



UNIVERSIDADE VALE DO RIO VERDE
Recredenciamento e-MEC 200901929

FRANCISCO ANTONIO ROMANELLI

RODA DE SAMBA, RODA DA VIDA:
filosofia de botequim em Noel, Paulinho e Chico

TRÊS CORAÇÕES
2014

FRANCISCO ANTONIO ROMANELLI

**RODA DE SAMBA, RODA DA VIDA:
filosofia de botequim em Noel, Paulinho e Chico**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Linguagem, Cultura e Discurso – da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.
Área de concentração: Letras.

Orientador: Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti.

**Três Corações
2014**

78.01

ROM Romanelli, Francisco Antonio

Roda de samba, roda da vida: filosofia de botequim em Noel, Paulinho e Chico. / Francisco Antonio Romanelli. – Três Corações: Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações, 2014.

170f.

Orientador: Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti.

Dissertação (mestrado) – UNINCOR / Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações / Mestrado em Letras, 2014.

1. Filosofia de botequim. 2. Noel Rosa. 3. Paulinho da Viola. 4. Chico Buarque. 5. Rodas de samba. 6. Pensamento sincopado. I. Cavalcanti, Luciano Marcos Dias, orient. II. Universidade Vale do Rio Verde. IV. Título.

Catálogo na fonte

Bibliotecária responsável: Ângela Vilela Gouvêa CRB-6 / 2174

Claudete de Oliveira Luiz CRB-6 / 2176


ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO


Ans 22 dias do mês de dezembro do ano de dois mil e quatorze, sob a presidência do Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti, e com a participação dos membros Prof. Dr. Cilene Margarete Pereira e Prof. Dr. Marcelino Rodrigues da Silva que se reuniram para a banca da defesa de dissertação do mestrando Francisco Antonio Romaneli, aluno do Curso de Mestrado em Letras. O título de sua dissertação é "Roda de samba, roda da vida: filosofia de botecuin em Noel, Paulinho e Chico". O resultado foi pela *Aprovação*. Eu, secretária, lavro a presente ata que, depois de lida e aprovada, vai assinada por mim e pelos demais membros da banca examinadora.

Três Corações, 22 de dezembro de 2014.


Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti
Presidente


Prof. Dr. Cilene Margarete Pereira
Membro da Banca


Prof. Dr. Marcelino Rodrigues da Silva
Membro da Banca


Prof. MS. Túlio Marcos Romano
Pró Reitor

Prof. Túlio Marcos Romano
Pró Reitor de Pós Graduação,
Pesquisa e Extensão
FCTE/UNINCOR


Cintia Mendes Stuart
Secretária Geral
Cintia Mendes Stuart
Secretária Geral
Universidade Vale do Rio Verde

Às minhas lindas e polissêmicas netas

Ester e Nathaly,

vozes poéticas da minha existência.

AGRADECIMENTOS

A minha família - mulher, mãe, filhos, irmãos e netas - pela tolerância com minhas ausências, impaciências, esquisitices e rabugices durante o longo tempo de pesquisa e redação deste trabalho;

ao meu orientador, Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti, pelos valiosos conselhos e pela resignada paciência com as teimosias e a lerdeza intelectual do orientando;

a todos os meus professores de todos os períodos do curso - em especial à Prof.^a Dr.^a Cilene Margarete Pereira - pelos preciosos ensinamentos, pelas ideias enriquecedoras, pelas aulas brilhantes, em cujas fontes me banhei durante toda a pesquisa, e pelo incentivo constante e fortalecedor;

aos colegas de turma, Virgínia, Magna, Diogo e minha querida sobrinha Ana Luiza, pelo companheirismo, amizade, sábias trocas de ideias e pela tolerância com minhas impertinências em sala de aula; aos amigos, que aturaram minhas extrapolações dialógicas, principalmente a Prof.^a Dr.^a Letícia Reis, o poeta e cinéfilo Luiz Carlos Bartolomei, o médico e pesquisador Ivan Frota, conselheiros pontuais e ouvintes pacientes, e Ana Isabel, pela sabedoria da escuta e pelo apoio psicanalítico; aos grandes mestres e dedicados pesquisadores Carlos Sandroni, Nei Lopes, Flávio Silva e Valdir Comegno, por carinhosa e dedicada atenção;

à banca de qualificação e à banca de defesa, pelas oportunas correções de rumo em minha pesquisa e pelos sábios aconselhamentos que em muito aprimoraram e enriqueceram este trabalho;

às musas, pela inspiração com que eventualmente me bafejaram, e, se não o fizeram, por serem resignadamente inculpadadas, sem contestações, pelos equívocos dessa carência;

aos fantasmas dos porões da inconsciência, que, em vislumbres esmaecidos, despertaram recordações preciosas; à sabedoria silenciosa das obras espalhadas e empilhadas nas prateleiras de minhas estantes físicas, virtuais e simbólicas, que ganharam voz e vida em minhas (re)leituras e me ampararam na agonia e nas turbulências das dúvidas.

Atrevo-me a compartilhar o peso da dor na alma dos ancestrais fundadores da música popular e tradicional do país, que tão bem a souberam converter em arte; mestres desdenhados que, sob o jugo de sofrimento e escravidão, pariram nossas raízes culturais. Sinto-me tentado a enaltecer os pensadores de botequim, os Noëis da Vila e da vida que, por ideal, deram cor e sabor à personalidade musical brasileira e nos legaram algumas preciosidades das de maior relevância na música mundial. Além disso, permito-me a ousadia de lembrar que

*Meu espírito me leva a cantar as formas transmutadas em novos corpos: oh, deuses!
inspirai-me (já que vós também as transformastes) minha empresa e conduzi meu
canto ininterrupto desde as primeiras origens do mundo até a minha época*

(Ovídio, Metamorfoses, Canto I, Invocação)

A operação de expressão, quando é bem-sucedida, *não* deixa apenas um sumário para o leitor ou para o próprio escritor, ela faz a significação existir como uma coisa no próprio coração do texto, ela a faz viver em um organismo de palavras, ela a instala no escritor ou no leitor como um novo órgão dos sentidos, abre para nossa experiência um novo campo ou uma nova dimensão. Essa potência da expressão é bem conhecida na arte e, por exemplo, na música.

(Maurice Merleau-Ponty)

RESUMO

A “filosofia de botequim” se caracteriza por um modo polissêmico de questionar as mazelas e as agruras da existência, as questões miúdas individuais e domésticas e outras de interesse particular, a par de trazer para a mesa de boteco – física ou metafórica – questões universais, como o amor, a morte, as transformações sociais, a sorte, o dinheiro etc. Neste trabalho, busca-se demonstrar o conteúdo filosófico no pensamento miúdo do samba. Para isso, foram reunidos três “sambistas pensadores”, espécies de vetores de um modo típico de pensar a vida: Noel Rosa, Paulinho da Viola e Chico Buarque, que apresentam em suas obras legítima “filosofia de botequim”. O primeiro, alcunhado “filósofo do samba”, pelo caráter de cronista que relata, reflete, questiona e ironiza os descompassos da existência; os outros dois são continuadores de um modo de construção musical que deflagra a reflexão e o fazem pela mesma linguagem polissêmica e dúbia de Noel, respeitada a característica composicional de cada um. Defende-se que esse modo típico de pensar foi gestado dentro das rodas de canto e com elas evoluiu até concretizar a metáfora do “botequim” como o ambiente propício a uma maneira sincopada de ação e pensamento.

Palavras-chave: Filosofia de botequim, Noel Rosa, Paulinho da Viola, Chico Buarque, rodas de samba, pensamento sincopado.

ABSTRACT

The "barroom philosophy" is characterized by a polysemic mode of questioning wounds and hardships of existence, individual and private little issues and others of particular interest, while brings to pub table - physical or metaphorical - universal issues such as love, death, social transformation, luck, money etc. This work seeks to demonstrate the philosophical content in the minor thought of the samba. For this, were amalgamated three "samba thinkers", species of vectors of a typical mode of thinking life: Noel Rosa, Paulinho da Viola and Chico Buarque, who have in their works legitimate "barroom philosophy". The first, nicknamed "samba philosopher", by the character of a chronicler that reports, reflects, questions and mocks mismatches of existence; the other two are followers of a musical construction which deflagrates reflection and make the same language polysemic and ambiguous of Noel, respected the compositional feature of each. It is argued that this typical way of thinking was gestated inside of the music wheels and evolved to realize the metaphor of the "bar" as the conducive environment to a syncopated way of action and thought.

