de notar a extraordinária potencialidade expressiva possibilitada por tal situação.

Peço licença ao leitor para criar alguns exemplos. A partir da letra, refrão e segundas partes de “Com que roupa?” é possível inventar, com relativa facilidade, naturalmente fora da situação de improviso, ou seja, em *performance*, situação bem mais complexa, um sem-número de novas estrofes. Vejamos:

*Agora vou mudar minha conduta
Eu vou pra luta pois eu quero me aprumar
Vou tratar você com força bruta
Pra poder me reabilitar
Pois esta vida não está sopa
E eu pergunto: com que roupa
Com que roupa eu vou
Pro samba que você me convidou?
Com que roupa eu vou
Pro samba que você me convidou?*

A partir da deixa inicial seria possível que um improvisador lançasse:

*A minha vida anda uma beleza
Pois a tristeza
Foi-se embora e não voltou
Fui ao Jaçanã, num pai-de-santo
Que mandou pra longe a minha dor
Ficou mais forte a minha sopa
E eu pergunto com que roupa etc.*

Um segundo improvisador, após o canto refrão, poderia propor:

*Votei no Lula para presidente
Estou contente
Vivo a comemorar*

*Sei que no momento está difícil
Mas a coisa já vai melhorar
É que essa vida não é sopa
E eu pergunto com que roupa etc.*

Um terceiro improvisador, em resposta, poderia cantar:

*Pois eu votei no Lula e me arrependo
É que estou vendo
Tudo, tudo piorar
Estou sem emprego há mais de um ano
Não consigo nem acreditar
Se lá em casa nem tem sopa
Eu pergunto com que roupa etc.*

Um quarto improvisador poderia entrar e mudar de assunto:

*Você que anda lendo a minha tese
Não fique bravo
Nem se enfeze por favor
Não sou nem poeta nem sambista
Muito menos improvisador
E a quem provar da minha sopa
Eu pergunto com que roupa etc.*

A mesma experiência poderia ser feita com inúmeros outros sambas.

Reconheço a fragilidade dos versos desajeitados e peço desculpas ao leitor. São, de fato, banais, óbvios e muito simples. Não trazem grandes novidades, nem em termos de temas, nem em termo de linguagem. Além disso, mesmo considerando os temas gerais e a proposta de uma linguagem pública, poderiam ser mais bem pensados e mais bem acabados. Tudo isso é verdade, mas, guardadas as devidas proporções, os versos acima representam, mais ou menos, o que ocorre com os versos do samba improvisado. Não é o caso de serem analisados do ponto de vista de um texto impresso, burilado, revisado, acabado e definitivo. Foram feitos a partir de outras premissas, entre elas o improviso e a *performance*, de modo propositadamente aberto, para receberem infindáveis acréscimos tanto na forma como no conteúdo. Tais características implicam a linguagem formular, acessível, compartilhável, e um temário que aborde a vida concreta e cotidiana, ou seja, eventos do conhecimento de todos, além dos motivos tradicionais, e ainda que represente o *ethos* e o *pathos* coletivo.

Defendo a idéia de que uma das características essenciais das formas literárias populares, um verdadeiro pressuposto, presente em diversas letras de samba, é o fato de elas,

muitas vezes, serem criadas a partir de um modelo construtivo que prevê a *performance*, para uma apresentação interativa, e o improviso, para o acréscimo de novos e inesperados significados durante a *performance*.

Nesse ponto, as letras de samba e as letras da maior parte da moderna música popular são bastante diferentes. Estas últimas, em tese, costumam ser criadas em um modelo construtivo que implica a forma definitiva, a autonomia com relação a contextos, a voz singular, descontextualizada e original, a experimentação “inovadora” e, ainda, a necessária e decorrente “interpretabilidade”. São letras construídas, portanto, para a leitura como a literatura escrita.

Trata-se, a meu ver, de dois modelos interessantes, mas, de certo modo, excludentes. Isso não implica que a partir do modelo erudito ou moderno, fundado, entre outros fatores, na palavra escrita, não seja possível gerar obras que pressuponham a *performance*, a apresentação interativa e o improviso. Infelizmente, tal modelo tem sido menos utilizado pelo discurso moderno.

Para encerrar esse tópico, gostaria de remeter a alguns comentários dos sociólogos Peter Berger e Thomas Luckmann a respeito das relações face-a-face¹⁰⁷⁴. Segundo eles, “a mais importante experiência” [em termos do contato com o outro] “(...) ocorre na situação de estar face a face (...), que é o caso prototípico da interação social. Todos os demais casos derivam deste. Na situação face a face o outro é apreendido por mim num vivido presente compartilhado por nós dois”.¹⁰⁷⁵ Além disso, “[n]a situação face a face o outro é plenamente real. E não uma hipótese imaginária e abstrata, como ocorre com o escritor que escreve seu texto no isolamento tendo em vista um leitor virtual”.¹⁰⁷⁶

Dizem ainda Berger e Luckmann que “... as relações com os outros na situação face-a-face são altamente flexíveis. Dito de maneira negativa, é relativamente difícil impor padrões rígidos à interação face a face.”¹⁰⁷⁷

¹⁰⁷⁴ Para Emmanuel Lévinas a situação face-a-face é essencial para a relação ética com o Outro. Menciona “... o temível face-a-face de uma relação sem intermediário, sem mediação.” COSTA, Márcio Luis. *Lévinas – uma introdução*. Trad. J.Thomaz Filho. Petrópolis, Editora Vozes, 2000. p.93. O “rosto” na relação face-a-face supera a idéia que o “eu” tem do “outro”. O face-a-face supera em originalidade e radicalidade a as representações inteligidas e a idéia que se pode ter do infinito do “ser humano” inteligido.” Op.cit. P. 125.

¹⁰⁷⁵ BERGER e LUCKMANN, op. cit., 2002, p. 47.

¹⁰⁷⁶ Idem, ibidem, p. 47.

¹⁰⁷⁷ Idem, ibidem, p. 48.

Explicam os dois sociólogos que “[o] veículo mais importante da conservação da realidade é a conversa. (...) A maior parte da conversa não define em muitas palavras a natureza do mundo. Ao contrário, ocorre tendo por pano de fundo um mundo que é tacitamente aceito como verdadeiro”.¹⁰⁷⁸

O tom de conversa, o tom coloquial, a dialogia concreta (não me refiro à teórica, aquela que se dá *in abstracto*), tendo como pano de fundo a visão compartilhada e o *senso comum*, é um pressuposto essencial do discurso popular.

Uma espécie de acordo tácito, fundado no *senso comum*, é básico para que se estabeleça a relação face-a-face. O mesmo não ocorre na relação entre o leitor e o texto que lança mão de outras fontes bibliográficas, relê e “interpreta”.

Sobre a relação face-a-face, característica central da *performance*, dizem os dois sociólogos que o indivíduo pode recorrer a várias técnicas de conservação da realidade, mas nenhuma se compara “às conversas frente a frente, que tais técnicas são destinadas a substituir”.¹⁰⁷⁹

“Conservação da realidade” aqui não deve ser interpretada meramente como “tradição” ou “conservadorismo”, mas sim no sentido muito mais amplo de um acordo tácito e compartilhado entre as pessoas a fim de tornar interpretável, dar significado à vida e ao mundo.

Um último comentário: tanto nas culturas tradicionais como nas culturas modernas as pessoas que sabem improvisar sempre foram e continuam sendo admiradas. A meu ver, por se exporem de forma espontânea e franca, se arriscando, utilizando a inteligência, a intuição e a situação de relação, capazes de expressar, revelar ou “interpretar” algo que represente o *ethos* e o *pathos* coletivo e, importante, que não estava previsto e fixado ou que inexistia anteriormente. O improvisado é um procedimento importante indiscutivelmente desprezado pelo *modelo de consciência* hegemônico.

Interpretar, nesse sentido, significa essencialmente “integrar na ordem do cotidiano”.¹⁰⁸⁰

No âmbito das relações humanas, do contato real, não burocrático, entre duas pessoas, essa premissa me parece absolutamente essencial.

¹⁰⁷⁸ Idem, *ibidem*, p. 203.

¹⁰⁷⁹ Idem, *ibidem*, p. 205.

¹⁰⁸⁰ Idem, *ibidem*, p. 60.

6.4 Sobre a questão da subjetividade – o problema da “pessoa” e do “indivíduo”

Desde o princípio, e particularmente desde o terceiro capítulo, a partir das idéias sobretudo de Norbert Elias e Louis Dumont, mas também de Roberto Da Matta, entre outros, estou trabalhando com o pressuposto de que existem *modelos de consciência* modernos, que tendem a privilegiar a noção de “indivíduo”, e *modelos de consciência* tradicionais, os quais vinculam a uma certa visão de mundo popular, que tendem a privilegiar a noção de “pessoa”.

Como já vimos, são noções não excludentes e, na verdade, inseparáveis. Não é possível pensar em pessoas “desindividualizadas” ou em indivíduos “despessoalizados”.

Apesar disso, é viável imaginar estruturas ou modelos de pensamento construídos socialmente que tendam a valorizar o indivíduo, em detrimento da pessoa, e modelos que tendam a fazer o inverso, valorizar a pessoa em detrimento do indivíduo.

Naturalmente, não se pode determinar uma fronteira exata e nítida entre as duas noções. Em matéria de seres e culturas humanas, “exatidões” simplesmente não existem. Refiro-me a noções plásticas e mutantes que interagem dialeticamente.

Seguindo as idéias de Elias, Dumont e Da Matta¹⁰⁸¹, porém, *indivíduos* devem ser associados à sociedade moderna, que, em resumo, privilegia a ação individual, livre e autônoma, as relações institucionais, políticas, jurídicas e burocráticas, o laicismo, um sistema ético de princípios universais, imparcial e isento, a “rua”, segundo Da Matta etc. Enquanto *peçoas* devem ser associadas à sociedade tradicional, que, em resumo, privilegia a ação coletiva, as hierarquias, onde todos ocupam uma certa posição dentro de determinada rede social, onde portanto há menos liberdade e autonomia, sociedade que dá preferência às relações de familiaridade, compadrio, parentesco e amizade, pressupõe uma grande *familiaridade* entre todas as pessoas, adota a religiosidade e uma moral “ingênua”, interessada e parcial, a “casa”, segundo Da Matta.

Propus uma associação entre o modelo que privilegia o *indivíduo* e o discurso da modernidade e, no caso, da moderna música popular brasileira. Chamei tal discurso de *discurso-eu* por, em resumo, pretender privilegiar a voz individual, singular, autônoma e idiossincrática.

¹⁰⁸¹ Sem dúvida Da Matta recorre às idéias de Dumont, mas sua aplicação das mesmas no contexto brasileiro é, a meu ver, muito rica e adquire contornos próprios e enriquecedores.

Propus uma associação entre o modelo que privilegia a *pessoa* e o discurso tradicional, o da cultura popular e, no caso, o discurso do samba. Chamei tal discurso de *discurso-nós* por privilegiar a pessoa hierárquica, os interesses coletivos, o compartilhamento e a necessária relação entre pessoas.

Cabem, diante de tais propostas, alguns questionamentos:

1) Quer dizer, então, que as letras da música popular moderna são, ou tendem a ser, impessoais? Como, se privilegiam o discurso individual? Pode-se dizer que Caetano Veloso ou Gilberto Gil sejam impessoais?

2) Quer dizer que as letras de samba são, ou tendem a ser, despersonalizadas por privilegiarem as questões coletivas? Então Noel Rosa, Ismael Silva, Nelson Cavaquinho, Dorival Caymmi, Wilson Batista, Cartola, Martinho da Vila ou Paulinho da Viola não têm individualidade?

Trata-se de questões relacionadas à subjetividade, *lato sensu* do ser que se sente uno, pensa, tem uma identidade, características psíquicas, emocionais e cognitivas e é capaz de agir, acumular conhecimentos e experiências. Um ser, diga-se de passagem, que tem individualidade e é, ao mesmo tempo, uma pessoa.

A questão da subjetividade, evidentemente, é muito complexa e cheia de matizes filosóficos, antropológicos, sociológicos, psicológicos, neurológicos etc., além de, em si, não pertencer ao nosso objeto de trabalho.

Segundo David Olson, por exemplo, a subjetividade é o reconhecimento de que cada mente “pode ver o mundo de uma perspectiva diferente”.¹⁰⁸²

Por outro lado, afirmam Berger e Luckmann que “o mundo da vida cotidiana não somente é tomado como realidade certa pelos membros ordinários da sociedade na conduta subjetivamente dotada de sentido que imprimem a suas vidas, mas é um mundo que se origina no pensamento e na ação dos homens comuns, sendo afirmado como real por eles”.¹⁰⁸³

Ambos os pontos de vista talvez sejam corretos. Apesar da complexidade do tema, é preciso fazer algumas considerações.

¹⁰⁸² OLSON, op. cit., 1997, p. 271.

¹⁰⁸³ BERGER e LUCKMANN, op. cit., 2002, p. 36.

Vou me ater à questão tendo em vista exclusivamente nosso objeto, as letras de música.

Em tese, um discurso popular, um *discurso-nós*, por sua busca dos interesses coletivos, poderia, de fato, ser descrito como menos subjetivo ou despersonalizado.