Keywords: Barroom philosophy, Noel Rosa, Paulinho da Viola, Chico Buarque, samba circles, syncopated thought.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
1. ...E A MÚSICA CRIOU A RODA. E A RODA CRIOU O SAMBA	
1.1. O samba na gira do tempo: a roda que fazia o samba girar	18
1.2. O Samba carioca: reinvenção da roda	30
2. PENSAMENTO SINCOADO: QUANDO O SAMBA E A FILOSOFIA SE ENCONTRAM NO BOTEQUIM	
2.1. Filosofia malandra de botequim: mora na filosofia do samba	40
2.2. O prisma filosófico do samba	51
3. O SAMBA, A PRONTIDÃO E OUTRAS BOSSAS DE NOEL, PAULINHO E CHICO	
3.1. Noel Rosa: filosofia da prontidão sem fim	64
3.2. Paulinho da viola: filosofia do navegante	97
3.3. Chico Buarque: filosofia da fresta	123
CONSIDERAÇÕES FINAIS	158
REFERÊNCIAS	
1. Livros, teses e artigos de periódicos	160
2. Sítios da rede mundial de computadores (acesso constante)	166
3. Vídeos	167
4. Coleções	169
5. Referências fonográficas (canções)	169

INTRODUÇÃO

Tem-se que “filosofia de botequim” é um dos múltiplos aspectos da filosofia do cotidiano. Emana das preocupações e causticidade comuns da gente simples que, diante de questões existenciais e das agruras cotidianas, reflete sobre os percalços da vida. Quando restrita ao universo da canção popular, essa forma de questionar manifesta-se por meio do “samba”, do gênero musical e do modo cotidiano de vida. A “filosofia de botequim” é filha do pensamento vivo de um segmento social economicamente deserdado e, na maioria das vezes, deficientemente letrada, mas que se escora em rico e vasto manancial de questionamentos cotidianos, sem inserir esse pensamento na seriedade de um sistema formal, acadêmico e oficialmente reconhecido. Esse manancial teve origem em tradições e costumes ancestrais reforçados pela resistência aos dissabores, à pobreza ou dificuldades econômicas, ao descaso político e à segregação social. Veio sem maiores pretensões que, senão, uma maneira de viver e conviver com as mazelas da existência ordinária, com a fatalidade da vida e com a falta de explicação satisfatória às coisas do mundo. Neste trabalho, restringe-se a expressão “filosofia de botequim” a uma das vozes de um grande, complexo e rico modo de viver a que se dá o nome de mundo do Samba (com “S” maiúsculo), tratado como seu berço original, e a manifestações culturais posteriores que são tidas como tradicionalmente descendentes, ainda que originárias de classes abastadas e letradas. O que se pretende focar é que esse modo de pensar é combustível das indagações veiculadas através da canção popular, acentuadamente do samba, em ambientes socializáveis de música, festa, dança, comida e bebida, desde rodas de sambas primordiais ao botequim, como ambiente físico e como metáfora de instante criador.

É pertinente entender-se a “filosofia de botequim” como derivada da “filosofia do cotidiano” quando se percebe que:

O entendimento do mundo não se dá somente por meio de conceitos logicamente organizados que, pelo fato de serem abstrações genéricas, estão longe do dado sensorial, do momento vivido. Ele também pode se dar pela intuição, pelo conhecimento imediato da forma concreta e individual, que não fala à razão, mas ao sentimento e à imaginação (ARANHA; MARTINS, 2012, p. 417).

A “filosofia de botequim” se caracteriza por um modo de questionar, através de um discurso polissêmico, as mazelas e as agruras da existência, as questões miúdas individuais e domésticas e outras de interesse particular, a par de trazer para a mesa de boteco – física ou metafórica – questões universais, como o amor, a morte, as transformações sociais, a sorte, o

dinheiro. Isso é feito pela ótica de pensadores artistas, às vezes, sequer letrados. Por serem veiculadas, acima de tudo, pelas letras de canções populares, este trabalho prioriza as letras do samba, gênero musical. Assume-se, na pesquisa, que esse modo peculiar de pensamento vincula-se ao mundo negro da canção popular, de ritmo tradicional (caracterizada pela síncopa), colaborando para consolidar a resistência cultural do mundo do Samba, influenciando nos movimentos do corpo e na maneira de pensar o cotidiano dentro da filosofia de botequim. No Brasil, a síncopa, incorporada da cultura negra e adaptada à cultura local, justificou vínculos de união dos elementos culturais africanos que moldaram o que se tem por “mundo do Samba”, orientando diversas de suas vozes como as religiões dos orixás, a capoeira, o “malandro carioca”, as rodas de música e confraternização, os festejos e rituais, o carnaval e o samba gênero. E, inclusive, a “filosofia de botequim”.

Afinal, como diz Bruno Ribeiro, “a grande virtude do samba é não ser apenas um gênero musical, mas uma filosofia de vida que reúne em torno de si a música, a dança, a religiosidade, a poesia e a culinária” (RIBEIRO, 2005, p. 73). A proposta deste trabalho é apresentar e discutir esta filosofia da vida miúda. Miúda, não por ser insignificante, mas por estar mais próxima dos estratos da vida cotidiana popular e, ainda, porque se refere a questões próximas da sobrevivência, culto e socialização imediatos aos atores do “mundo do Samba”. Essa maneira de refletir afeta, de maneira prática, prioritariamente, a existência individual dessas pessoas, a despeito de não raro verter-se para questionamentos de sentido universal e universalizante.

Da tensão entre o cancionista popular e, principalmente, o sambista e a pressão existencial, no meio social em que comunga, é que surge a metáfora do botequim como lugar de reflexão sobre a vida, enfrentando dissabores e dores de forma muitas vezes irônica, crítica ou bem-humorada. A filosofia de botequim, encravada no samba, é veículo de um forte acento poético que modela o pensamento cotidiano e a expressão de vida, geralmente pobre e oprimida, de suas personagens. O mundo do Samba é formado por gente “grande” na cultura e no pensamento. Gente que, conforme observa Ronaldo Vainfas, “entre gritos e danças, exibia sua grandeza humana, grandeza criadora. Gente que desafiava, com altivez da batucada e a explosão do riso, as mil agruras de um cotidiano difícil” (VAINFAS, 2008, p. 10).

Para expor e demonstrar o conteúdo filosófico no pensamento miúdo do samba, foram reunidos três “sambistas pensadores”, espécies de vetores de um modo típico de pensar a vida: Noel Rosa, Paulinho da Viola e Chico Buarque, que apresentam em suas obras legítima “filosofia de botequim” (mesmo quando o botequim é metaforizado como símbolo ou concepção estética). O primeiro, pelo caráter de cronista que relata, reflete, questiona e ironiza

os descompassos da existência, foi alcunhado, na história da Música Popular Brasileira, como “filósofo do samba”¹. Ele mesmo, na canção “Com mulher não quero mais nada”, se declara titular da fama de filósofo amador. Não é sem sentido a afirmação de Tárík de Souza de que a “obra desse cronista de costumes que sempre viajou entre a filosofia de botequim (no melhor sentido) e a observação sarcástica ou lírica do cotidiano é tão vasta que [...] ainda desenterra inéditas tantos anos após sua morte” (SOUZA, 2008, p. 43).

A nomeação não é sem sentido. A demonstração do forte manancial de pensar sobre o cotidiano pobre e sofrido, formatado na ironia da metafórica despreocupação festiva do botequim, está em praticamente toda sua obra que, na curta existência do compositor, falecido aos vinte e seis anos e meio de idade, totalizam 259 canções assinadas, como ressaltou Luiz Fernando Viana, em programa especial da Rádio Batuta *on line*, do Instituto Moreira Salles – IMS².

Os outros dois compositores, tendo em mira a tradição imposta por Noel, são continuadores de um modo de construção musical que deflagra a reflexão e o fazem pela mesma linguagem polissêmica e dúbia de Noel, respeitada a característica composicional de cada um. No caso de Paulinho da Viola, em quem ironia e humor não são características primordiais, mas estão sutilmente embutidos em suas obras, a reflexão se dá, muitas vezes, por meio de metáforas da natureza, normalmente associadas aos ventos ou aos oceanos, que pontuam a ideia de naufrágio universal humano, postulando a vida como um espaço sem porto ou direção que, se em algumas ocasiões parece ter um timoneiro, em outras se deixa levar pelo ritmo do mar. Especialmente no caso de Paulinho, há alguns estudos que denotam essa marcação filosófica de sua poética, como se vê, por exemplo, nos trabalhos de Pereira Júnior (*O mar que me navega: sintonias filosóficas em Paulinho da Viola*, tese, USP, 2011) e de Eliete Negreiros (*Paulinho da Viola e o elogio do amor*, tese, USP, 2012). Neste trabalho, interessa pensar os sambas de Paulinho da Viola a partir de um ponto de vista periférico e popular, centrado no universo de seus personagens, seres desolados diante da vida, da morte e do amor, mas cientes de que estão no mundo para aprender (como se vê em “Coisas do mundo, minha nega”, em “Timoneiro” ou em “Nos horizontes do mundo”). Isso, sem se descuidar do profundo lirismo que acompanha as reflexões dos atores do mundo do navegante

¹ Segundo Didier e Máximo, o apelido foi atribuído a Noel por César Ladeira, que tinha por hábito criar cognomes para os artistas que se apresentavam em seu programa de rádio. Inspirou-se em uma brincadeira de Custódio Mesquita, que teria chamado carinhosamente Noel de Sócrates (DIDIER: MÁXIMO, 1990, p. 250-251).

² Disponível em: <http://www.radiobatuta.com.br/Episodes/view/699>. Acesso em: 23 set. 2014.

em Paulinho da Viola. Nesse caminhar da personagem pensador, navegante da vida, são plasmadas pérolas imortais de reflexão e poética irrepreensível.

No caso de Chico Buarque, interessa mostrá-lo como continuador de Noel na maneira de perceber e se solidarizar com o outro, com aquele que está inserido no palco da existência e submetido às revezes da roda da vida. A canção síntese utilizada para esse enfoque, despertando a reflexão filosófica sobre quase todo o universo das canções analisadas, é “Roda viva” que, a despeito de ter sido, em muitos estudos, atraída para a concepção de militância política e de contestação cultural, tem foros de forte reflexão sobre a vida. Os efeitos do correr do tempo na percepção humana, expressos por Chico de forma coloquial e polissêmica, gera nítida filosofia de botequim. O tempo, esse mecanismo triturador, que não se dá a conhecer nem à ciência, nem à filosofia, permanece como eterno personagem do mundo idealizado da arte. Percorrendo as voltas da vida que roda com a canção síntese e com as rodas de canções, encontram-se outros confrontos do autor com a inexplicabilidade do tempo, vista em “Pedro pedreiro” e “Morro Dois Irmãos”, culminando com a destruição “desconstrutiva” da vida comum do operário símbolo em “Construção” e “Deus lhe pague”. O ato final da roda viva é a desagregação entrópica universal, nos campos psicológico, filosófico e religioso, do mundo perceptível.

A escolha da obra desta tríade de pensadores do samba faz sentido. A história demonstra que a tradição reflexiva através de canções teve voz relevante e matricial em Noel Rosa. No seu tempo, a reflexão poética do samba enfrentava a opressão da cultura de massa e da injustiça social em um momento crítico da política nacional; o aparato oficial do governo getulista ou da administração ernestista estendeu as mãos para a legitimação dos compositores populares, procurando moldá-los a padrões enaltecidos de pretensas virtudes nacionais e governamentais (GALVÃO, 2009, p. 43-46; CARVALHO, 2012, p. 14-20; FERNANDES, 2001, p. 85). A poética cronista, polissêmica e questionadora de Noel não se cansou de acusar obliquamente o sistema, através de um peculiar humor irônico e metafórico, utilizando-se de reflexão sobre as questões cotidianas e as agruras do existir. Uma tensão semelhante entre pensamento reflexivo e momento político reaparece em um período posterior de nova crise, pós-início do governo militar de 1964, tanto em Paulinho da Viola como em Chico Buarque, compositores que retomaram a estratégia e, muitas vezes a própria estética noelina para discutir, transversalmente, as mazelas dos segmentos sociais mais sofridos, atualizando suas características para o novo momento. Assim, a evolução circular da roda da vida une a poética desses três sambistas em uma filosofia cotidiana harmoniosa, vulnerando fronteiras temporais,

como é apropriado à obra artística, a despeito de cada um possuir maneira própria de expressão.

Os três são considerados hábeis manejadores da reflexão sobre o cotidiano, pelo uso da “filosofia de botequim”, e usam linguagem às vezes metafórica, às vezes dúbia, às vezes irônica ou bem humorada, mas sempre polissêmica. Apropriam-se, para isso, em algumas vezes, da voz malandra, ainda que, em certas ocasiões, de maneira discreta, como se percebe em Paulinho da Viola. Afinal, como diz Cláudia Matos, o “malandro”, em vez de se ligar a um tipo de conduta, “está ligado a um tipo de discurso. Antes de ser uma figura social ou histórica, é uma figura de linguagem, a encarnação de um comportamento estético, de um estilo” (MATOS, 1982, p. 67). Esse estilo coloca o malandro “no interstício, na fronteira perceptível entre o dito e o não dito, onde esses dois espaços se confundem e até se misturam”. Na perspicácia estilística do discurso da fresta, ou discurso malandro, “os conteúdos mais importantes são justamente os que não avultam direta e expressamente, mas por elipse, por duplo sentido, pela maneira de dizer e não pelo que é dito” (MATOS, 1982, p. 111). O que se pretende demonstrar, portanto, é que há, nos três compositores analisados, um discurso malandro, ainda que, muitas vezes, apartado da figura do malandro cultural e sem representar a malandragem do samba, que dá voz polissêmica ao pensamento de suas personagens e que justificam suas reflexões como genuína filosofia de botequim. Em Noel, essa voz, na maioria das vezes, faz críticas e questionamentos com bastante humor, ainda que, em alguns casos, seja profundamente dolorida e, até, pessimista. Em Paulinho, há um comedimento, uma discrição, uma dissimulação mais acentuada que nos outros. Mas, a figura de linguagem “amalandrada”, que qualifica o “filosofismo” de botequim, está presente em sua obra. Chico está mais próximo de Noel e apesar de fazer uso constante de (sub)entendimentos bem humorados e críticos, no curso da obra, quando expõe o modelo de filosofia de botequim, o faz por meio de reflexões cáusticas, já que a personagem “penseira” de Chico sofre com a angústia da reflexão e com sua incapacidade de mandar em seu destino.

Observada e respeitada a expressão musical peculiar a cada um dos compositores analisados, e a individualidade de seus caminhos quando refletem sobre o cotidiano, busca-se, no correr do trabalho, encontrar matéria para discussão em um espaço primordial: a roda de samba. As rodas, fundamentais nas origens do gênero, evoluíram, sempre como encontros comunitários e agremiadores, desde os antigos terreiros, para dar voz à metáfora da linguagem malandra e do samba de botequim. Se o samba floresceu como gênero nas casas das tias baianas, em seus quintais e terreiros, ou nos terreiros dos morros, espaços de convergência cultural e religiosa, é no botequim, sobretudo a partir da captação do samba moderno, no

interstício entre as décadas de 1920 e 1930, que ele irá se firmar, fixar e modernizar. Ali, deixa de ser o samba inaugural, produzido pelos “sambistas primitivos”, no dizer de Cláudia Matos, que “frequentavam a casa da Tia Ciata e outras baianas da Saúde e da Praça Onze”, alma das “classes populares” (MATOS, 1982, p. 18; 39), para se transformar em produto da indústria cultural e em identidade musical brasileira. Na transição do “lar”, representado por salas, cozinhas, quartos e outros cômodos (separados por biombos ou não), ou terreiros, das casas dos arredores da Praça Onze ou pelos terreiros dos morros (de maior sociabilidade, extensões naturais das casas) para o “lar” constituído no botequim (afinal, em “Último desejo”, Noel diz que “meu lar é o botequim”), ocorre o processo de deslocamento invocado por Roberto DaMatta (DAMATTA, 1997, p. 100). Ou seja, concretiza-se aquela finalidade social neste ambiente transformado que, assim percebido, cumpre a função daqueles lugares originais. Dessa forma, “botequim” metaforiza adequadamente o útero que gesta o samba reflexivo, vertente do samba malandro e, naturalmente, a filosofia de botequim.

Carlos Sandroni anota que as fronteiras do samba, alargadas para além do meramente tradicional, adentra o espaço comercial, apropriando-se de um novo ritmo, capaz de satisfazer as vontades do anseio cultural daquele momento, ou seja, gravações, transmissões radiofônicas e desfiles carnavalescos. A evolução das rodas de samba e dos encontros em terreiros e salas das tias baianas acabou por criar espaço adequado de comunhão social nos blocos e nos botequins (SANDRONI, 2012, p. 145). Pela facilidade de permitir transações mercantis, esses espaços substituíram aqueles primeiros, a ponto de o botequim passar a ser chamado, às vezes, de escritório, além de identificar-se com o “ambiente de trabalho” do sambista - “blocos e botequins possuem uma característica comum: são mais públicos, mais abertos socialmente, que a sala de jantar de Tia Ciata” (SANDRONI, 2012, p. 146).