A respeito do poeta popular caipira, diz Romildo Sant'Anna que, no caso, é difícil conhecer o poeta por meio de sua poesia. Segundo ele, na moda caipira, é comum o poeta inventar um personagem, o filho de um vaqueiro, por exemplo, e cantar como se fosse o mesmo. Nas palavras de Sant'Anna “[e]m cada moda, o modista personifica um, na identidade e circunstancialidade de sua própria saga, a nova história narrada”.¹⁰⁸⁴

Ou seja, a identidade do poeta confunde-se com a de seu personagem, sempre diferente a cada nova moda.

Isso de certo modo ocorre no samba, por vezes. É o caso, por exemplo, de Kid Morengueira, *alter ego* de Moreira da Silva.

Some-se a isso tudo o que já vimos exaustivamente a respeito do poeta voltado para os interesses coletivos e teremos um quadro de aparente pouca subjetividade.

Por outro lado, pareceria natural que um poeta que pretendesse estabelecer alto nível de comunicação e identificação com a platéia fosse levado ou optasse por rebaixar sua voz pessoal, individual e indiossincrática.

Mas como explicar vozes tão marcantes e pessoais como as dos sambistas citados atrás, entre tantos outros?

Já o discurso da moderna música popular brasileira, visto sempre em linhas gerais, por suas características de individualidade e autocentramento, poderia, em tese, ser descrito como mais subjetivo.

Em geral, estamos diante de um poeta “autônomo” que tende a não se deixar confundir com contextos, tradições, temas coletivos, fórmulas, grupos, leitores ou platéias. Essencialmente, ele separa palco e platéia e, quando no palco, busca a voz individual, a visão singular, nova e particular da vida e do mundo.

Tal poeta, por estar comprometido com um discurso original, inventivo e experimental, com a busca de um ponto de vista ainda desconhecido, e por estar livre para

¹⁰⁸⁴ Idem, *ibidem*, p. 129.

contar com a necessidade de “interpretação”, sem dúvida parece mais sintonizado com sua subjetividade.

São perspectivas que precisam ser melhor discutidas.

O discurso da moderna música popular tenderia, em tese, não só à busca da voz individual, mas também, quase sempre, à abordagem crítica, analítica, reflexiva e distanciada, o discurso “intransitivo” que fala “sobre” os assuntos. Além disso, supõe um maior burilamento, um maior acabamento do texto. Isso significa que, a partir da idéia inicial, o poeta trabalha a letra, escreve, reescreve, consulta dicionários léxicos, dicionários analógicos e de rimas, até considerar seu trabalho realmente acabado e finalizado. Tudo isso implica objetividade, justamente, como vimos com Dumont, a ação sem sujeito, ou seja, a ação impessoal.

Pode-se dizer que entre o poeta e a obra criada nessas condições estabelece-se um distanciamento crítico que possibilita, por vezes, atingir um alto nível de elaboração, e isso graças, entre outras coisas, ao distanciamento e ao tratamento objetivo e impessoal.

É difícil falar em graus de subjetividade nesse caso. Parece haver, concomitantemente, alto grau de subjetividade – afinal o poeta dedicou-se ao máximo, utilizando tudo de si – e de objetividade (impessoalidade) –, afinal o poeta trabalhou com distanciamento, planejamento e objetividade, portanto com impessoalidade.

Como resultado desse tipo de procedimento, surge uma obra que, de fato, tende a parecer um objeto ou organismo autônomo, independentemente de seu autor. Talvez seja por essa razão que muitos poetas desautorizam qualquer associação entre emoção pessoal e poema.

O discurso popular, no caso, do samba, por outro lado, tenderia, em tese, à busca da voz coletiva e por essa razão recorre a uma linguagem pública, formular e memorizável, a temas tradicionais abordados a partir dos valores do grupo, do acervo do senso comum, dos assuntos e preocupações do contexto etc. Para o poeta popular, o comum é belo, fica comum por ser belo e, por isso mesmo, deve ser sempre revisitado. Por outro lado, ele sabe que, além do material tradicional, é preciso algum material autoral e inovador. Mas este deve ser utilizado com moderação, caso contrário pode impedir o fácil compartilhamento, a familiarização e a imediaticidade. Além disso, o discurso popular parece ser construído tendo como pressuposto a situação de *performance* face-a-face, relacional e dialógica, o que implica

a interação entre artista e platéia, em acréscimos e improvisos. Em outras palavras, o discurso popular tende a ter menor preocupação com a forma fixa e com o acabamento. Isso é compensado, o suficiente, pela situação quase ritual e profundamente dialógica da *performance* que implica a constante atualização do texto. Se tudo isso é verdade, aparentemente o poeta popular, feito um *bricoleur*, trabalha com intuição, empatia, criatividade e espontaneidade a partir de elementos internos – suas emoções, sua técnica – e externos – a relação com a platéia etc.

É difícil falar em graus de subjetividade também neste caso. Parece haver, concomitantemente, um alto grau de impessoalidade – afinal o poeta trabalha com o material preexistente da tradição – e de subjetividade – pois o poeta trabalha com emoção, intuição, corporalidade, empatia e grande espontaneidade.

Que fazer? Qual dos dois discursos é mais subjetivo? Faz sentido colocar as coisas nesses termos?

Creio que uma solução pode surgir quando passamos a levar em consideração a existência de diferentes *modelos de consciência*.

Afinal, “subjetividade” nada mais é do que uma construção feita socialmente. Julgamos o que é mais ou menos “subjetivo” a partir de premissas, valores e expectativas sociais e culturais.

Dizem Berger e Luckmann que o “eu humano” e seu organismo “não podem ser compreendidos fora do particular contexto em que foram formados”.¹⁰⁸⁵ Notam eles porém que “[a] biografia subjetiva não é completamente social. O indivíduo apreende-se a si mesmo como um ser ao mesmo tempo interior e exterior à sociedade”.¹⁰⁸⁶

A antropóloga Ruth Benedict, nas palavras de Roque Laraia, escreveu que “a cultura é como uma lente através da qual o homem vê o mundo. Homens de culturas diferentes usam lentes diversas e, portanto, têm visões desencontradas das coisas”.¹⁰⁸⁷

Como disse, o assunto “subjetividade” é complexo, multifacetado e dificilmente aceita a síntese.

¹⁰⁸⁵ BERGER e LUCKMANN, op. cit., 2002, p. 74.

¹⁰⁸⁶ Idem, ibidem, p. 180.

¹⁰⁸⁷ LARAIA, Roque de Barros. *Cultura, um conceito antropológico*. 13ª ed. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2000, p. 69.

Em linhas gerais, talvez seja possível argumentar que tanto o discurso moderno como o discurso tradicional são, concomitantemente, subjetivos e objetivos, pessoais e impessoais, dentro de um quadro predeterminado de valores e expectativas construído socialmente.

6.5 Alguns recursos formais baseados na oralidade

Passo, por fim, a tratar diretamente dos recursos formais, alguns usos da linguagem, índices e procedimentos do discurso marcado pela oralidade, recorrentes ou muito empregados no discurso popular ou, pelo menos, no samba, naturalmente não de forma exclusiva ou excludente. Marcas da oralidade, vimos isso com Ruth Finnegan e é fato constatável empiricamente, impregnam boa parte da poesia e estão presentes no discurso de toda a música popular brasileira, seja ela mais ou menos, tradicional.

Vou listar sinteticamente os traços identificados no capítulo anterior. São eles:

- a) utilização de linguagem acessível, popular, clara e sempre memorizável;
- b) o discurso como *expressão da ação*, enquanto a linguagem da cultura escrita tende a ser *descrição da ação*. Isso implica a existência de um discurso “no” ou “com” o assunto em oposição a um discurso “sobre” o assunto;
- c) o discurso construído a partir de heróis, personagens, ações, eventos e temas importantes da vida cotidiana e coletiva;
- d) a utilização eventual de epítetos. Renato Campos sugere alguns exemplos em seu estudo sobre a ideologia do poeta popular nordestino: “Deus, farol da verdade”, “mundo, o jardim enganoso”, “terra, o suplício sagrado”, “mar, o lago caudaloso”, “ar, a grande câmara aérea”, “céu, o eterno repouso”¹⁰⁸⁸. Note-se que, a partir de um epíteto, “Divina dama”, de Cartola, ou “A voz do morro”, de Zé Kéti, por exemplo, é possível criar o argumento para uma letra de samba;
- e) o discurso construído com *tempos verbais vinculados a atos e eventos* situados e contextualizados. Ao contrário do discurso escrito que pode recorrer ao *presente atemporal*, descontextualizado, e à intransitividade;

¹⁰⁸⁸ CAMPOS, Renato. *Ideologia dos poetas populares*. Rio de Janeiro, Funarte, 1977, p. 33.

- f) o discurso construído com imagens visualizáveis, ou seja, afastado de conceitos abstratos e descontextualizados. Uma imagem como “o poeta desfralda a bandeira/ e a manhã tropical se inicia” não foi criada tendo como objetivo a visualização, mas sim a reflexão abstrata;
- g) o discurso construído tendo como pressuposto o contato face-a-face, a *performance*, o contato direto com a platéia, a fala de viva voz, a situação relacional e dialógica, o contexto. Creio ser este um dos principais pressupostos para a compreensão e caracterização do discurso popular;
- h) o discurso que valoriza a sabedoria popular, o pensamento formular, os provérbios e ditos do senso comum e o conhecimento obtido pela prática, o “aprender fazendo”;
- i) o discurso construído através da *memorabilidade*, ou seja, recorrendo a recursos mnemônicos como fórmulas, frases feitas etc.;
- j) o discurso que valoriza a personalidade de pessoa relacional, comunal e exteriorizada, ao contrário do discurso escrito vinculado à voz individual, autônoma e livre, à singularidade, às idiosincrasias, à solidão, ao *outsider*, às tendências reflexivas, solipsistas e instrospectivas. Segundo Lasch, uma estrutura psicológica “narcísica”;
- k) o discurso construído de forma mais intuitiva, sintética, agregativa, acumulativa, coordenativa, empírica e espontânea. O discurso escrito tende a ser analítico, crítico e assertivo. Tende também a abordar os temas com distanciamento.
- l) o discurso intencionalmente conservador, oposto a outro, da escrita, que intencionalmente se pretende inovador;
- m) a tendência à redundância e à linguagem formular (repetições de nomes, recapitulações, refrões, fórmulas etc.), oposta ao discurso singular, original, “revolucionário”, inesperado, desautomatizador etc.;
- n) o discurso que tende a privilegiar o pensamento situacional, contextualizado, em detrimento do pensamento abstrato, descontextualizado ou noções genéricas e universais apresentadas descontextualizadamente;
- o) a tendência ao equilíbrio comunicativo (orações com sujeito-predicado-objeto), e não ao discurso fragmentado que costuma ter como premissa a “interpretação”;

- p) a tendência a narrar acumulativamente enredos lineares com começo, meio e fim, e não apenas justapor ou numerar eventos e impressões de forma desarticulada ou caótica, recurso comum na linguagem escrita;
- q) a tendência ao discurso vinculado às questões e perplexidades do grupo, ao temário coletivo e a uma “sabedoria comunal” ligada ao senso comum, em oposição às perplexidades individuais e idiossincráticas;
- r) a tendência ao discurso espontâneo, intuitivo e improvisado, ligado e enraizado na perspectiva da *performance*, que se caracteriza pela “labilidade” e portanto distante de noções de “controle”, “previsão”, “acabamento” e “arte-final” próprias das técnicas de fixação;
- s) a tendência ao tom agonístico de provocação e desafio, cujo pressuposto, creio, é a igualdade entre as pessoas;
- t) a tendência a buscar a empatia, o compartilhamento, a comunicação, a participação e a perspectiva da interpretação consensual e coletiva, e não o distanciamento, o estranhamento e a perspectiva da fruição individual e particular;
- w) apesar da tendência de valorizar a tradição, possibilidade, como disse Goody, de “usar a língua de maneira gerativa, elaborando metáforas, inventando ‘mitos’ e canções, criando deuses, ensaiando novas soluções para os enigmas e problemas recorrentes, numa palavra, transformando o universo conceptual”. Trata-se da necessidade, já vista, de conciliar o “tradicional” com o “autoral”;
- x) as tendências à *adaptabilidade às circunstâncias*, à *teatralidade*, à *concisão* e à menor preocupação com o *acabamento textual*, ou seja, aceitar o caráter de *labilidade*, que implica menos preocupação com a forma, tendência ao improviso, à não fixação de uma forma etc.;
- y) tendência de unificar o *ato ilocucionário* – o que foi dito – e a *força ilocucionária* – o que se quis dizer. No discurso escrito, “o que foi dito” e “o que se quis dizer” estão separados por princípio.

Ruth Finnegan ressalta a repetição como traço de toda poesia¹⁰⁸⁹. Em particular, seria preciso acrescentar, da poesia oral.

Cita ela ainda recursos como a aliteração, a rima, a repetição tonal, o paralelismo etc. Além disso, dá exemplos de linguagem simbólica em poesia oral. Segundo ela, a) a comparação ou símile: “seus cabelos eram mais negros do que a asa da graúna”; b) a metáfora. Diz ela que “[e]m poesia oral ou escrita não é incomum um poema inteiro ser centrado numa única metáfora que dá unidade e profundidade de significado ao poema”¹⁰⁹⁰; c) a personificação; d) a hipérbole; e) a alusão, ou citação de fato conhecido; f) o simbolismo local: cores, números, lugares, fenômenos do mundo natural, formas sociais, dados relativos ao contexto; g) o foco narrativo cambiante: ao mesmo tempo na primeira pessoa (solilóquio), terceira pessoa, diálogos no mesmo texto; h) o panegírico: a louvação de alguém; i) o uso do diálogo; j) a referência direta à platéia; k) a repetição. Diz ainda, citando Crosby, que “a repetição oferece uma oportunidade para a audiência tomar parte da performance com mais facilidade”¹⁰⁹¹; l) o paralelismo, segundo ela, um tipo de repetição. Cita Buchan: “Pensar em balanços, antíteses, oposições e paralelismos é intrínseco à mente oral”; e m) a justaposição paratática.

Como a própria autora diz, são traços compartilhados por toda a literatura.

O mesmo ocorre com todos os itens levantados até agora. Creio que seria exaustivo e desnecessário identificá-los nas letras de samba. Em diferentes graus, eles estão obviamente presentes. Muitos se acham também nas letras da moderna música brasileira, mas em menor escala, buscando outros objetivos e a partir de outras premissas.

Gostaria de ressaltar, com exemplos, apenas alguns recursos orais que me parecem particularmente significativos, são muito utilizados nas letras de samba e costumam fazer parte do acervo freqüentado pelos poetas populares.

6.5.1 Quanto ao vocabulário popular

Uma crítica corriqueira ao discurso popular, principalmente quando comparado ao discurso erudito, diz respeito ao emprego vocabular. O pressuposto de que o vocabulário

¹⁰⁸⁹ FINNEGAN, op. cit., 1992, p. 90.

¹⁰⁹⁰ Idem, ibidem, p. 113.

¹⁰⁹¹ “*Repetition offers an opportunity for an audience to take part with ease in the act of performance*” (Idem, ibidem, p. 129).

erudito é mais rico, ou de que o discurso erudito recorre a um número muito mais amplo, preciso e variado de palavras e imagens, parece ser senso comum.

Uma das razões da escolha do tropicalismo como modelo construtivo ou parâmetro comparativo neste estudo foi justamente esta. A meu ver, este importante movimento, se é que assim pode ser chamado, introduziu na música popular brasileira, de forma sem precedentes, tanto um novo vocabulário como um conjunto de novos procedimentos, além de uma nova visão, a respeito da linguagem. De certo modo, a consciência da linguagem em si foi trazida para a música popular pelo tropicalismo. Essa postura diante do discurso aproximou a letra de música popular da poesia e da literatura erudita, assim como dos conhecimentos universitários relativos à teoria e à crítica literária, entre outros.

Além da recorrência ao vocabulário erudito, a partir do tropicalismo o letrista da música popular, de acordo com uma postura identificada com a modernidade, passou mesmo a, eventualmente criar um léxico, ou seja, passou a manipular o discurso com distanciamento e reflexão.

Julgo desnecessário fazer o levantamento de termos, imagens, referências e citações cultas introduzidos pelo tropicalismo e jamais utilizados antes na música popular.

Para ilustrar minha argumentação, gostaria de citar dois exemplos limites, as letras de duas canções de Caetano Veloso, “Língua” e “Outras palavras”, parte da produção pós-tropicalista do compositor mas, a meu ver, decorrentes desse paradigma:

*Gosto de sentir a minha língua roçar a Língua de Luís de Camões
Gosto de ser e de estar e quero me dedicar a criar confusões de prosódia
E uma profusão de paródias
Que encurtem dores e furem cores como camaleões
Gosto do Pessoa na pessoa
Da rosa no Rosa
E sei que a poesia está para a prosa assim como o amor está para a amizade
E quem há de negar que esta lhe é superior
E deixa os portugueses morrerem à míngua
Minha pátria é minha língua
Fala Mangueira, fala
Flor do Lácio sambódromo
Lusamérica latim em pó
O que quer o que pode esta Língua?
Vamos atentar para a sintaxe dos paulistas
E o falso inglês relax dos surfistas
Sejamos imperialistas
Vamos no velô da dicção choo choo de Carmen Miranda
E que o Chico Buarque de Hollanda nos resgate*

E, xeque-mate, explique-nos Luanda
Ouçamos com atenção os deles e os delas da TV Globo
Sejamos o lobo do lobo do homem
Adoro nomes, nome em ã de coisas como rã e imã
Nomes de nomes como Scarlet Moon de Chevalier, Glauco Mattoso e Arrigo Barnabé e
Maria da Fé, Arrigo Barnabé
Flor do Lácio sambódromo lusamérica latim em pó
O que quer o que pode esta Língua?
Se você tem uma idéia incrível é melhor fazer uma canção
Está provado que só é possível filosofar em alemão
Pátria e eu não tenho pátria: tenho mátria e quero fátria
Poesia concreta e prosa caótica ótica futura tá craude brô você e tu lhe
Blitz quer dizer corisco
Hollywood quer dizer Azevedo
E o recôncavo e o recôncavo e o recôncavo
Meu medo a língua é minha amo
Que queu te faço, nego?
Bote ligeiro samba-rap
Chic-left com banana
*Será que ele está no Pão de Açúcar?*¹⁰⁹²

Trata-se de um discurso, sem dúvida, complexo e interessante, fortemente marcado e ligado à tradição literária escrita, o que, de um lado, pressupõe a leitura, a releitura crítica e a “interpretação”, e, de outro, afasta-se do compartilhamento e da situação de *performance* oral. Falar em interação, familiaridade, labilidade, imediaticidade, acessibilidade ou memorabilidade aqui não é o caso. O mesmo ocorre com “Outras palavras”:

Nada dessa cica de palavra triste em mim na boca
Travo, trava mãe e papai alma buena dicha loca
Neca desse sono de nunca jamais nem never more
Sim dizer que sim pra Cilú pra Dedé pra Dadi e Dó
Crista do desejo o destino deslinda-se em beleza
Outras palavras outras palavras
Tudo sem azul tudo céu tudo azul e furta-cor
Tudo meu amor tudo mel tudo amor e ouro e sol
Na televisão na palavra no atimo no chão
Quero essa mulher solamente pra mim mas muito mais
Rima pra que faz tanto mas tudo dor amor e gozo
Outras palavras outras palavras
Nem vem que não tem vem que tem coração tamanho trem
Como na palavra palavra a palavra estou em mim
E for a de mim quando você parece que não dá
Você diz que diz em silêncio o que eu não desejo ouvir
Tem me feito muito infeliz mas agora minha filha
Outras palavras outras palavras
Quase João Gil Ben muito bem mas barroco como eu

¹⁰⁹² VELOSO, Caetano. *Letra só*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003, p. 290.

*Cérebro maquina palavras sentidos corações
Hipertesia Buarque voila tu sai de cor
Tinjo-me romântico mas sou vadio computador
Só que sofri tanto que grita porém daqui pra frente
Outras palavras outras palavras
Parafins gatins alphaluz sexonhei la guerrapaz
Ouxaré palávoras driz oké cris espacial
Projeitinho imanso ciuortevida vidavid
Lambetelho frútuero orgasmaravalha-me logun
Homenina nel parais de felicidadania
Outras palavras outras palavras¹⁰⁹³*

Em suma, são textos sem dúvida inovadores, experimentalistas e originais, criados essencialmente para a leitura crítica e reflexiva. Isso quer dizer que pressupõem o contato distanciado, a releitura, a revisão, a possibilidade de consulta bibliográfica, a fruição reflexiva, isolada e introspectiva e, ainda, a premissa da necessária interpretação. Não foram textos construídos para serem cantados por artista e platéia, juntos, numa situação de interação e compartilhamento explícita e exteriorizada. Algo muito distante, como vimos, do discurso face-a-face que implica a linguagem clara, direta e pública, na sobreposição do que é dito (*ato locucionário*) e do que se quer dizer (*força ilocucionária*), e da situação compartilhada, dialógica, relacional e interativa da *performance*.

Como disse, anteriormente, recursos associados à modernidade e à erudição como deslocamentos semânticos, fragmentação, citações eruditas e inovações léxicas, considerando o contexto cultural brasileiro, podem resultar na construção de discursos herméticos e absolutamente incompreensíveis para a maioria da população.

Trata-se, torno a dizer, de uma situação paradoxal resultante das diferenças sociais e culturais, cujos efeitos mereceriam um estudo à parte.

Quero deixar clara minha posição: isso em nada diminui as duas canções. Apenas indica que foram feitas a partir de determinados pressupostos, distantes dos padrões populares.

Volto à questão do vocabulário mais, ou menos, erudito.

Em que pese utilizar a linguagem formular, as repetições e o vocabulário público, familiar, comum e imediatamente acessível, nem por isso o vocabulário popular deve ser desprezado.

¹⁰⁹³ Idem, *ibidem*, p. 264.

Como disse Mário de Andrade, “[a] fala dum povo é porventura, mais que a própria linguagem, a melhor característica, a mais íntima realidade senão da sua maneira de pensar, pelo menos da sua maneira de expressão verbal. É a luta perene entre o chamado ‘erro de gramática’ e a verdade. No papel, um pronome poderá estar mal colocado, na fala nunca. As próprias deficiências de expressão verbal de gente iletrada são mais do que discutíveis. Elas não derivam da ignorância gramatical ou vocabular, mas afundam as suas raízes num estágio psíquico diverso que as justifica e lhes tira totalmente o caráter de deficiências. E, de resto, estão condicionadas a mil outras maneiras de expressão, o gesto, o rosto, a entoação, e um mesmo silêncio, muito mais ricos de vida, e suficientemente sintéticos para substituírem a abundância de vocabulário e a idéia clara das literaturas”.¹⁰⁹⁴

Como afirmam Berger e Luckmann, toda linguagem marca as coordenadas da vida e enche esta vida de objetos dotados de significação¹⁰⁹⁵.

“A linguagem comum de que disponho para a objetivação de minhas experiências”, dizem eles, “funda-se na vida cotidiana e conserva-se sempre apontando para ela, mesmo quando a emprego para interpretar experiências em campos delimitados de significação”.¹⁰⁹⁶

Segundo os dois sociólogos, “[a] vida cotidiana é sobretudo a vida com a linguagem, e por [é] meio [da linguagem] (...), que participo [da vida cotidiana] com meus semelhantes. A compreensão da linguagem é por isso essencial para minha compreensão da realidade da vida cotidiana.” (...) Deste modo, a linguagem é capaz de se tornar o repositório objetivo de vastas acumulações de significados e experiências, que pode então preservar no tempo e transmitir às gerações futuras¹⁰⁹⁷.

Cito tais autores para ressaltar o que me parece óbvio: a linguagem pública, acessível, familiar e compartilhável é o elemento, o amálgama que aproxima, cria e possibilita a vida e as relações entre os homens.

Esta é a linguagem privilegiada pelo discurso popular, o *discurso-nós*.

Quanto ao vocabulário propriamente dito, durante as pesquisas para este estudo fui anotando, a esmo, uma série de palavras ou expressões tipicamente populares, que me pareceram interessantes, apesar de corriqueiras e comuns. Foram todas elas pinçadas das

¹⁰⁹⁴ ANDRADE, op. cit., 1975, p. 122.

¹⁰⁹⁵ BERGER e LUCKMANN, op. cit., 2002, p. 39.

¹⁰⁹⁶ Idem, ibidem, p. 43.

¹⁰⁹⁷ Idem, ibidem, p. 57.

letras de samba: estar na jogada, dar de bandeja, xodó, banlangandã, ginga, bafafá, boxixo, muquifo, sofrer do figueiredo (sofrer do fígado), gavionar uma mulher (tentar conquistá-la), espelunca, chanchada, bole (de bulir), balancê, fumacê, fuá (festa), banzé, mafuá, tirar um samba (e não criar), samba “no pé”, pimba na pitoma (tiro no alvo), pensação, alumeia, desficar, denço, fuxico, futucar, trambique, xamego, furunfunfar, cantada ou xaveco (tentativa de sedução), batente (trabalho), arrasta-pé, zangariado (zangado), miserê, grana, “prá lá” de sofrer, sacudim, de araque, traíra (traidor), peçanha (soldado), 171 (estelionatário), bode, dedo-duro, dedurar, cara de pau, catimbeiro, leseira, maneiro, cabreiro, parada (situação), resposta, bagunçar, coroa (mulher velha), estrumbicar, estar de olho, pintar (aparecer), vacilão (alcaguete, covarde, traidor), se segura!, tem que rebolar! (precisa agüentar), corujão (alcagüeta, bisbilhoteiro), dedo de seta (alcagüeta), muvuca, dar moleza, deu mole (bobeou), cabeça feita, um fim de festa (pessoa inadequada), mala sem alça (pessoa inadequada), pisar na bola, rife (esperto, competente), da pesada, puxar uma palha (dormir), alto ou baixo astral, sujou (deu problema), o bicho pegou, espada (macho), ficar bolado (tonto, atordoado, drogado), pastel (bobo), pisante (sapato), estar com a macaca, papo furado, conversa furada, chinfra, colarinho-branco, meter a colher, curtir, nó nas cadeiras, cuca cheia (bêbado), a pampa (muito), morou (compreendeu), sacou (compreendeu), dar bola, bate-boca, trezoitão (arma), Pai João, pilantra, gandaia, bagulho (droga, objeto ilegal), uma pá (muito, muita), abilolada, bamba, rolo, chatô (casa), esculacho, deita e rola, bufunfa, o pau vai comer, o couro vai comer, ver o sol nascer quadrado (estar preso), sair de pinote, chá de semancol, se mancar (se dar conta), justa (polícia), delerisca (delegado), caô caô (aproveitador, enganador, mentiroso etc.), na moral (dentro das regras), saideira (a última bebida antes de ir embora). Trata-se de um acervo riquíssimo e imenso.