Assim, enquanto se busca identificar a verve reflexiva da poética de Noel, Paulinho e Chico, entendidos como pensadores autênticos do mundo cotidiano e miúdo, deseja-se também irmaná-los em uma roda de samba, evoluída para o “botequim”, já que os três se ligam à tradição musical e ao modo de refletir peculiares e singulares da cultura do Samba. A seu modo, tempo e lugar, todos eles foram entusiásticos habitantes de rodas de sambas e dos botequins, física ou metaforicamente.

Expostos os objetivos da pesquisa, faz-se necessário ressaltar que, a despeito dos inúmeros e pertinentes questionamentos referentes ao ritmo do samba como configurador de um gênero musical característico, o que importa, neste trabalho, é o extrato reflexivo sintético de cada um dos sambistas analisados, obtido majoritariamente pela expressão poética encravada nas letras das canções vistas, que são suporte da manifestação filosófica aqui

investigada. O esteio reflexivo é observado por intermédio dos valores poéticos das canções analisadas. Assim, toma-se por aconselhamento a recomendação de Charles Perrone, para quem “muitas letras de canção poderiam figurar, sem nenhum favor, ao lado dos melhores textos poéticos contemporâneos” (PERRONE, 1988, p. 15). Por esse motivo “se, independente da música, o texto de uma canção é literalmente rico, não há nenhuma razão para não se considerar seus méritos literários” (PERRONE, 1988, p. 14). Isso é o que se procura fazer, a despeito de se buscar, nessa veia poética e literária, a expressão questionadora pertinente à invocada “filosofia de botequim” e os objetivos práticos de seus compositores, na transfiguração da mensagem poética em figuras de pensamento, dentro da canção popular.

Dividiu-se o presente trabalho em três capítulos. O primeiro (“... E a música criou a roda e a roda criou o samba”) se propõe a dar uma visão panorâmica do tempo e do lugar do surgimento e do desenvolvimento tanto do mundo carioca do Samba (como modo característico de lidar com a existência) como do samba (gênero musical carioca), ambos, a seu modo, veiculadores de uma maneira típica de agir, aculturar-se, resistir, comungar e pensar, focando-se as transformações do gênero “samba”, na evolução posterior à grande migração para a capital federal.

Deixando de lado a lexiologia do termo, que lhe atribui uma dezena de sentidos, defende-se aqui a divisão de sentido de “samba” em apenas dois momentos que, apesar de guardarem características próprias, conviveram umbilicalmente interligados no processo de criação da “filosofia de botequim”: o primeiro, indicando o modo de vida que, como mecanismo de resistência à aculturação caolha imposta pela ideologia dominante, acabou se transformando em um sistema próprio de viver e de pensar – o mundo do Samba, com “S” maiúsculo, restrito ao universo pobre dos morros e de alguns bairros próximos ao centro do Rio de Janeiro, formado principalmente pelos ex-escravos ou descendentes. O segundo, o produto musical que, inicialmente parte do anterior, acabou por dele se desligar para se universalizar pelos meios de comunicação de massa, apropriado ao consumo popular e que finalmente estabeleceu-se como gênero musical, chamado samba, aqui tratado com “s” minúsculo.

Defende-se, ainda, que, em seu caminho para a modernização urbanizada, o samba sofreu abalos que lhe demarcaram rumos. A pesquisa trata de três desses abalos, de significativa importância à veiculação do pensar do sambista e das personagens do Samba, chamados de “rupturas”, já que demandaram o rompimento, ainda que parcial, mas sempre significativo, com valores sociais e culturais pregressos: a ruptura com a matriz rural, a ruptura com a canção coletiva e a ruptura com a dependência religiosa/tradicional do samba.

No segundo capítulo (“Pensamento sincopado: quando o samba e a filosofia se encontram no botequim”), afirma-se que o samba, pela poética de suas letras, criação em muitas oportunidades de compositores pobres e pouco letrados, é produto hábil para reivindicar a legítima instrumentalidade de veículo reflexivo, dotado de linguagem universal, no modo de vida conhecido por Samba.

Mostra, inicialmente, o ponto de contato entre pensamento reflexivo popular e filosofia acadêmica, sem a necessidade daquele invadir o campo de estudo desta, e demonstra a importância e a utilidade da filosofia viva do cotidiano para a classe do Samba. O modo de viver **no** e **o** universo do Samba é, em si mesmo, através de todos seus meios de expressão e de suas linguagens, um modo de viver e de refletir sobre a vida. Adiante, clama-se pela legitimidade de reflexão do samba malandro, que não se confunde com a malandragem no samba ou com o malandro do samba, como sendo uma das linguagens apropriadas da filosofia do mundo do Samba.

Ultrapassadas tais indagações, no terceiro capítulo (“O samba, a prontidão e outras bossas de Noel, Paulinho e Chico”), o trabalho demonstra os sentidos reflexivos contidos em letras de canções desses três grandes compositores da música popular brasileira: Noel Rosa, Paulinho da Viola e Chico Buarque. São eles donos de estilos diferentes e inconfundíveis, mas que se inter-relacionam e dialogam com a tradição, apesar de desbravarem novos mundos no universo musical. O rico trabalho dos três compositores/cantores sintetiza o espírito da filosofia de botequim. Todos beberam **da** e assimilaram **a** sabedoria do instante “roda de samba”, no sentido metafórico de útero gestador e mantenedor do sentido do pensar a vida que se vive e viver a vida que se pensa, na contradição entre a pobreza economicamente opressiva do cotidiano e a grandiosidade exuberante de tradição e cultura em que se fundamentam. A seu modo, mas sempre alinhavados pela roda da vida ao núcleo tradicional do mundo do Samba, cada um deles soube imprimir, com voz própria e singular, a marca de sua poética reflexiva na história da música popular e do pensamento brasileiros.

A pesquisa que ora se faz é perfeitamente justificável. No que pese existirem inúmeras obras que passam levemente sobre o assunto no meio acadêmico, ainda não despertou mais profundos interesses de pesquisa a hipótese de o “Mundo do Samba” ser um local adequado para se vivenciar um processo sistematizado, não organizado nem compendiado, de filosofia cotidiana viva e atuante. Ademais, ainda não se cogitam estudos sobre a hipótese de, a partir de Noel Rosa, ter derivado das canções reflexivas uma voz polissêmica, aquela à qual se dá, ao longo do trabalho, o nome de “filosofia de botequim”, embasada em uma maneira contramétrica e sincopada de pensar, ou seja, uma maneira que inclua as regras musicais da

síncopa (uso de acentuação fora dos tempos fortes e de supressão da acentuação nos tempos fortes, justificadores do gingado característico dos ritmos afros) na reflexão e na expressão verbal que se escora na aderência letra-música das canções. É sobre essa lacuna que, principalmente, este trabalho procura jogar um pouco de luz, clareando os primeiros degraus do tema para (quem sabe?) incentivar novos estudos. Tais estudos ulteriores se farão importantes quando se vê que o foco que aqui se persegue é o de análise simples, com objetivo específico de extrair a reflexão filosófica da poética contida nas letras dos sambas citados.

1. ...E A MÚSICA CRIOU A RODA, E A RODA CRIOU O SAMBA

*Quando entrei na roda de samba
Eu entrei na roda da vida
Eu entrei na roda do tempo
Eu entrei na roda do vento*

(Jussara Otaviano e Doralice Otaviano)

1.1. O SAMBA NA GIRA DO TEMPO: A RODA QUE FAZIA O SAMBA GIRAR

Rodar, dançando e cantando, como ação humana prática, coletiva e comunitária, buscando encontro social e adoração religiosa, é uma maneira quase natural de convívio humano. A música e a dança sempre tiveram apelos mágicos desde o homem primordial³.

Em todas as culturas espalhadas pelo planeta, danças tribais, rituais, sociais, infantis etc. – ritmadas e acompanhadas por palmas, batidas de pés, de percussão e outros instrumentos, de gingados corporais, vocalizações e uma infinidade de maneiras – balançaram, giraram e animaram, como sempre e até hoje o fazem, grupos religiosos ou sociais.

A necessidade humana de atrair efeitos mágicos no processo religioso e cultural das rodas remete à inata e ancestral busca de um centro sábio, interno, que pode se irradiar à periferia, como ponto de ligação entre as dimensões sagrada e profana, consagrando o contato do centro espiritual com a periferia social e cultural. Em todas as épocas e em todas as religiões, a figura do círculo sagrado é presente, sendo mais evidenciada nas culturas consideradas primitivas ou antigas. A atitude holística de vivenciar o culto religioso e o convívio social através das rodas, como significado de “centro do mundo” e da sociedade é bastante referenciada na literatura arqueológica, histórica e filosófica da Religião (ver, por exemplo, ELIADE, 1979, p. 51; ELIADE, 2008, p. 300-301). Hoje, a sofisticação psicológica e a erudição crescente ampliam os conteúdos do arquétipo a símbolos diversificados. Jung, explorando o universo desvelado por Richard Wilhelm (parceria que resultou na edição do livro *O segredo da flor de ouro*, publicado em 1929⁴), enfoca esse fenômeno pela simbologia das mandalas. As rodas de música, em seu sentido primevo, invocam as mandalas

³ A arte, provavelmente, nasceu dessa necessidade de produzir efeitos mágicos de atrair saúde, espantar azares, conseguir alimentação e proteção, e cultuar o *Poder* inominado de divindades (GOMBRICH, 1977, p. 19-22).