Note-se que são palavras e expressões ligadas a atos concretos e relacionais, e não a reflexões distanciadas teóricas e axiomáticas. Veja-se também que muitas palavras foram criadas a partir da “visualização”: por exemplo “mala sem alça”, “rolo”, “nós nas cadeiras”, “da pesada”, “corujão” (alcagüeta) etc. Implicam, por vezes, brincadeiras com as palavras, como no caso de “traíra” (traidor), “figueiredo” (fígado), “saideira”, “chá de semancol” ou “resposta”.

Não é preciso falar aqui do sambista Adoniran Barbosa e suas saborosas brincadeiras com as palavras. Tiradas como “táubua de tiro ao Álvaro/ não tem mais onde furar” ou “a

situação aqui está muito cínica/ os mais pior vai prá Crônicas” representam um trabalho que mereceria um estudo à parte.

Acreditar que o vocabulário popular seja pobre é o mesmo que acreditar que o único vocabulário existente é o que está fixado nos dicionários.

Acreditar que o vocabulário popular seja criado a partir de um determinado *modelo de consciência*, bastante espontâneo e intuitivo, distante da escolarização e da cultura escrita, mas nem por isso menos importante, me parece bem mais adequado.

Vale lembrar o processo de “nominalização” lembrado por Olson que transforma verbos (ação) em nomes (conceitos universais), procedimento típico da escrita e do pensamento teórico ligado a ela. Parte significativa da geração do vocabulário erudito, segundo Olson, vem exclusivamente daí.

6.5.2 Expressões que remetem para a demonstração real

Em seu estudo sobre a cultura oral e popular da zona do Pantanal, Frederico Fernandes coloca, entre as características do contador de histórias pantaneiro, o uso de expressões que remetem à demonstração real. Refere-se ele a gestos que tentam reproduzir ou encenar situações concretas e que marcam o discurso. Estamos diante de um dos aspectos da “visualização” – criar com palavras cenas facilmente visualizáveis – típica, vimos isso antes com Havelock, Ong e outros, do discurso oral.

Diz Fernandes que, a partir de palavras e gestos, “[o] espaço, como num passe de mágica, aparece em linhas imaginárias, traçadas pelas mãos do contador. A comunicação gestual em lugar das palavras também é extensão da voz, o efeito buscado é tornar a fala mais real, pois o contador confere uma forma aos objetos, numa vã tentativa de concretizá-los. O resultado é a interação com o auditório por meio de canais a seu alcance”.¹⁰⁹⁸

Em outras palavras, o autor se refere a marcas de descrição gestual no discurso, uma espécie de simulação ou encenação, que pressupõe naturalmente a *performance* e a interação. Por exemplo, “uma coisa desse tamanho”, “um jeito assim, assim”, “um tiquinho ou um pingo de gente”, “batia a mão assim”, “não faz assim”, “aqui, ó!, “nem lá, nem cá”, “isso é pra lá de sofrer”, “arrasta-pé”, “dedo-duro”, “vem cá que você vai ver!”, “volta aqui!”, “um

¹⁰⁹⁸ FERNANDES, Frederico A.G. *Entre histórias e tererés: o ouvir da literatura pantaneira*. São Paulo, Editora Unesp, 2002, p. 30.

jeitão assim grandão”, “da pesada”, “tá na cara”, “estou de olho”, “olha só!”, “essa não!”, “tem que rebolar para conseguir...” etc.

Muitos sambistas recorrem ao recurso que, evidentemente, deve ser vinculado ao discurso oral e à *performance* “ao vivo”, diante de uma platéia em situação face-a-face.

Escolhi para ilustrar este recurso um grande samba de Nilo Chagas, Monsueto Menezes e João Vieira: “O lamento da lavadeira”. Eis a letra:

*Ô, D. Maria! Olha a roupa, D. Maria!
Ai meu Deus! Tomara que não me farte água!*

*Sabão, um pedacinho assim
A água, um pinguinho assim
O tanque, um tanquinho assim
A roupa, um montão assim*

*Para lavar a roupa da minha sinhá
Para lavar a roupa da minha sinhá*

*Quintal, um quintalzinho assim
A corda, uma cordinha assim
O sol, um solzinho assim
A roupa, um montão assim*

*Para secar a roupa da minha sinhá
Para secar a roupa da minha sinhá*

*A sala, uma salinha assim
A mesa, uma mesinha assim
O ferro, um ferrinho assim
A roupa, um montão assim*

*Para passar a roupa da minha sinhá
Para passar a roupa da minha sinhá*

*Trabalho, um tantão assim
Cansaço, é bastante sim
A roupa, um montão assim
Dinheiro, um tiquinho assim*

*Para lavar a roupa da minha sinhá
Para lavar a roupa da minha sinhá¹⁰⁹⁹*

¹⁰⁹⁹ (MARLENE, *Os grandes sambas da história*, vol.19, São Paulo, BMG Brasil, 1997, gravado em 1956).

Vale a pena reparar no recurso da acumulação, característico do estilo aditivo, outra típica marca, segundo Eric Havelock, Ruth Finnegan, Walter Ong e outros, do discurso oral e narrativo.

6.5.3 O recurso interjeccional

Segundo Segismundo Spina, “... o canto interjeccional, cujo sentido é quase sempre inexistente, representa o período primário da superioridade do ritmo ou da melodia sobre as palavras do canto. As sílabas ou as interjeições, nesse caso, são meros expedientes orais para marcar o compasso ou sustentar a melodia”.¹¹⁰⁰

Spina fala em a) interjeição com valor gramatical traduzível; b) interjeição ou expressão equivalente sem nenhum valor gramatical e c) expressão ininteligível. Segundo ele, pode ser até restos de um refrão que se tornou ininteligível com a obliteração do sentido original¹¹⁰¹.

Explica Spina que “[o]s refrões interjectivos apresentam em geral posições diversas: costumam colocar-se entre as unidades rítmicas, ou no início ou no final do mesmo segmento melódico. Quando a exclamação é inteligível, a regra comum consiste em exprimir do poema a idéia geral ou o sentimento dominante...”¹¹⁰²

O estudioso da poesia oral fala em “interjeição-refrão” ou “refrões fonéticos”, citados por vários outros estudiosos como Amadeu Amaral¹¹⁰³, e ainda na possibilidade de ligação entre canto e conto¹¹⁰⁴. Spina menciona Franz Boas, que narrava o caso de um povo africano em que o contador conta a história e certas frases são repetidas pela platéia, quase como um refrão: algo como “a tartaruga matou o leopardo” e a platéia “o leopardo!, o leopardo!”¹¹⁰⁵.

É importante lembrar que o recurso de interjeições é corriqueiro no samba e também na moderna música popular, embora, neste caso, em bem menor intensidade. Representa marca inconfundível de oralidade, além de estar ligado à memorabilidade, à *performance*, ao canto compartilhado interacional e antifônico: obalalá, olê olá, upa upa, tim dom lelê tim

¹¹⁰⁰ SPINA, op. cit., 2002, p. 59.

¹¹⁰¹ Idem, ibidem, p. 50.

¹¹⁰² Idem, ibidem, p. 62.

¹¹⁰³ Idem, ibidem, p.66

¹¹⁰⁴ Amaral cita a utilização de “refrões de encher” como por exemplo: “Vamos dar a despedida/ mandu sarará/ como deu o passarinho/ mandu sarará/ bateu asa, foi-se embora/ mandu sarará/ deixou a pena no ninho/ mandú sarará”. Segundo ele, tal recurso popular é largamente utilizado em diferentes culturas. Cf. AMARAL, Amadeu. *Tradições populares*. São Paulo, Instituto Progresso Editorial, 1948, p. 148.

¹¹⁰⁵ SPINA, op.cit., p. 63.

dom la lá, sacudim sacundem sacudim, laraiá la laraiá, o-lari-lo-lé, lalari lalará, mandu-sarará, furufunfum, esquindô lelê esquindo lálá, iaia ioiô, ziriguidum, balaiolá laiolalá lalá, ooô ooô, olerê olará, chô chuá chô chuá, inderê, esquidim esquidum, tengo tengo, eh eh eh, iô ô ô etc.

Um exemplo interessante é o recurso utilizado em “Nega do cabelo duro” de David Nasser e Rubens Soares: “Nega do cabelo duro/ qual é o pente que te penteia?/qual é o pente que te penteia?/qual é o pente que te penteia?”. Note-se o funcionamento rítmico do “pen *ti-qui-ti* penteia”.

É preciso lembrar aqui de “Batmacumba”, de Gilberto Gil e Caetano Veloso construída a partir desse recurso. Note-se que a letra impressa forma uma figura, “... um grande K que corresponde ao som-fonema que repercute durante toda a música”.¹¹⁰⁶ Trata-se de uma explicação um tanto forçada, pois há outros sons-fonemas (o “ba”) tão fortes quanto no interior da canção. Segundo Favaretto, “Batmacumba” aproxima o tropicalismo da poesia concreta através de “uma superposição dos códigos verbal, sonoro e visual.”¹¹⁰⁷

Como se vê, a grande tendência da letras do tropicalismo parece ter sido criar letras para serem impressas, lidas e interpretadas. Naturalmente, tal superposição de códigos não faz sentido na cultura oral.

6.5.4 O recurso do diálogo

Outro traço marcado pela oralidade é o recurso do diálogo utilizado várias vezes na música popular. A bela e inquietante canção “Sinal fechado”, de Paulinho da Viola, em que pese poder ser considerada, ou não, um samba, no caso um samba-canção, é um precioso exemplo do uso do diálogo no âmbito da palavra cantada:

– *Olá, como vai?*
– *Eu vou indo, e você*
Tudo bem?
– *Tudo bem eu vou indo correndo pegar meu lugar no futuro*
E você?
– *Tudo bem eu vou indo*
Em busca de um sono tranqüilo
Quem sabe?
– *Quanto tempo*
Pois é, quanto tempo!

¹¹⁰⁶ FAVARETTO, op. cit., 2000, p. 112.

¹¹⁰⁷ Idem, ibidem, p. 112.

– *Me perdoe a pressa*
É a alma dos nossos negócios
 – *Oh não tem de quê*
Eu também só ando assim
 – *Quando é que você telefona*
 – *Precisamos nos ver por aí*
 – *Pra semana prometo, talvez nos vejamos*
Quem sabe?
 – *Quanto tempo!*
 – *Pois é, quanto tempo*
 – *Tanta coisa que eu tinha a dizer*
Mas eu sumi na poeira das ruas
 – *Eu também tenho algo a dizer*
Mas me foge a lembrança
 – *Por favor telefone*
Eu preciso beber
Alguma coisa rapidamente
 – *Pra semana, o sinal*
Eu procuro você, vai abrir, vai abrir
 – *Prometo não esqueço*
 – *Por favor não esqueça, não esqueça, não esqueça*
 – *Adeus*¹¹⁰⁸

No samba, o recurso é largamente utilizado, sobretudo como o suposto diálogo, o “diálogo implícito”, o discurso construído de forma a simular ou sugerir a fala dirigida a um ouvinte específico, um interlocutor que parece estar escutando numa situação face-a-face. Um ótimo exemplo é o belo samba “Coisas do mundo, minha nega”, também de Paulinho da Viola:

Hoje eu vim, minha nega
Como venho quando posso
Na boca as mesmas palavras
No peito o mesmo remorso
Nas mãos a mesma viola
Onde gravei o teu nome
Nas mãos a mesma viola
Onde gravei teu nome

Venho do samba há tempo, nega
Vim parando por aí
Primeiro achei Zé Fuleiro
Que me falou de doença
Que a sorte nunca lhe chega
Está sem amor e sem dinheiro
Perguntou se eu não dispunha

¹¹⁰⁸ PAULINHO DA VIOLA (*Paulinho da Viola*, Coleção Bis, Dois CDs, EMI, Rio de Janeiro, 2000, gravado em 1969).

*De algum que pudesse dar
Puxei então da viola
Cantei um samba pra ele
Foi um samba sincopado
Que zombou do seu azar*

*Hoje eu vim, minha nega
Andar contigo no espaço
Tentar fazer em teus braços
Um samba puro de amor
Sem melodia ou palavra
Pra não perder o valor
Sem melodia ou palavra
Pra não perder o valor*

*Depois encontrei o Seu Bento
Que bebeu a noite inteira
Estirou-se na calçada
Sem ter vontade qualquer
Esqueceu do compromisso
Que assumiu com a mulher
Não chegar de madrugada
E não beber mais cachaça
Ela fez até promessa
Pagou e se arrependeu
Cantei um samba pra ele
Que sorriu e adormeceu*

*Hoje eu vim, minha nega
Querendo aquele sorriso
Que tu entregas pro céu
Quando eu te aperto em meus braços
Guarda bem minha viola
Meu amor e meu cansaço
Guarda bem minha viola
Meu amor e meu cansaço*

*Por fim eu achei um corpo, nega
Iluminado ao redor
Disseram que foi bobagem
Um queria ser melhor
Não foi amor nem dinheiro
A causa da discussão
Foi apenas um pandeiro
Que depois ficou no chão
Não tirei minha viola
Parei, olhei, vim-me embora
Ninguém compreenderia
Um samba naquela hora*

*Hoje eu vim, minha nega
Sem saber nada da vida
Querendo aprender contigo
A forma de se viver
As coisas estão no mundo
Só que eu preciso aprender
As coisas estão no mundo
Só que eu preciso aprender¹¹⁰⁹*

Trata-se de um grande texto do samba. “As coisas estão no mundo/ só que eu preciso aprender” é, creio, um dos mais belos versos da nossa literatura, seja ela popular ou não.

Outro exemplo de diálogo implícito aparece no antológico “Nervos de aço”, de Lupicínio Rodrigues, outro grande texto do samba:

*Você sabe o que é ter um amor, meu senhor?
Ter loucura por uma mulher
E depois encontrar este amor, meu senhor
Nos braços de um outro qualquer
Você sabe o que é ter um maor, meu senhor?
E por ele quase morrer
E depois encontrá-lo num braço
Que nem um pedaço do seu pode ter¹¹¹⁰
(...)*

Mais um exemplo de diálogo implícito é “Izaura”, de Herivelto Martins e Roberto Roberti:

*Ai, ai, ai, Izaura
Hoje eu não posso ficar
Se eu cair em seus braços
Não há despertador
Que me faça acordar
Eu vou trabalhar*

*O trabalho é um dever
Todos devem respeitar
Oh! Izaura me desculpe
No domingo eu vou voltar
Seu carinho é muito bom
Ninguém pode contestar
Se você quiser eu fico
Mas vai me prejudicar
Eu vou trabalhar¹¹¹¹*

¹¹⁰⁹ PAULINHO DA VIOLA (*Paulinho da Viola*, Coleção Raízes do samba, EMI, São Paulo, 1999, gravado em 1976).

¹¹¹⁰ Lupicínio Rodrigues (*Francisco Alves, Eu e o meu coração*, vol. 1. Paraná, Revivendo, RVCD 101, s/d.).

¹¹¹¹ DEMÔNIOS DA GAROA (*Os grandes sambas da história*, vol.17, São Paulo, BMG Brasil, 1997, gravado em 1965).

Outro exemplo é “Senhor comissário”, de Benedito Lacerda e Haroldo Lobo:

*Ai, senhor comissário
Roubaram meu tamborim
Eu venho pedir ao senhor, seu doutor
Pra fazer qualquer coisa por mim
Ai, senhor comissário
Vou lhe contar tintim por tintim:*

*Só porque deixei a porta
Do meu barracão aberta
Fizeram uma limpeza geral
Roubaram até a baiana da Mariana
E agora sem tamborim
Vou passar mal no carnaval¹¹¹²*

Muitos sambas adotam uma construção discursiva explorando o que estou chamando de “diálogo implícito”.

O diálogo explícito, por outro lado, como vimos em “Sinal fechado”, a recuperação literal da conversa entre duas pessoas, discurso construído a partir de duas vozes que interagem, é mais raro, embora também utilizado nas letras de samba.

Começo com um samba de Sinhô (J.B. da Silva) gravado em 1928 por Francisco Alves em dueto com Rosa Negra :

*– Por que foi que tu deixaste
Nossa casa na favela?

– Num quero saber mais dela
Num quero saber mais dela

– A casa que eu te dei
Tem uma porta e janela

– Num quero saber mais dela
Num quero saber mais dela

–Portugues tu não me invoca
Me arrespeita, eu sou donzela
Não vou nas suas potoca
Nem vou morá na favela

–Eu baim sei que tu és donzela
Mas isto é uma coisa à toa
Mulata, lá na favela,
Mora muita gente boa*

¹¹¹² JORGE VEIGA (*Os grandes sambas da história*, vol.12, São Paulo, BMG Brasil, 1997, gravado em 1945).

– *Aquela crioulinha*
Que tu dava tanto nela?

– *Num quero saber mais dela*
Num quero saber mais dela

– *Aquela portuguesa*
Que tu se casô com ela?

– *Também num quero saber mais dela*
*Também num quero saber mais dela*¹¹¹³

Outro exemplo do uso do diálogo completo ou explícito na música popular está na marcha “Joujou e Balangandans”, de Lamatine Babo:

– *Joujou...Joujou*
– *Que é, meu Balangandã?*
– *Aqui estou eu.*
– *Aí estás tu.*
– *Minha Joujou.*
– *Meu Balangandã.*
– *Nós dois*
– *Depois?*
– *O sol do amor! Que manhã!*
– *De braços dados.*
– *Dois namorados.*
– *Já sei!*
– *Joujou.*
– *Balangandã.*

– *Seja em Paris.*
– *Ou nos Brasis.*
– *Mesmo distantes.*
– *Somos constantes.*
– *Tudo nos une.*
– *Que coisa rara!*
– *No amor, nada nos separa!*¹¹¹⁴

Vejamos agora o diálogo no samba “Cocorocó”, de Paulo Portela:

Cocorocó, o galo já cantou
– *Levanta nego, tá na hora de tu ir pro batedor*
– *O nega me deixa dormir mais um bocado*
– *Não pode ser, porque o senhorio está zangado com você*
Ainda não pagaste a casa este mês, levanta nego que só faltam dez pra seis
– *Nega, me deixa dormir*

¹¹¹³ Francisco Alves e Rosa Negra (*Sinhô O pé de anjo* Vol 1. Paraná, Revivendo, RVCD-080, s/d)

¹¹¹⁴ Mário Reis (*Jura*. Paraná, Revivendo, RVCD 157, s/d.).

*Eu hoje me sinto cansado
O relógio da parede talvez esteja enganado
Nega me deixa dormir
Eu hoje me sinto doente
– Deixa de fit, a malandro, você não quer ir pro batent
Cocorocó, cocorocó...¹¹¹⁵*

Outro exemplo é o samba “Seu Mané Luís”, de Donga e Baiano:

*– Seu Mané Luis
– Que é?
– Tá raiando o dia
– Já vou, minha nega
– Homem preguiçoso
– Que sono danado!
– Levanta, mané, o café tá coado!*

*– Deixa de leseira
– Por quê?
– Vai cuidar da vida
– Já vou, minha nega
– Tenha consciência,
– Me arranje um trabalho
– Vai cortar cipó pra fazer balaio
– Ô seu Mané Luis
– Que é?
– Vamo pra varanda
– Já vou, minha nega
– Tá com reumatismo,
– Vá beber mezinha
Ou purgar no campo pra tirar morrinha¹¹¹⁶*

¹¹¹⁵ Paulo Portela (*Velha Guarda da Portela-Homenagem a Paulo Portela*. Rio de Janeiro, Nikita, 2000).

¹¹¹⁶ *Os grandes sambas da história*, vol. 19, São Paulo, BMG Brasil, 1997, gravado em 1940.

Mais um exemplo é “Cara de boi”, de Dicro e Bezerra da Silva:

– *Me chamaram de boi, você viu quem foi?*
– *Eu não, eu não*
– *Mas será que eu tenho cara de boi*
– *Tem sim, tem sim*
– *Você viu quem foi que me chamou de boi?*
– *Eu não, eu não*
– *Mas será que eu tenho cara de boi...*

Eu quando era solteiro
Confesso eu não tinha apelido
Depois que eu me casei
Passei a ser perseguido
Vou saber da minha nega
Onde é que ela foi
Porque a rapaziada
Só diz que eu tenho cara de boi

Olha o boi, olha boi, lá vai o boi
Olha o boi, olha boi
Olha que eles estão me chamando de boi

Eu já estou invocado
Não demora eu começo a brigar
Homem é homem, boi é boi
Cada um no seu lugar
Eu chamei a cretina na resposta
E pedi explicação
Ela olhou pra minha cara
E riu até cair no chão

Olha o boi, olha o boi, lá vai o boi
Olha o boi, olha o boi
Olha que eles estão me chamando de boi

– *Me chamaram de boi, você viu quem foi?*
– *Eu não, eu não*
– *Mas será que eu tenho cara de boi*
– *Tem sim, tem sim*
– *Mas quem tá cantando tudo é boi*
– *Eu não, eu não*
– *Então quer dizer que somente eu que sou boi*¹¹¹⁷

O famoso “Oh Seu Oscar”, de Ataulfo Alves e Wilson Batista, utiliza diálogos:

Ceguei cansado do trabalho
Logo a vizinha me falou
– *Oh! Seu Oscar*

¹¹¹⁷ BEZERRA DA SILVA (*Grandes Sucessos de Bezerra da Silva*, vol 1, Rio de Janeiro, Cid, s/d.).

*Tá fazendo meia hora que sua mulher foi-se embora
Um bilhete deixou!
No bilhete assim dizia:
“Não posso mais, eu quero é viver na orgia”*

*Fiz tudo para ver seu bem-estar
Até no cais do porto eu fui parar
Martirizando o meu corpo noite e dia
Mas tudo em vão, ela é da orgia¹¹¹⁸*

“Deus te ouça” é um samba dialogado do mestre Cartola:

*– Me contrariei
– Por que razão?
– Só eu mesmo sei
– Diga então...
– Eu que sempre fui leal
A quem só me quis o mal
Devo ser feliz
– Tu serás.
– O bem que eu fiz
Ninguém faz
– Confiança em Deus, rapaz
Das mãos do Mestre o bem terás.
– Apesar de ser tão pobre
Tive um coração tão nobre
Ai meu Deus, tenho fé
Quem tem fé não cansa
E nunca perde a esperança.¹¹¹⁹*

“Tadinho do home”, de Adoniran Barbosa e Roberto Barbosa, também utiliza o diálogo em certas partes:

*Encontremos um home caído no chão
Pensemos que ele tinha bebido
Por isso que ele tava caído
Mas acontece que o home tinha morrido*

*E nós fiquemos sem saber o que fazer
Fomos correndo escutar os reportes na TV*

*Ele falou
– Como foi que aconteceu?
De que que foi que aquele home morreu?
Como foi que aconteceu?*

¹¹¹⁸ WILSON BATISTA (*Wilson Batista, Acervo Funarte da Música Brasileira*. Rio de Janeiro, Instituto Cultural Itaú, 1985).

¹¹¹⁹ SILVA e FILHO OLIVEIRA, op. cit., 1998, p. 149.

De que que foi que aquele home morreu?

De que

De que foi que morreu?

– Morreu de pneumonia

De que

Ah de que foi que ele morreu?

– Morreu de pneumonia¹¹²⁰

Mais um samba feito inteiramente através de diálogos é “Tem que rebolar”, de José Batista e Magno de Oliveira:

*– Moreninha linda, moreninha boa
Quer ser casar comigo, ser minha patroa?
– Sai fora mulato, vê lá se me passo
Me casar consigo é coisa que eu não faço!
– Eu tenho a grana e a minha cor não pega
– Somente a sua grana pode interessar.
– Mas pra botar a mão no meu dinheiro
Você tem que rebolar, rebolar, rebolar*

*– Mulato atrevido, está me maltratando
O rebolar é um novo jeito de gingar
– Fique sossegada que não é mau-trato
É um ditado novo, é jeito de dançar
– Mas se o papai souber disso se zanga
Vai lhe chamar de feio, vai lhe arrebentar
– Mas pra seu pai bater nesse mulato
Também vai ter que rebolar, rebolar, rebolar¹¹²¹*

Concluo com o samba “Amigo é pra essas coisas”, de Sílvio da Silva Junior e Aldir Blanc, um excelente exemplo do recurso do diálogo:

*– Salve, como é que vai...
– Amigo a quanto tempo...
– Um ano ou mais....
– Posso sentar um pouco?
– Faça o favor.
– A vida é um dilema...
– Nem sempre vale a pena...

– Ah...
– O que é que há?
– Rosa acabou comigo.
– Meu Deus, por quê?
– Nem Deus sabe o motivo.*

¹¹²⁰ DEMÔNIOS DA GAROA, *Mais demônios que nunca*, Trama, São Paulo, 2000.

¹¹²¹ Ciro Monteiro. *Samba da melhor qualidade* (vários intérpretes), Inter records, 2000.