⁴ Edição brasileira: Trad. Dora Ferreira da Silva e Maria Luíza Appy. 13 ed. Petrópolis: Vozes, Rio. 2010.

primitivas⁵ ou o “centro do mundo”, principalmente orientais, e carregam em si o valor peculiar aos símbolos do inconsciente coletivo que essas mandalas veiculam.

Não é desconhecido que as rodas de samba brasileiras tiveram suas mais fortes origens na tradição religiosa/cultural africana, trazida por escravos expatriados coercitivamente para trabalhar nas lavouras de cana, em mineração e, posteriormente, nas produções de fumo e café, no Brasil. Portanto, as rodas de samba são frutos da cultura negra em contato com a realidade que os negros escravos encontraram, confrontaram e enfrentaram em solo brasileiro (LOPES, 2008, p. 19; 65-66), com as naturais interações e apropriações que são características desse processo de influências mútuas, principalmente com a cultura nativa dos silvícolas.

Ary Vasconcelos aponta que a música brasileira em geral e, conseqüentemente, as rodas de samba, tiveram a contribuição negra em época histórica muito anterior a que geralmente se pensa. Afinal, “em 1538, os engenhos da capitania de São Vicente, hoje São Paulo, recebiam as primeiras levas de escravos africanos” (VASCONCELOS, 1991, p. 21). Não apenas isso, “eles são muito mais antigos ainda em Portugal, que já acolhia peças [refere-se às músicas que os escravos negros levaram à Europa] dessa procedência desde meados do século XV”, o que também torna significativa a possibilidade de que o Brasil tenha “recebido alguma dessa música africana via Portugal, portanto, já um pouco aportuguesada” (VASCONCELOS, 1991, p. 21). Os sons de origem negro-africana eram profusos no Portugal colonialista, por razões políticas e econômicas (TINHORÃO, 2009, p. 107).

É bastante provável que as rodas de música e dança quase sempre acompanharam os negros escravos. Também é muito provável que já incorporassem o universo religioso dos indígenas nativos, como demonstram inscrições da arte rupestre brasileira, ao lado de gravuras de animais e de gravuras/pinturas antropomórficas (ver, a propósito, os exemplos oferecidos por PROUS, 1992, p. 514; 517). Com os europeus também vieram, de suas tradições, hábitos de dançar, cantar e rodar em círculos comunitários. Posteriormente, grande número de imigrantes, principalmente europeus, veio para o Brasil, carregando raízes tradicionais nas bagagens, dentre elas, aquelas que utilizavam as rodas para conagração, canto e dança. É sabido que todas essas vertentes das tradições culturais, negra, indígena e

⁵ “[...] mandala significa círculo. Há muitas variações do tema [...] mas todas se baseiam na quadratura do círculo. Seu tema básico é o pressentimento de um centro da personalidade, por assim dizer um lugar central no interior da alma, com o qual tudo se relaciona e que ordena todas as coisas, representando ao mesmo tempo uma fonte de energia. A energia do ponto central manifesta-se na compulsão e ímpeto irresistíveis de tornar-se o que se é [...]. “Embora o centro represente, por um lado, um ponto mais interior, a ele pertence também, por outro lado, uma periferia ou área circundante, que contém tudo quanto pertence ao si-mesmo, isto é, os pares de opostos que constituem o todo da personalidade. A isso, em primeiro lugar, pertence a consciência, depois o assim chamado inconsciente pessoal, e finalmente um segmento de tamanho indefinido do consciente coletivo, cujos arquétipos são comuns a toda humanidade” (JUNG, 2002, p. 353).

européia, se encontraram e se mestiçaram na formação da cultura e da música nacional (ALVARENGA, 1960, p. 17-18; DINIZ, 2012, p. 20). No entanto, as rodas de Samba, assim reconhecidas, foram inicial e oficialmente anotadas na Bahia do século XVII (IPHAN, [2004], p. 29). Como se esclarece na pesquisa realizada para o dossiê *Samba de Roda no Recôncavo Baiano*, publicado pelo IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, coordenada pelo professor, escritor, músico e etnomusicólogo Carlos Sandroni,

formas culturais que fazem parte do samba de roda em sua configuração atual podem ser encontradas desde o século XVII, em registros históricos, sempre em relação com o universo dos negros. A umbigada – ou embigada – por exemplo, aparece em poemas de Gregório de Matos (1636-1696) (IPHAN, [2004], p. 29)⁶.

No entanto, “as primeiras referências históricas a manifestações culturais diretamente assemelhadas ao samba de roda datam do início do século XIX” (IPHAN, [2004], p. 29). Segundo o *Dossiê Matrizes do Samba Carioca*⁷ “no Brasil, a tradição de danças em roda e caracterizadas pela umbigada, provém certamente do extrato banto formador de boa parte da cultura afro-brasileira, sendo observada por viajantes no interior de Angola no século XIX” (IPHAN, [2005?], p. 14). A riqueza da cultura banto, injustiçada até a década de 1970, é mostrada por Nei Lopes (2011, p. 9-10; 93-97). Evidentemente, as rodas e a tradição que as acompanhava – principalmente na esfera social e cultural – sofreram influências de elementos aculturadores externos previamente existentes ou vindos para terras brasileiras, mas sempre mantendo a predominância da cultura negra. Por isso, conforme se vê do *Dossiê* do IPHAN, “inegável, então, a bem documentada origem africana do samba”:

A dança se executa por um sapateado de cadência rítmica ligeiramente acentuada, ao som de tambores (bumbos) e caixas de madeira ou latinhas metálicas. A coreografia fundamental caracteriza-se por uma roda no centro da qual os dançarinos gravitam, remexendo o corpo e balançando as ancas e, ocasionalmente, movimentando-se para frente, dobrando o corpo e executando o sapateado.

⁶Na Certidão extraída do livro de Registro de Forma de Expressão do IPHAN, datada de 05 de outubro de 2004, que atesta a inscrição do Samba de Roda do Recôncavo Baiano como Forma de Expressão e concede-lhe o título de Patrimônio Cultural do Brasil, vê-se a seguinte síntese esclarecedora das raízes tradicionais dessa forma típica de samba: “Seus primeiros registros já com esse nome e com muito das características que hoje o identificam, data de 1860. O samba de roda traz como suporte determinante, tradições culturais transmitidas por africanos escravizados e seus descendentes. Tais tradições incluem, entre outros, o culto aos Orixás e Caboclos, o jogo da capoeira e a chamada *comida de azeite*. A herança negro-africana no Samba de Roda se mesclou de maneira singular a traços culturais trazidos pelos portugueses como certos instrumentos musicais - viola e pandeiro, principalmente - e à própria língua portuguesa nos elementos de suas formas poéticas” (IPHAN, 2004, p. 1).

⁷Montado pelo IPHAN, resultante de pesquisa coordenada pela diretora do Centro Cultural Cartola e criadora do Museu do Som, Nilcemar Nogueira, neta por afinidade do grande compositor Cartola e por sangue de Dona Zica, com a participação de grandes pesquisadores e musicistas brasileiros.

A tradição dos povos bantos deu, no Brasil, origem a toda uma família de danças aparentadas, que vai do carimbó paraense e do tambor-de-crioula do Maranhão “passando pelo coco do litoral nordestino e pelos sambas do Recôncavo e do médio São Francisco, na Bahia” até o jongo ou caxambu no Sudeste brasileiro, notadamente no Vale do Paraíba. Onde houve negro banto, lá estão as danças de roda, com ou sem umbigada.

Todas essas danças foram incluídas por Oneyda Alvarenga, colaboradora de Mário de Andrade, dentro do grande espectro das “danças do tipo samba”; e Edison Carneiro, em 1961, listava como formas de samba “atuais e passadas”, entre outras, o caxambu, o coco, o jongo, o lundu, o partido-alto, o samba de roda e o tambor-de-crioula.

Mário de Andrade, em sua pesquisa sobre o coco nordestino, informava que, em seu tempo, principalmente no Ceará e em Alagoas os termos ‘coco’ e ‘samba’ muitas vezes se confundiam, para designar a mesma expressão musical.

Acrescente-se [...] que escritores como Euclides da Cunha, em *Os sertões*, e Aluísio Azevedo, em *O cortiço*, descreveram o que então se entendia como samba (IPHAN, [2005?], p. 14).

Muniz Sodré robustece essa pesquisa quando informa que a coreografia preservada no samba já era bem visível naqueles momentos iniciais:

Por via de regra, aos lados da rude orquestra, dispõem-se em círculo os dançarinos que, cantando e batendo palmas, formam o coro e o acompanhamento. No centro do círculo, sai por turnos a dançar cada um dos circunstantes. E este, ao terminar a sua parte, por simples aceno ou violento encontrão, convida outros a substituí-lo (SODRÉ, 1998, p. 12).

O “samba”⁸, praticado em rodas, era tido como um movimento comunitário do qual todos participavam, contribuía e festejavam: as composições tanto de melodia como de letra eram coletivas, cada um contribuindo com frases melódicas, palavras, versos, cadência, canto, dança etc. As rodas iniciais de samba geralmente não eram cantadas, mas apenas batucadas em instrumentos percussivos. Quando cantadas, tinham apenas o estribilho, repetido constantemente, enquanto acontecia a dança e a umbigada. Os participantes das rodas permaneciam de pé, movendo o corpo, de maneira dançante, ao som do ritmo e acompanhando-o com palmas ou batidas de pés, mas uma única pessoa fazia o solo de dança no meio da roda. Após dançar, o/a bailarino/a aproximava-se da roda e batia (ou insinuava a batida) com o ventre no de outro participante, provocando-o para entrar na dança. O provocado começava a dançar e o provocante se incorporava à roda. Um exemplo das tradicionais rodas de samba é retratado no filme *Barravento*, de Glauber Rocha (apesar de o

⁸ À época, ainda não se falava em samba como gênero musical. O termo indicava dança ou festa em sentido amplo. Os ritmos praticados nas rodas eram variados, dentre os já mencionados ritmos tradicionais rurais de influência predominantemente negra.

filme nem sempre ser reconhecido como informação fidedigna)⁹. A natural evolução das rodas, principalmente depois de fincar pés no Rio de Janeiro, foi a inclusão de composições cantadas, com o coro cantando um estribilho e os cantores improvisando versos, geralmente provocados em desafio. Daí surgiram os diversos tipos de sambas improvisados que avançaram no tempo até depois do nascimento do gênero: a chula raiada, o samba chulado, o samba de partido-alto, com influências e reminiscências dos encontros sociais festivos, das rodas de batuque e das rodas de culto, principalmente do candomblé. As rodas de samba foram, em grande parte, o molde pelo qual se formatou o gênero musical hoje identificado como “samba carioca”, ou “samba urbano carioca” - aquele que é oficialmente reconhecido como gênero nacional e símbolo identitário musical do país, com dia comemorativo anotado no calendário oficial do Rio de Janeiro (dois de dezembro).

As tradicionais formas de dança e manifestações em roda, anteriormente praticadas no meio rural, principalmente oriundas da Bahia ou do Vale do Paraíba, culminaram por se encontrar na então capital federal, em fins do século XIX e início do século XX. Isso se deu, em significativa parte, pela afluência de massivas migrações de escravos recém libertos ou alforriados e de ex-soldados remanescentes da revolta dos Canudos, que buscavam novas condições de vida (ver DINIZ, 2012, p. 26). Ali, oprimidos e discriminados por pobreza, muitas vezes extremas, viram-se confinados a guetos pobres, onde, por afinidades diversas, inclusive necessidade de aproximação cultural, convivência social, melancolia ou busca de transcendência religiosa, uniram-se em espaços geográficos próximos, organizaram-se e passaram a se encontrar e se reunir em ocasiões de festas e celebrações (ver TINHORÃO, 1998, p. 263). Como esclarece Carlos Sandroni, ali as crenças negras, em razão das perseguições pela elite branca, foram escondidas em “terreiros das macumbas e dos candomblés”, necessitando lançar mão da riqueza de seu folclore para fazer ponte com a “civilização” (naturalmente, branca) (BEHAGUE apud SANDRONI, 2012, p. 112). A opressão se deu, principalmente, pelo processo chamado de “bota abaixo”, levado a efeito pelo Prefeito Pereira Passos, que pretendia “civilizar” o Rio de Janeiro, transformando-o em uma “vitrine” para o resto do país (FENERICK, 2005, p. 30-31; BENCHIMOL, 1992, p. 235-246; p. 277-305).

Tais reuniões sempre aconteciam através de rodas de música: rodas de samba, de candomblé e rodas de capoeiragem ou pernadas (identificadas constantemente como “batuques”). Os eventos históricos da abolição da escravatura e da proclamação da república

⁹ Cena disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=KKIbZLraWnQ>>. A íntegra do filme está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=18z3Ppo9ISw>>. Acessos em: nov. 2012.

terminaram por agravar a situação tanto dos migrantes como a dos negros e pobres, residentes locais do Rio de Janeiro. A respeito, Muniz Sodré aponta que:

Vale recordar que a Abolição, além de dificuldades econômicas, criou imensos problemas psicossociais para o negro brasileiro. Excluída a viabilidade de um modo de vida rural autossuficiente, o negro se converteu numa mão de obra em eterna disponibilidade, flutuando, sem definição, entre o campo e a cidade. A rigor, algo parecido também aconteceu, a partir da década de [19]30, com amplos setores da sociedade brasileira, na medida em que o processo de industrialização (renovador de tecnologia e acelerador de urbanização) desorganizou as estruturas agrárias tradicionais, sem criar possibilidades de empregos industriais para todos. A marginalização de largas faixas da população urbana e rural é hoje a consequência lógica desse modelo industrializador que precisa da discriminação e da exclusão sociais, para gerar o seu próprio excedente econômico (SODRÉ, 1998, p. 13).

O *Dossiê Matrizes do Samba* esclarece ainda que:

[...] várias dessas formas rurais de samba chegaram ao Rio de Janeiro, principalmente durante as migrações ocorridas nos cerca de 50 anos que se passaram entre a proibição do tráfico atlântico e a abolição da escravatura. E, aqui chegadas, amalgamaram-se, tanto ao gosto, por exemplo, de migrantes bantos do Vale do Paraíba quanto de sudaneses e também bantos vindos da antiga Bahia e do seu Recôncavo, tomando no meio urbano, com o passar dos anos, novas e ainda mais variadas formas (IPHAN, [2005?], p. 15).

O processo evolutivo, consolidador da alma musical popular brasileira e da própria identidade nacional, não foi uma conquista tranquila, nem hoje ainda o é. Toda transformação é precedida de um momento e de um movimento revolucionários, ainda que sem resistência física (a “revolução oculta”, de CERTEAU, 2013, p. 34) que descartam e superam paradigmas e conceitos estabelecidos em troca de novas formas de manifestação da tradição, assim superada, sem dela se desgrudarem. Para que se formatasse e evoluísse histórica e culturalmente, o samba sofreu várias mudanças de caminhos, que, aqui, para facilitar a exposição, serão chamadas de rupturas. Dentre essas, as principais rupturas no mundo do Samba, para coroar sua revolução cultural e estética válidas, viriam a ser: (1) ruptura com as raízes musicais ancestrais, rurais; (2) ruptura com a composição comunitária e improvisada, e com o hábito de gratuidade da composição musical e (3) ruptura com a religiosidade e a tradição cristalizada, inerentes às rodas e às canções. Estas etapas tiveram que ser ultrapassadas, em momentos e situações históricas apropriadas, a despeito de em curto lapso temporal, para que se chegasse ao fenômeno samba urbano carioca, aquele que construiu uma identidade cultural brasileira e que contribuiu para direcionar os rumos da vida artística nacional.

A primeira dessas rupturas se iniciou na virada do século XIX para o século XX, quando houve a urbanização dos costumes e hábitos dos afrodescendentes no Rio de Janeiro. A “invasão” e a “tomada” do Rio de Janeiro por sua cultura incorporaram e rearranjaram antropofagicamente os hábitos cariocas, inclusive nas áreas da música e da dança. Aos correspondentes grupos, juntaram-se recém-libertos de muitos pontos do país, principalmente das tradicionais fazendas cafeeiras do vale do Rio Paraíba, que além de estarem economicamente em derrocada ainda passaram a usar mão de obra de imigrantes europeus em busca de nova fonte laboral.