- *Deus é bom!*
- *Mas não foi bom pra mim...*
- *Todo amor um dia chega ao fim*
- *Triste!*
- *É sempre assim...*
- *Eu desejava um trago...*
- *Garçon, mais dois!*
- *Nem sei como eu lhe pago...*
- *Se vê depois...*
- *Estou desempregado.*
- *Você está mais velho...*

- *É!*
- *Vida ruim...*
- *Você está bem disposto.*
- *Também sofri.*
- *Mas não se vê no rosto.*
- *Pode ser...*
- *Você foi mais feliz...*
- *Dei mais sorte com a Beatriz!*

- *Pois é...*
- *Tudo bem...*
- *Pra frente é que se anda.*
- *Você se lembra dela?*
- *Não.*
- *Lhe apresentei...*
- *Minha memória é fogo...*
- *E o l'argent?*
- *Defendo algum no jogo.*
- *E amanhã?*
- *Que bom se eu morresse!*
- *Pra que rapaz?*
- *Talvez Rosa sofresse...*
- *Vá atrás...*
- *Na morte a gente esquece!*
- *Mas no amor a gente fica em paz.*
- *Adeus.*
- *Toma mais um...*
- *Já amolei bastante.*
- *De jeito algum...*
- *Muito obrigado amigo.*
- *Não tem de quê.*
- *Por você ter me ouvido.*
- *Amigo é pra essas coisas...*

- *É.*
- *Toma um Cabral.*
- *Tua amizade basta.*
- *Pode faltar.*

– *O apreço não tem preço.*
– *Eu vivo ao Deus-dará!*¹¹²²

Não posso deixar de mencionar a marcha “Noite dos mascarados”, de Chico Buarque, um outro grande exemplo de uso do diálogo na canção e uma pequena jóia da nossa música popular:

– *Quem é você?*
– *Adivinhe, se gosta de mim*
Hoje os dois mascarados
Procuram os seus namorados
Perguntando assim
– *Quem é você, diga logo*
Que eu quero saber o seu jogo
Que eu quero morrer no seu bloco
Que eu quero me arder no seu fogo
– *Eu sou seresteiro*
Poeta e cantor
– *O meu tempo inteiro*
Só zombo de amor
– *Eu tenho um pandeiro*
– *Só quero violão*
– *Eu nado em dinheiro*
– *Não tenho um tostão*
– *Fui porta estandarte*
Não sei mais dançar
– *Eu modéstia à parte*
Nasci pra sambar
– *Eu sou sou tão menina*
– *Meu tempo passou*
– *Eu sou Colombina*
– *Eu sou Pierrot*
– *Mas é carnaval*
Não me diga mais quem é você
Amanhã tudo volta ao normal
Deixe a festa acabar
Deixe o barco correr
Deixe o dia raiar
Que hoje eu sou
Da maneira que você me quer
O que você pedir
Eu lhe dou
Seja você quem for
*Seja o que Deus quiser*¹¹²³

¹¹²² Internet.

¹¹²³ BUARQUE, Chico. *Letra e música I*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 46.

O recurso do diálogo, que costuma ter como substrato a vida cotidiana, relacional e não-especulativa, o senso comum e também a narratividade, o contar e cantar, a conversa entre duas pessoas, tende a desaparecer no discurso da moderna música popular brasileira.

6.5.4 A narratividade

Antes de mais nada, é preciso dizer que a narrativa pressupõe sempre um ouvinte ou um leitor. Não se narra sozinho ou para ninguém. A narrativa, portanto, seja ela oral ou escrita, tem como substrato e pressuposto básico a comunicação entre pessoas reais, entre o eu e o Outro.

O monólogo interior, o solilóquio, o fluxo da consciência, o discurso fragmentado, arbitrário, ambíguo, polissêmico ou experimental, por exemplo, costumam apresentar outras características, pois, entre outras coisas, são solipsistas e têm autonomia com relação a ouvintes e leitores.

Não creio também que pontos de vista, especulações ou impressões singulares, solipsistas e idiossincráticas sejam os mais apropriados à construção narrativa. Naturalmente, o termo “narrativa” é amplo e pressupõe a possibilidade de diferentes abordagens. Refiro-me a uma narrativa que se pretenda popular, que seja linear, que seja construída acumulativamente, com começo, meio e fim, que tenha continuidade, que tenha como objetivo contar uma história de interesse geral, abordando temas que permitem identificação imediata, um discurso compartilhável construído através de uma linguagem familiar e acessível. Tal recurso, me parece, tem como paradigma, substrato e pressuposto a narração concreta e empírica, face-a-face, feita por uma pessoa para outra pessoa. Nesse caso, a economia comunicacional, no sentido da utilização de um conjunto de procedimentos que visem a melhor comunicação possível, parece ser, em tese, sempre a melhor estratégia.

A narrativa, nesses termos, é um recurso humano vital e fundamental. Sem ele, a sociabilidade, e mesmo a visão que temos de nós mesmos, não poderia ser construída. Narramos nossas experiências cotidianas, nosso dia no trabalho, fatos acontecidos, lembranças, sonhos e desejos. Narramos, mesmo de forma solitária, para nós mesmos, mas, note-se, linearmente, acumulativamente, com começo, meio e fim, episódios acontecidos que de alguma forma não ficaram claros. Nesse caso, por meio da narrativa, ordenamos o fato vivido numa certa ordem, decidindo o que, em nosso ponto de vista, seria o início, o desenvolvimento e o desenlace, e assim tentamos compreender e interpretar melhor o que de

fato ocorreu e o que sentimos diante do ocorrido. A narrativa pode ser considerada, portanto, um modelo reduzido, uma síntese, uma totalização, um processo hermenêutico através do qual tornamos a vida e o mundo interpretáveis.

Segundo os pesquisadores de cultura popular Núbia Gomes e Edimilson Pereira, “... a inclinação para a narrativa é, desde sempre, uma tendência definidora do ser humano: da escrita rupestre entremeada de sons guturais à elaboração da linguagem narrativa, observamos que o homem conta a história de si mesmo e do mundo. A necessidade dos ancestrais de reunirem-se à volta do fogo para se guarnecerem do frio e das feras está acompanhada do pressentimento de que algo poderia ser revelado na fala do sacerdote. E, na atualidade, não é com outro pressentimento que o homem rodeia o aparelho de televisão, à espera de um sacerdote dessacralizado da mídia: todos aguardamos notícias, revelações, reconstruções de eventos, através das narrativas”.¹¹²⁴

Todas as pessoas têm, em princípio, vida social e contatos face-a-face, os quais pressupõem narrativas: contamos como foi o dia; contamos o que estamos fazendo no trabalho; contamos experiências passadas, o que achamos, o que vimos em viagens, o que pretendíamos e o que pretendemos fazer. E fazemos isso, na medida do possível, de forma clara e organizada, acumulativa, com começo, meio e fim, de forma a dar um sentido lógico e compreensível ao nosso discurso.

Diz o escritor Vargas Llosa que “[o] conto, a ficção, gozam daquilo que a vida vivida – em sua vertiginosa complexidade e imprevisibilidade – sempre carece: uma ordem, uma coerência, uma perspectiva, um tempo fechado que permite determinar a hierarquia das coisas e dos fatos, o valor das pessoas, os efeitos e as causas, os vínculos entre as ações”.¹¹²⁵

Gosto de contar história, dona menina. Qualquer história eu gosto de contar. Se é um caso alegre, de brincá com os outros, eu vou contar e vou rir. Se é história de sofrimento, eu vou falar, o coração vai doer e tem vez que dá choro. Aí nós chora junto e lembra tudo de difícil que nós passamos. É um choro manso, uma chuva fininha. (Clóvis Barbosa, pescador/ São Romão)¹¹²⁶

¹¹²⁴ GOMES e PEREIRA, op. cit., 1992, p. 112.

¹¹²⁵ apud RONDELLI, Beth. *O narrado e o vivido*. Rio de Janeiro, IBAC/Funarte, 1993, p. 47.

¹¹²⁶ GOMES e PEREIRA, op. cit., 1992, p. 179.

A construção narrativa do texto é um recurso que, sem dúvida, ajuda a estruturar e tornar compreensível a experiência de vida, não de forma solitária, mas sim por meio da sociabilidade e do contato com o outro.

No âmbito da moderna música popular, o discurso narrativo contando fatos acontecidos, episódios cotidianos, experiências vividas, acontecimentos presenciados, sonhos, lembranças etc., de forma linear e acumulativa, com começo, meio e fim, é pouco comum, embora possa ser encontrado.

Nas letras tropicalistas, ele praticamente inexistiu com poucas exceções como “Luzia Luluza” ou “Domigo no parque”, de Gilberto Gil.

Nas letras de samba, ao contrário, a narratividade é uma tendência constante e preponderante.

Darei apenas alguns exemplos. Começo com “Dona Santina e seu Antenor”, de Paulinho da Viola, agora na íntegra:

*Dona Santina deu
Anteontem uma feijoada
E me convidou em homenagem
A 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
Foi até entrevistado num programa de televisão
Quando disse ser o único o culpado da situação
Seu Antenor chorou
Dona Santina riu
Todo mundo se abraçou
O auditório aplaudiu
O final vocês não sabem
A surpresa que causou
O programa no ibope
Vinte pontos levantou¹¹²⁷*

Vejamos agora “Baile de elite”, de João Nogueira e Nei Lopes:

¹¹²⁷ PAULINHO DA VIOLA (*Paulinho da Viola*, Coleção Bis, Dois CDs, EMI, Rio de Janeiro, 2000, gravado em 1971).

*Fui a um baile no Elite
 Atendendo a um convite do Manuel garçom
 Meu Deus do céu, que baile bom
 Que coisa bacana já do campo de Santana
 Vou ouvir um velho e bom som: trombone, sax, pistom
 O traje era esporte, que o calor estava forte
 Mas eu fui de jaquetão, para causar boa impressão
 Naquele tempo era o requinte, o linho S 120
 Eu não gostava de blusão, é uma questão de opinião
 Passei pela portaria, subi a velha escadaria
 E penetrei no salão, quase morri do coração
 Quando dei de cara com a orquestra Tabajara
 E o popular Jamelão, cantando só samba-canção
 Norato e Norega, Macaxeira e Zé Bodega
 Nas palhetas e metais e tinha muitos outros mais
 No clarinete o Severino, solava um choro tão divino
 Desses que já não tem mais
 E ele ainda era bem rapaz
 Refeito dessa surpresa, me aboletei na mesa
 Que eu já tinha reservado, até paguei adiantado
 Manoel que é dos nossos, trouxe um pires cheio de tremoços
 Uma cerveja, um traçado, pra eu não pegar um resfriado
 Tomei minha Brahma, levantei, tirei a dama
 Iniciei meu bailado, no puladinho e no cruzado
 Até Trajano e Mario Jorge
 Que são caras que caras não fogem
 Foram simhora, humilhados, eu estava mesmo endiabrado
 Quando o astro-rei já raiava
 E a Tabajara caprichava
 Seus acordes finais, para a tristeza dos casais
 Toquei a pequena, feito artista de cinema
 Em cenas sentimentais, à luz do abajur lilás
 Num quarto sem forro, perto do pronto-socorro
 Uma sirene me acordou, em estado despertador
 Me levantei, lavei o rosto, quase morro de desgosto
 Pois foi um sonho e se acabou
 O papo é pop
 O hip hop já chegou e dominou
 A Tabajara é muito cara
 E o velho tempo já passou¹¹²⁸*

“A culpada foi Quitéria”, de Da Silva e Regina do Bezerra, é um exemplo de narrativa no samba:

*Fui num forró lá na caxanga do Abdia
 Nunca vi tanta alegria e poeira a levantar
 Mas de repente quando bateu meia-noite*

¹¹²⁸ NEI LOPES (*Nei Lopes*, Coleção A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes, Sesc. São Paulo, s/d., gravado em 1999).

*Chega um cara com uma foice
Mandando o forró parar
Mas se deu mal porque não foi de brincadeira
Apareceu tanta peixeira só vi a faca voar*

*Só vi a faca voar, só vi a faca voar
Só vi a faca voar, só vi a faca voar
Só vi a faca voar*

*E a culpada da encrenca foi Quitéria
Que deitou numa tapera com o tal de Zé Gambá
O burburim chegou no ouvido do marido
Foi aí que o boi traído correu lá pra confirmar
Pegou a nega de chamego com o Zé
Quebrou a cara da mulher e começou o bafafá
Só vi a faca voar...*

*E o Zé do fole saiu pra tomar um gole
Foi aí que ele deu mole não deu tempo de voltar
Zé do zabumba também entrou na quizumba
Levou um chute na bunda
Ficou de pernas pro ar
Só vi a faca voar...*

*O Pindeleco primo avô de Zé Peleia
Lesco-lesco na orelha sobancelha a levantar
Uma foiçada quase arranca o cucuruco
Do tal de Joel maluco que tentou apaziguar
Só vi a faca voar...*

*Graças a Deus não houve morto nem ferido
Todo mundo era amigo foi cachaça pra danar
É que em forró não pode entrar nego enxerido
Se a mulher tá sem marido o cabra tem que respeitar¹¹²⁹*

Outro exemplo é “Dormi no molhado”, de Moreira da Silva e Ribeiro da Cunha:

*Eu quando vejo um rapaz
Da sua idade estendendo a mão
Dele não tenho compaixão
Porque não me conformo
Ao ver um homem de talento
Não querer trabalhar
Sempre no me dá, me dá
Eu também já passei fome
Já sofri e não morri
Estou aqui vivo e são
E ninguém vai dizer que não*

¹¹²⁹ BEZERRA DA SILVA (A *gíria é cultura do povo*, Atração Fonográfica, São Paulo, 2002).