Moldadas essas primeiras matrizes, com a adição e a contribuição da cultura branca local, principalmente de intelectuais do meio acadêmico carioca, começa a transformação e o rápido desenvolvimento tanto do sistema das reuniões festivas e dançantes, como das reuniões sociais e religiosas, bem como da música que ali germinava e tomava vulto (VIANA, 2012, p. 34; 52; 71). Como anota José Ramos Tinhorão, esse crescimento se deu a despeito de o “grosso” da elite intelectual desprezar a cultura urbana popular e suas manifestações, definidas por ela como “popularescas” (TINHORÃO, 2012a, p. 13). José Rafael Bastos explica com clareza esse caminhar sobre corda bamba da canção popular, negando a música erudita e a tradicional para cair na vala do que se entendia por “popularesco” (BASTOS, 1995, p. 1). Esses fenômenos artísticos (à época nem existia a preocupação, a intenção ou a consciência de se fazer arte), sociais e culturais, roda de samba e samba, caminharam lado a lado influenciando-se, enriquecendo-se e transformando-se mutuamente, em um círculo virtuoso de perfeita simbiose:

Do encontro desses indivíduos de diversas experiências sociais, raças e culturas na estiva ou nas cabeças de porco, e depois no candomblé, na capoeira ou no rancho, instituições de marcada influência negra, resultaria a formação das matrizes fundamentais da cultura popular carioca. Uma densa experiência sociocultural que, embora subalternizada e quase que omitida pelos meios de informação da época, se mostraria, tanto quanto os novos hábitos civilizatórios importados pelas elites, fundamental na redefinição do Rio de Janeiro e na formação de sua personalidade moderna (IPHAN, [2005?], p. 18).

No seio das rodas, fermentou-se o movimento sociocultural que acabou por dar voz aos deserdados, perseguidos e empobrecidos moradores de áreas de exclusão social, mas que eram bafejados pelas musas da inspiração poética: compositores, músicos, batuqueiros, sambadores. Marcos Alvito indica, como “ponto de partida, o componente essencial” do DNA do samba, o batuque africano, “vindo da região de Angola e do Congo” (ALVITO, 2013, p. 122). Mas, acrescenta que, em território brasileiro, fizeram parte da mistura primordial do

samba, o jongo, o coco, o calango, a chula portuguesa, os cantos de trabalho, a tirana espanhola, as cantigas de roda, a capoeira, o cateretê, o baiano ou chorado e o lundu (ALVITO, 2013, p. 122-125).

O ritmo afro-brasileiro preexistente, portanto, foi enriquecido melodicamente pela capacidade técnica e pela criatividade dos participantes desses encontros. Daí, dessa mesma massa cultural, acrescida à filosofia existencial dos negros e descendentes, que pregava a religião como um componente do viver cotidiano, surgiu o gênero musical que se entranhou e contribuiu de maneira decisiva para fincar raízes na cultura brasileira, o samba, gênero musical urbano. Segundo Bruno Ribeiro, inspirado em Roberto M. Moura, a história do samba se divide em três etapas: “a roda (fenômeno que criou as condições para o aparecimento do samba), o samba propriamente dito (como gênero musical) e a escola de samba (sua institucionalização)” (RIBEIRO, 2005, p. 77-78).

Não é à toa que o fenômeno roda de samba e o gênero denominado “samba” se entreteceram e se misturam naturalmente, pois atendiam a interesses harmônicos e coincidentes, um reforçando a existência do outro. Para Roberto M. Moura, “[...] o samba não é apenas um gênero musical, mas um fato social total, a expressão cultural de uma comunidade” (M. MOURA, 2004, p. 50), da mesma forma que a ele não “parece impertinente acreditar que a roda de samba é outro ‘belo exemplo’, já que o ‘fato social total’ é caracterizado por ter simultaneamente dimensões religiosas, econômicas, políticas, morais, estéticas e ideológicas” (M. MOURA, 2004, p. 51)¹⁰.

Não apenas isso, ali se amalgamou a identidade nacional brasileira. O Samba é o “grande poder transformador”¹¹, mas não só visto sob seu aspecto de composição. É ele muito mais que isso. A despeito de ter cunhado o nome de festa, dança, gênero musical, encontro musical, canção, modo de vida, é muito mais que a soma de todos esses fatores. É um momento histórico, a confluência de culturas universais e regionais, um elemento socializante e formador de unidade cultural, agregador de artes e existências; um organismo vivo, de infinito potencial criador e realizador, um modo de pensar e conceber a vida das classes populares e de refletir sobre seu cotidiano.

¹⁰ Refere-se a expressões citadas pelo antropólogo Roberto DaMatta em artigo onde analisa a Copa do Mundo: a maior festa do futebol (s/ referências). O antropólogo Édison Gastaldo, em entrevista concedida à IHU online (Revista do Instituto Humanitas Unisino), falando sobre o livro “Universo do futebol” (Rio de Janeiro: Pinakothke, 1982), organizado pelo antropólogo Roberto DaMatta, afirma que “Um jogo do Brasil na Copa do Mundo é o fato social total brasileiro. Concentram-se multidões de pessoas no mesmo lugar, em torno de um único valor: nós contra os outros” (WOLFART; GASTALDO, 2002, p. 9).

¹¹ Refere-se à canção “Desde que o samba é samba”, de Caetano Veloso.

A transposição desse movimento cultural-religioso para a área urbana carioca foi o que deu identidade à primeira ruptura apontada. As rodas de samba cariocas, com as adaptações que se fizeram necessárias pelas condições dos ambientes em que floresceram, físico, histórico, econômico e sociocultural, têm, é inequívoco, raízes nas batucadas e em outras rodas de músicas, herdadas principalmente dos grupos banto, formados tanto por ex escravos baianos como, também, segundo André Diniz, por migrantes do Vale do Paraíba:

Os negros que ocuparam os morros do Rio de Janeiro tinham origem sociocultural diferente dos da Cidade Nova. Com o fim da escravidão, em 1888, rumaram das decadentes fazendas de café do Vale do Paraíba fluminense para ocupar os morros cariocas. Eram de proveniência banto e foram, segundo Nei Lopes, “responsáveis, então, pela introdução, no continente americano, de múltiplos instrumentos musicais, como a cuíca ou puíra, o berimbau, o ganzá e o reco-reco... Foram certamente africanos do grande grupo etnolinguístico banto que legaram à música brasileira as bases do samba e o amplo leque de manifestações que lhe são afins” (DINIZ, 2010, p. 77-80).

Na Cidade Nova, próxima do centro, tomou corpo grande parte dos movimentos da cultura pobre, capitaneados principalmente por núcleos vindos da migração de ex escravos baianos e descendentes. Esses movimentos, festivos e fartos em músicas, comida e bebida, formataram as rodas de samba com o sotaque carioca, desde os primórdios da criação do samba (ver FENERICK, 2005, p. 32; 34). Os encontros tinham o nome de “pagode” ou de “samba” e marcaram a sociabilização dos grupos participantes. Eram reuniões festivas coletivas e de manifestação espontânea, atuando como

Um espaço de sociabilização fundamental, particularmente nos setores pobres, lugar de encontro para o agregar de negros e mulatos da urbe, uma população concentrada com maior intensidade em alguns bairros do Centro – Lapa, Riachuelo, Catumbi –, nos morros e nos subúrbios da Zona Norte e da Baixada Fluminense [...] Nada mais fácil que aproveitar os instrumentos que cada um tem e juntá-los com a vontade de cantar e dançar, para que se arme um pagode com motivo de aniversário, nascimento, casamento ou com o único motivo de reunião, de reunir-se com amigos e familiares para comer, beber e cantar (ULLOA *apud* FENERICK, 2005, p. 100-101).

Nesse compasso, é fácil identificar as rodas de samba com o círculo da vida cotidiana de cidadãos comuns, trabalhadores assalariados, ou até de malandros boêmios das noites de diversão, dor e prazer: a roda de samba é a exposição na roda da vida de todo esse universo de atores.

Há divergências sobre a origem do termo samba ou do momento em que a palavra surgiu com o sentido de ritmo musical. Carlos Sandroni esclarece que, desde o século XIX, a

palavra “é encontrada em diferentes pontos das Américas, quase sempre em ligação com o universo dos negros” (SANDRONI, 2012, p. 86) significando dança. Dá, como data da primeira menção impressa da palavra, o ano de 1838, em Pernambuco, no jornal satírico *O Carapuceiro*. Aponta-a, ainda, em citação do botânico Freire Alemão, em 1859, no Ceará. José Ramos Tinhorão confirma a informação reportando-se ao *Dicionário do folclore brasileiro* do professor Luiz da Câmara Cascudo (TINHORÃO, 2012b, p. 86; 89). Sandroni constatou que, aparentemente, o termo samba foi trazido à luz e publicado pela primeira vez, no Rio de Janeiro, em 1870, em crônica escrita por França Júnior, reportando-se à Bahia (SANDRONI, 2012, p. 88). O *Dossiê Matrizes do Samba Carioca* também se refere à ancestralidade do termo “samba” na linguagem dos brasileiros, encontrando-o em 1884:

Antônio Geraldo da Cunha data de 1890 a entrada do termo na língua portuguesa, provavelmente usando como abonação texto de Aluísio Azevedo no romance *O cortiço*. Mas já em 1886 José Veríssimo dava-o como “de origem perfeitamente assentada”. O filólogo Macedo Soares, entretanto, registra essa entrada em 1884: “Não acreditamos que a dignidade do país fosse ultrajada porque nas fronteiras do Brasil com as Guianas francesas, um mascate em hora de samba, ou de libações, ousou arriar do respectivo mastro o pavilhão nacional” (*A Folha Nova*, jornal da Corte). E em 1889, o dicionarista Beaupreia-Rohan já o definia como “espécie de bailado popular” (IPHAN, [2005?], p. 14).