*Eu já andei atrapalhado
Eu já dormi no molhado
Mas nunca pedi tostão
Acho que estou com a razão
Eu enfrentei uma marreta
Na Pedreira São Diogo
Quebrando pedra roliça
Passando a pão e a lingüiça
Dormia no cais do porto
No meio da sacaria
Onde o rato dormia
Onde ventava e chovia
Quando dia amanhecia
Vinha o chefe da limpeza
Jogando água fria
Vejam só como eu saia
Sem café e sem cigarro
Sem saber pra onde ia
Sem tostão e sem vintém
Mas nunca pedi a ninguém
Cortei asfalto na linha
Fui vendedor de galinha
Carreguei cesto na feira
Eu fui garçom de gafeira
Comia numa tendinha
Que só fritavam sardinha
Com azeite de lamparina
Eu só cheirava a gasolina
Fui peixeiro, carvoeiro
Fui graxeiro e tintureiro
Apanhei como ladrão
Mas não mudei de opinião
E como sou caprichoso
Hoje me sinto outro homem
Até já mudei meu nome¹¹³⁰*

“O sultão”, também de Moreira da Silva e Kiabo, narra certo sonho:

*Foi um sonho eu estava num harém
Alta madrugada o sultão apareceu
Conversa vai, conversa vem
Na base do chega pra cá
Apontou uma e foi dizendo é por aqui
Com a butuca escancarada
Dava a impressão do capeta
O homem estava abilolado
Veio chegando pra meu lado*

¹¹³⁰ MOREIRA DA SILVA (Testamento dos sambistas. Moreira da Silva, Jorge Veiga e Caco Velho. Revivendo, Paraná, s/d., gravado em 1942).

*Eu fiquei todo arrepiado
No pesadelo eu era uma beldade
Me olhava com ferocidade
Que situação era a minha
Fantasiado de vedete, olha o vexame
Mas alguém me acordou
Eu sou é homem
Pergunto eu, a mim mesmo
Porque no sonho eu não era o sultão
Não sou coelho, mas também sei dar os meus pulinhos
Eu também gosto de carinho, de brotinho¹¹³¹*

Outro bom exemplo é “Seu Bernardo sapateiro”, de Monarco e Ratinho:

*Seu Bernardo Sapateiro
Foi um homem interessante
Um famoso partideiro
Que morava lá em Cavalcante
Sempre com seu terno branco
Chapéu de palhinha
Muito bem trajado
Bom no verso de improviso
Um malandro respeitado
Quem mandou, yayá
Quem mandou me querer bem
Era assim que ele cantava
Lá na casa da Dona Neném
Todo pagode que tinha
Reunindo os partideiros
Lá no morro da serrinha
Terra de Antonio Fuleiro
Seu Bernardo improvisava
Do princípio até o fim
Num refrão que ele gostava
E que começava assim
Olá-lá, bala de ouro
Sapatinho de cetim
Quem não tem sapato branco
Não passeia no jardim
Olá-lá, bala de ouro
Sapatinho de cetim
Vocês vão fazendo o coro
E deixem o refrão pra mim
Quem mandou, yayá
Quem mandou me querer bem
Era assim que ele cantava
Lá na casa da Dona Neném*

¹¹³¹ MOREIRA DA SILVA (Moreira da Silva. *O Último dos Mohicanos*. Rio de Janeiro, EMI Odeon, 2002, gravado em 1968).

*O terreiro da Ciata
Seu Bernardo frequentou
Juro que não é cascata
Aniceto foi quem me contou
“Papagaio linguarudo” e “vizinha faladeira”
Ele percorria tudo
Da Central a Madureira¹¹³²*

Outro exemplo é “Eu vi o pau roncar”, de João da Baiana:

*Eu vi pau roncar
Eu vi pau roncar
Lá no morro da Favela
Nunca mais eu subo lá*

*Me convidaram para um samba
Na casa da Risoleta
Houve um forte, um duro bamba
Onde eu vi as coisas pretas
O barulho começou
Embaixo de uma jaqueira
Um me deu uma cabeçada
O outro me deu uma rasteira*

*Eu corri lá do Cruzeiro
Fui parar na Pedra Lisa
E cheguei na Praça Onze
De gravata e sem camisa
Eles me desacatarem
Me botaram pra correr
Me tomaram a cabrocha
Isso não é proceder¹¹³³*

Como último exemplo, “Quando o samba acabou” um clássico de Noel Rosa. Vale notar que o poeta da Vila descreve uma situação de roda de samba e improvisos.

*Lá no morro da Mangueira
Bem em frente à ribanceira
Uma cruz a gente vê
Quem fincou foi a Rosinha
Que é cabrocha de alta linha
E nos olhos tem um não sei quê*

*Numa linda madrugada
Ao voltar da batucada
Pra dois malandros olhou a sorrir
Ela foi-se embora e os dois ficaram
Dias depois se encontraram pra conversar e discutir*

¹¹³² BETH CARVALHO (*Pérolas do pagode*, Globo Polydor, São Paulo, 1998).

¹¹³³ Jorge Veiga (*Jorge Veiga, O caricaturista do samba*. São Paulo, BMG/RCA, 2001, gravado em 1971).

*Lá no morro
Uma luz somente havia
Era a lua que a tudo assistia
Mas quando acabava o samba se escondia*

*Na segunda batucada
Disputando a namorada
Foram os dois improvisar
Em como em toda a façanha
Sempre um perde e outro ganha
Um dos dois parou de versejar
E perdendo a doce amada
Foi fumar na encruzilhada
Ficando horas em meditação
Quando o sol raiou foi encontrado
Na ribanciera estirado
Com um punhal no coração*

*Lá no morro
Uma luz somente havia
Era o sol quando o samba acabou
De noite não houve lua
Ninguém cantou¹¹³⁴*

Os sambas narrativos assemelham-se com o caso ou a história contada e, portanto, neles, o sambista transforma-se numa espécie de contador de histórias.

Sempre, por trás dos modelos construtivos adotados pelos sambistas, assim como pelo contador de histórias, parece haver o pressuposto da *performance*, da interação e do contato face-a-face.

Ao contrário, em muitos discursos modernos, e os do tropicalismo são ótimos exemplos, o que se busca é um discurso intencionalmente fragmentado, não-linear, não-acumulativo, descontínuo e ambíguo.

6.5.6 A interrupção da palavra cantada

Ruth Finnegan menciona uma forma de apresentação oral em que o intérprete para de cantar, interrompe a palavra cantada e fala dirigindo-se à platéia. Em seguida, retoma o canto.

¹¹³⁴ TEIXEIRA, Patrício, BARBOSA, Castro e REIS, Mário. *Quando o samba acabou*, Paraná, Revivendo, s/d.

Segundo ela “a canção pode ser interrompida por várias linhas faladas ou entoadas”.¹¹³⁵ Tal recurso, seria utilizado na África, em canções populares americanas etc.

Trata-se de um recurso que, obviamente, pressupõe a *performance*, a apresentação ao vivo, face-a-face, interativa, dialógica e relacional.

No âmbito do samba, representa um modelo construtivo específico, um verdadeiro gênero: o samba-de-breque.

Curiosamente, em que pese o recurso quase não ser utilizado pela moderna música popular, no tropicalismo, por vezes, o foi.

É o caso justamente de “Geléia geral” de Gilberto Gil e Torquato Neto. No meio da canção, sem propriamente interromper a melodia, o intérprete fala, embora de forma indireta. Num tom mais explicativo e assertivo do que narrativo, parece dirigir-se a alguém bastante genérico que, em tese, imagina estar ouvindo. Não há um “você” com que o ouvinte possa se identificar :

*(é a mesma dança na sala
no canecão na TV
e quem não dança não fala
assite a tudo e se cala
não vê no meio da sala
as relíquias do Brasil:
doce mulata malvada
um elepê do Sinatra
maracujá mes de abril
santo barroco baiano
superpoder de paisano
formiplac e céu de anil
três destaques da Portela
carne-seca na janela
alguém que chora por mim
um carnaval de verdade
hospitaleira amizade
brutalidade jardim)¹¹³⁶*

No samba, o recurso já se insinua em sambas antigos, como, por exemplo, “Cansei”, de Sinhô, gravado por Mário Reis em 1929. Diz a letra:

*Cansei, cansei
Cansei de te querer
Pois fui de plaga em plaga*

¹¹³⁵ “a sung lyric may be interrupted by several spoken or intoned lines...” Op.cit., p. 119.

¹¹³⁶ FAVARETTO, op. cit., 2000, p. 158.

*O além do além
Numa esperança vaga
E eu pude compreender
Por que
Cansei
Cansei de padecer
Pois lá ouvi de Deus
A Sua voz dizer
Que eu não vim ao mundo
Somente com o fito
De eterno sofrer*

*Quis assim a sorte evitar a dor
Deste que te quis com todo o seu calor
Numa verdadeira fonte de valor
Que jamais se inspira nesse amor¹¹³⁷.*

Neste samba, a parte

*Que eu não vim ao mundo
Somente com o fito
De eterno sofrer*

correponde a uma rápida interrupção, um breque, na qual o intérprete fala.

Alguns grandes sambistas, como Dilermando Pinheiro e, particularmente, Jorge Veiga e Moreira da Silva, foram especialistas no samba-de-breque.

Começo com o antológico samba-de-breque “Na subida do morro”, de Moreira da Silva e Geraldo Pereira. Note-se a descrição ao mesmo tempo bem-humorada e violenta, típica amostra da moral ingênua e da possibilidade de justiça feita com as próprias mãos:

Canto:

*Na subida do morro me contaram
Que você bateu na minha nega
Isto não é direito
Bater numa mulher que não é sua*

Breque:

Deixou a nega quase nua

Canto:

No meio da rua a nega quase virou presunto

Breque:

Eu não gostei daquele assunto

¹¹³⁷ SINHÔ, *Alivia estes olhos*, Revivendo vol.2 s/d.

Canto:

*Hoje venho resolvido
Vou lhe mandar para a cidade de pé junto*

Breque:

Vou lhe tornar em um defunto

Canto:

Você mesmo sabe que eu já fui um malandro malvado

Breque:

Somente estou regenerado

Canto:

*Cheio de malícia
Dei trabalho à polícia pra cachorro*

Breque:

Dei até no dono do morro

Canto:

Mas nunca abusei de uma mulher que fosse de um amigo

Breque:

Agora me zanguei consigo

Canto:

*Hoje venho animado
A lhe deixar todo cortado
Vou dar-lhe castigo*

Breque:

*Meto-lhe um aço no abdômen
E tiro fora o seu umbigo*

Nesse momento o intérprete pára e dirige-se à platéia:

Aí meti-lhe o aço, hum! Quando ele ia caindo disse: Morengueira você me feriu. Eu então lhe disse: É claro, você me desrespeitou, mexeu com a minha nega. Você sabe que em casa de vagabundo malandro não pede emprego. Tá armado, vagabundo. Eu quero ver gordura que a banha está cara. E pra mim tem que ser vegetal por causa do colesterol. Aí meti a mão lá na duana, saquei da peixeira, eu sou de Pernambuco. Peguei o Vargolino pelo duodeno, vesícula biliar e fiz um tubagem, ele caiu, bum! Todo ensangüentado. E as senhoritas e senhoras como sempre nervosas: Meu Deus, esse homem morre, moço, coitado, olha aí, está se esvaindo em sangue. Aí veio aquela baba de quiabo. Minha senhora, dê-lhe óleo canforado, penicilina, estreptomicina, crebiose, endrazina e até vacina Sabin. Mas o homem já estava frio, tava na horizontal Agora o malandro que é malandro não denuncia o outro, espera para tirar a forra, então diz o malandro:

Retoma a palavra cantada:

*Vocês não se afobem
Que o homem dessa vez não vai morrer*

Breque:

Se ele voltar, dou pra valer

Canto:

Vocês botem terra nesse sangue

Não é guerra, é brincadeira

Breque:

Vou desguiando na carreira

Canto:

A justa já vem

E vocês digam que eu estou me aprontando

Breque:

Enquanto eu vou me desguiando

Canto:

Vocês vão ao distrito

Ao delerusa se desculpendo

Breque final:

Foi um malandro apaixonado

Que acabou se suicidando¹¹³⁸

Vejamos outro exemplo. Trata-se de “O último dos Mohicanos”, uma continuação de “O rei do gatilho” visto anteriormente. Também de Miguel Gustavo, teve interpretação de Moreira da Silva, o Kid Morengueira:

O intérprete começa falando:

O último dos Mohicanos... Novo super bang bang de Miguel Gustavo, com Kid Morengueira. Apavorados com decisão do famoso cowboy de retirar-se definitivamente de Hollywood, os big-shots do cinema, com seu Harry Stone a frente, apelaram para seus sentimentos cristãos, inventaram uma série de fofocas e finalmente deram sociedade ao mais famoso galã do faroeste. Depois das marchas e contramarchas surgiu na tela o segundo episódio da série “Os perigos de Morengueira, o último dos mohicanos!!

Passa à palavra cantada:

Tinha jurado à minha mãe por toda vida

Não me meter em mais nenhuma trapalhada

Depois daquela do bandido em que índio me salvara

Eu resolvi levar a vida sossegada

¹¹³⁸ “Na subida do morro”, de Geraldo Pereira e Moreira da Silva (*Moreira da Silva, 50 anos de samba-de-breque*. Rio de Janeiro, Cid, 1991).

*Comprei um sítio e já ia criar galinha
Quando a notícia num jornal me encheu de ódio
Um bandoleiro aprisionara aquele índio
Que me salvara no primeiro episódio*

Alguém grita, interrompendo a canção:

– Cuidado Moreira!!

O canto é reiniciado:

*E a tal viúva do bandido que eu matara
Com quem casei perante o padre do local,
Vendeu meu rancho e fugiu para Nevada
Apaixonada por um velho marginal
E a minha noiva por quem tanto andei lutando
Estava dançando num saloon fora da linha
Como é que pode um pistoleiro aposentar-se
Comprar um sítio e querer criar galinha*

Alguém interrompe imitando o canto de um galo:

Cocorocó... cocorocó... cororocococó

O canto é reiniciado:

*Montei de novo no cavalo mais ligeiro
Em Hollywood o Harry Stone me esperava
O diretor chamava os extras para a cena
Enquanto a câmara já me focalizava
A luta agora era com os índios mohicanos
Que pelos canos nos empurram devagar
Me disfarcei, pintei a cara e peguei na machadinha
E com a princesa comecei a namorar...*

Nova interrupção:

bububububu...

Alguém fala:

*Índio cara pálida chamar Morengueira..
Morengueira que não nasceu louca, vai dar no pé*

Novamente, a palavra cantada:

*Voltei à vila e arrasei os inimigos
Salvei o índio, minha dívida paguei*

*Dei uma surra na viúva e minha noiva
Naquele mesmo cabaré a desposei
E ao terminar mais esse filme americano
Como Hollywood tá meio desmilinguida
Vou me passar para o cinema italiano
Pra descansar eu vou filmar a “dolce vida”*

Fala o intérprete:

*Não filma agora que censura não quer cena proibida
Perto de mim o Mastroiani não vai dar nem pra partida
Sofia Loren vem chegando mas eu já estou de saída
Arrivederci Roma¹¹³⁹*

Agora um exemplo de samba-de-breque interpretado por Jorge Veiga. Trata-se do samba “Velório no morro”, de R. Marques e T. Silva:

*Lá no morro quando morre um sambista
É um dia de festa
E ninguém protesta
As águas rolam a noite inteira
Pois sem brincadeira
O velório não presta*

*Tem também um gurufim
Que no fim acaba sempre em sururu*

Há um semibreque:

Mas é gozado pra chuchu

A palavra cantada volta:

*Tudo uma homenagem ao espírito do sambista
Que parte alegremente pro caju*

Outro semibreque:

Jogado dentro de um baú

O canto é retomado:

*O pessoal do morro não gosta de tristeza
Vive de moleza dentro da filosofia*

Novo semibreque, como um comentário à platéia:

¹¹³⁹ MOREIRA DA SILVA (Moreira da Silva. *O Último dos Mohicanos*. Rio de Janeiro, EMI Odeon, 2002, gravado em 1968).

Como fez José Messias

Vola a palavra cantada:

*Já encomendaram um ao Gabriel
Um novo céu pra dar abrigo a sua gente*

Breque ou interrupção:

Que morre assim constantemente de repente

Canto:

*Cheio de anjinhos crioulinhos
Em vez de harpa, com pandeiro e cavaquinhos
O pessoal do morro leva a vida como quer
Em cada barracão é uma Arca de Noé*

Último breque, quase uma moral da história:

O morro tem seu cabaré e quem manobra é a mulher¹¹⁴⁰

Concluo com o samba “Assim não, Zambi”, de Martinho da Vila. Nele não há propriamente um breque, ou seja, o ritmo e a melodia não param. Entretanto cessa a palavra cantada e, Clementina de Jesus, a intérprete, fala para a platéia, numa espécie de conversa com Zambi:

Intérprete:

*Quando eu morrer
Vou bater lá na porta do céu
E vou falar pra São Pedro
Que ninguém quer essa vida cruel*

Coro:

*Eu não quero essa vida assim não, Zambi
Ninguém quer essa vida assim não, Zambi
Eu não quero essa vida assim não, Zambi
Ninguém quer essa vida assim não, Zambi*

Fala:

O Zambi, vê se manda parar com aquelas bliz lá no morro. Quando os home chega, chutando a porta e revirando tudo, todo mundo fica assustado e a criançada com aqueles olhos arregalados, o coração saindo pela boca. Ai meu Deus! A tal de lei de invasão de domicilio lá no morro não vale nada

Coro:

¹¹⁴⁰ JORGE VEIGA (*Jorge Veiga. O caricaturista do samba*. São Paulo, BMG/RCA, 2001, gravado em 1971).

*Eu não quero essa vida assim não, Zambi
Ninguém quer essa vida assim não, Zambi
Eu não quero essa vida assim não, Zambi
Ninguém quer essa vida assim não, Zambi*

Fala:

Ah Zambi, lembrei-me de outra coisa: vê se clareia a cabeça de minha gente lá no morro, para eles pararem de tanta cachaçada, maconha e briga. Devagar, tá legal? Mas quando os nego tão doido dão tiro à toa, à toa. E quando eles inventam de brincar de bandido? É o de baixo atacando de cima, o da direita atacando o da esquerda, é o pior: é que ninguém é da direita ou da esquerda, é todo mundo do mesmo morro. É a miséria brigando com o misere

Coro:

*Eu não quero essa vida assim não, Zambi
Ninguém quer essa vida assim não, Zambi
Eu não quero essa vida assim não, Zambi
Ninguém quer essa vida assim não, Zambi*

Intérprete:

*Eu não quero as criança roubando
E as velhinhas implorando uma xepa na feira
Eu não quero este medo espantado
Na cara dos negros sem eira e sem beira*

Coro:

*Eu não quero essa vida assim não, Zambi
Ninguém quer essa vida assim não, Zambi
Eu não quero essa vida assim não, Zambi
Ninguém quer essa vida assim não, Zambi*

Intérprete:

*Abre a cadeia pros inocente
Dá liberdade pros homens de opinião
Quando nego tá muito de fora
Um outro não tem o que comer
Quando o nego tá no pau-de-arara
Tem outro penando num outro sofrer*

Coro:

*Eu não quero essa vida assim não, Zambi
Ninguém quer essa vida assim não, Zambi
Eu não quero essa vida assim não, Zambi
Ninguém quer essa vida assim não, Zambi*

Intérprete:

*Deus é pai, deus é filho do Espírito Santo, é Zambi
Deus é pai, deus é filho do Espírito Santo, é Zambi¹¹⁴¹*

¹¹⁴¹ CLEMENTINA DE JESUS E MARTINHO DA VILA (*Clementina e convidados*, EMI, São Paulo, s/d.).

O recurso da narratividade, no sentido popular do termo, uma história contada de forma linear e acumulativa, com começo, meio e fim, abordando assuntos de interesse geral para uma platéia concreta – o intérprete dirige-se a alguém e não discursa sozinho ou tendo a um ouvinte genérico – parece ser característico do discurso oral e é recorrente nas letras de samba.

O mesmo recurso praticamente desaparece no discurso da moderna música brasileira. Há porém recente exceção: o rap (rhythm and poetry). Esse tipo de música popular quase falada, de origem norte-americana, tem tido relativa influência na música brasileira recente, em grupos como Racionais Mc's e outros. Para ficar na obra dos autores com que estou trabalhando, um exemplo desta influência se encontra em “Haiti”, canção pós-tropicalista de Caetano Veloso:

*Quando você for convidado pra subir no adro
Da fundação casa de Jorge Amado
Pra ver do alto a fila de soldados, quase todos pretos
Dando porrada na nuca de malandros pretos
De ladrões mulatos e outros quase brancos
Tratados como pretos
Só pra mostrar aos outros quase pretos
(E são quase todos pretos)
E aos quase brancos pobres como pretos
Como é que pretos, pobres e mulatos
E quase brancos quase pretos de tão pobres são tratados
E não importa se os olhos do mundo inteiro
Possam estar por um momento voltados para o largo
Onde os escravos eram castigados
E hoje um batuque um batuque
Com a pureza de meninos uniformizados de escola secundária
Em dia de parada
E a grandeza épica de um povo em formação
Nos atrai, nos deslumbra e estimula
Não importa nada:
Nem o traço do sobrado
Nem a lente do Fantástico,
Nem o disco de Paul Simon
Ninguém, ninguém é cidadão
Se você for a festa do pelô, e se você não for
Pense no Haiti, reze pelo Haiti
O Haiti é aqui
O Haiti não é aqui
E na TV se você vir um deputado em pânico mal dissimulado
Diante de qualquer, mas qualquer mesmo, qualquer, qualquer
Plano de educação que pareça fácil
Que pareça fácil e rápido
E vá representar uma ameaça de democratização*

*Do ensino do primeiro grau
 E se esse mesmo deputado defender a adoção da pena capital
 E o venerável cardeal disser que vê tanto espírito no feto
 E nenhum no marginal
 E se, ao furar o sinal, o velho sinal vermelho habitual
 Notar um homem mijando na esquina da rua sobre um saco
 Brilhante de lixo do Leblon
 E quando ouvir o silêncio sorridente de São Paulo
 Diante da chacina
 111 presos indefesos, mas presos são quase todos pretos
 Ou quase pretos, ou quase brancos quase pretos de tão pobres
 E pobres são como podres e todos sabem como se tratam os pretos
 E quando você for dar uma volta no Caribe
 E quando for trepar sem camisinha
 E apresentar sua participação inteligente no bloqueio a Cuba
 Pense no Haiti, reze pelo Haiti
 O Haiti é aqui
 O Haiti não é aqui¹¹⁴²*

Achei importante colocar a letra de Caetano Veloso na íntegra para, mais uma vez, exemplificar e ilustrar as diferenças entre os dois tipos de discurso que venho estudando. A canção “Haiti” foi construída e concebida a partir de pressupostos muito diferentes dos utilizados nas letras de samba apresentadas antes.

Trata-se de um texto eminentemente assertivo e apodíctico, criado a partir do pensamento analítico e reflexivo. Aborda, com bastante objetividade, distanciamento e senso crítico, com imagens justapostas e descontínuas, quase como *flashes* fragmentados, uma questão e um contexto bastante amplo: certa “realidade nacional”. O texto, como vários outros dos tempos tropicalistas, tem como pressuposto, portanto, a crença na possibilidade de sintetizar ou abarcar a situação social e política brasileira ou o Brasil através de um único ponto de vista. Como conclusão, a letra de Caetano Veloso defende uma tese, desenvolve e propõe uma teoria cheia de ironia: “O Haiti é aqui”. Naturalmente, é um texto que demanda “interpretação”.

6.6 Comentários

Tentei neste capítulo, que se liga umbilicalmente ao anterior, sobre a oralidade, abordar a questão da oposição entre o modelo oral e o modelo escrito, a partir das colocações

¹¹⁴² VELOSO, Caetano. *Letra só*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003, p.188.

principalmente de Ruth Finnegan. Tratei ainda da questão da diferença entre, em suma, o autor erudito e o autor popular. Abordei também o improviso e o problema do discurso mais, ou menos, subjetivo. Além disso, procurei fazer um levantamento de vários recursos e procedimentos com a linguagem, assim como de seus pressupostos, que parecem poder ser associados à poesia e ao discurso popular. Entre eles destaquei o vocabulário popular, a visualização, os recursos interjeicionais, o diálogo, a narrativa e o recurso da interrupção narrativa.

Mais uma vez, quero repetir a postura que venho adotando ao longo deste trabalho: trata-se de tendências e preponderâncias, a meu ver associáveis e originárias do discurso oral. Todos os procedimentos e recursos com a palavra assinalados evidentemente podem ser utilizados, e o são, por exemplo, no discurso da moderna música brasileira. Ocorre que, em geral, em menor escala e a partir de outros pressupostos.

Concluo esta etapa ressaltando que o discurso oral deve ser associado ao discurso popular e implica a adoção de um determinado *modelo de consciência*.

Se fosse possível apontar um denominador comum entre todos os recursos e procedimentos com a palavra levantados neste capítulo, este seria a *performance*, vista como uma apresentação contextualizada, face-a-face, interacional e dialógica por excelência.

Acredito que o discurso popular e, portanto, as letras de samba, sejam elas escritas ou não, têm como premissa fundamental, a situação de *performance* face-a-face. Minha proposta é que, mesmo sendo feito num quarto fechado, um samba tem como pressuposto a situação de compartilhamento e de *performance*.

A performance é uma premissa e um dos elementos essenciais do *discurso-nós*.

No próximo capítulo tratarei de um conjunto de temas populares que ainda não foram mencionados ou o foram apenas de passagem.