De qualquer forma, há um consenso, ainda que não unânime, que a palavra é “provavelmente procedente do quimbundo *semba* (umbigada), empregada para designar dança de roda” (MARCONDES, 1998, p. 704), na qual ocorria o encontro de ventres dos participantes, ato característico dos batuques de terreiro, prática e herança recebida dos escravos africanos. Muniz Sodré, confirmando, diz que o “‘encontrão’, dado geralmente com o umbigo (*semba*, em dialeto angolano), mas também com a perna, serviria para caracterizar esse rito de dança e batuque e mais tarde dar-lhe um nome genérico: *samba*” (SODRÉ, 1998, p. 12). Nei Lopes, autor de uma das mais relevantes obras de referência sobre o universo negro no Brasil, aponta o registro do verbo “samba” com o significado de “cabriolar, brincar, divertir-se como cabrito”, no léxico da língua *cokwe*, do povo quioco, de Angola, e no *quicongo*, vocábulo indicando uma dança em que os dançarinos dão um encontrão de peito. Anota que as duas formas “se originam da raiz multilinguística *semba*, ‘rejeitar’, ‘separar’, remetendo ao movimento físico produzido na umbigada”, característica de danças dos povos bantos (ver LOPES, 2011, p. 616).

Tal nomeação está sempre vinculada às festividades dançantes e não ao ritmo dançado. Como esclarece Sandroni, “a palavra não se refere a uma dança em particular, mas aos

festejos dos negros de modo geral”, mantendo esse sentido genérico até o início do século XX (SANDRONI, 2012, p. 87). De qualquer forma, indubitável é que o movimento social, representado pelos encontros festivos nos terreiros, com atividades religiosas e pernadas de capoeiragem, em meio à deliciosa culinária “mocotó, vatapá, feijoada, rabada com angu e outras delícias da cozinha brasileira” (RIBEIRO, 2005, p. 73), era conhecido como samba.

Essa “roda” de encontro dançante, musical, religioso, capoeirista e glutão foi chamada de roda de samba desde os distantes tempos da escravidão, como resultado da cultura africana no ambiente das grandes propriedades da indústria açucareira, do fumo e cafeeira. O nome, no entanto, subsistiu ao processo evolutivo dessa tradição e da inteiração e remodelação cultural que sofreu posteriormente em terras cariocas: a expressão continuou sendo usada em sentido amplo, com variantes metafóricas, mesmo após a urbanização dos costumes e o aparecimento do samba como gênero musical. Isso fica claro tanto nas pesquisas históricas como nas letras de muitas canções, integrantes do período moderno do samba. Veja, como um único e singelo exemplo, a letra da canção “Com que roupa?”, em que Noel questiona o que usar para “o **samba** que você me convidou” (destacou-se), ou seja, para a festa e não para o ritmo ou gênero.

Hoje, como deixa clara a pesquisa realizada pelo IPHAN, os

historiadores da música popular consideram o samba de roda baiano como uma das fontes do samba carioca que, como se sabe, veio a tornar-se, no decorrer do século XX, um símbolo indiscutível de brasilidade. A narrativa de origem do samba carioca remete à migração de negros baianos para o Rio de Janeiro ao final do século XIX, que teriam buscado reproduzir, nos bairros situados entre o canal do Mangue e o cais do porto, seu ambiente cultural de origem, onde a religião, a culinária, as festas e o samba eram partes destacadas (IPHAN, [2004], p. 2).

Não se pode, de qualquer forma, desprezar outras influências significativas de outros estilos ou ritmos musicais, até porque ainda se reconhece que há uma promiscuidade de hábitos sociais e culturais, inclusive musicais, em várias partes do país, que acabam por justificar uma proliferação do samba, com aparentes matrizes independentes. Como esclarece Rívia Ryker Bandeira de Alencar,

[...] no Brasil, como afirmou anteriormente Edison Carneiro (1961), haveria um conjunto de tradições musicais diversas chamadas de samba, que apesar de não constituírem um mesmo gênero musical ou um meta-gênero têm como traços comuns serem de origem afro-brasileira, em ritmo binário e com presença de síncope. Sendo assim, os principais sambas tradicionais brasileiros seriam: o samba rural paulista; o samba pernambucano; o samba carioca dito “de raiz”; variantes nominais do samba, como o tambor de

crioula maranhense e o jongo no Sudeste; o samba de roda baiano (ALENCAR, 2010, p. 119).

Mas, percebe-se que a linha que une todas essas tradições para, juntas, chegarem ao samba brasileiro, é a influência de elementos culturais negros. Como diz Muniz Sodré: “Na realidade, os diversos tipos de samba (samba de terreiro, samba duro, partido-alto, samba cantado, samba de salão e outros) são perpassados por um mesmo sistema genealógico e semiótico: a cultura negra”, sendo “graças a um processo dinâmico de seleção de elementos negros que o samba se afirmou como gênero-síntese” (SODRÉ, 1998, p. 35). Muniz Sodré lembra ainda que “embora não se possa traçar uma rígida linha de convergência da multiplicidade das danças e ritmos negros para uma forma tipicamente urbana (o samba carioca)”, é lícito “destacar a articulação lundu-maxixe-samba a partir do final do século XIX” (SODRÉ, 1998, p. 30). Da mesma forma, essa soma de influências e acréscimos alterou a formatação das rodas de samba originais, moldadas no seio dos sambas de roda tradicionais.

De tudo isso se percebe, de qualquer forma, que há uma divisão histórica do Samba em dois momentos absolutamente distintos: até aportar no Rio de Janeiro, no final do século XIX e início do século XX, quando tinha apenas o sentido amplo de festa dançante com viés cultural, social, religioso e culinário e, após, quando, em contato com a realidade social do Rio (então capital federal), enfrentou um momento peculiar da história, o processo efervescente de formação do povo carioca e, por extensão, do povo brasileiro. No Rio, “acariocou-se”, o que possibilitou seu processo evolutivo.

Essa forma matricial nascida da interação da tradição negra com as culturas influentes nos costumes e artes da Capital, principalmente as culturas europeias (portuguesa e, especialmente, francesa), que os políticos e intelectuais brasileiros procuravam assimilar e impor, moldou uma nova forma do “samba”. Os momentos social e político pediam uma alternativa que englobasse dois polos distantes e opostos em uma síntese única: riqueza econômica e poder de mando baseados na cultura europeizante, de um lado, e pobreza e negritude culturalmente ricas dos habitantes do canal do mangue ao cais do porto e dos morros, de outro.

No primeiro desses momentos, o Samba é uma tradição afro-brasileira mantida viva principalmente pelos escravos recém-libertos; no segundo, a apropriação dessa tradição pela situação política, social e econômica singular do Rio na virada do século. No Rio, a tradição negra, apesar de manter a predominância de sua estrutura original, sofreu influências

acentuadas do que aqui se cantava e dançava. No lundu¹², o samba carioca buscou a malícia e a ironia da ambiguidade; no maxixe¹³, a sensualidade da dança de par; no choro e no tango brasileiros, o reconhecimento artístico da elite e da intelectualidade. Essas identidades culturais e artísticas anteriores ao samba foram eficientemente aproveitadas com o enriquecimento rítmico das síncopes características da música africana, acrescidas de inúmeros outros afluentes, para se concretizar no gênero conhecido por samba carioca.

1.2. O SAMBA CARIOCA: REINVENÇÃO DA RODA

Pelo *Dossiê Matrizes do Samba Carioca*, do IPHAN, vê-se que:

O samba no Rio de Janeiro foi e é um polo aglutinador dos grandes universos culturais tradicionais africanos – o banto, o jêje e o nagô –, que englobam uma infinidade de variações, significados e realidades, diferenciados de comunidade para comunidade. Esses universos geraram diferentes estilos de samba e possibilitaram seu desenvolvimento e expansão, como fruto de importantes trocas culturais (IPHAN, [2005?], p. 23).

E, mais, confirma a unidade das denominações que, ao longo do século XX, foram sendo atribuídas ao gênero, como “samba urbano, samba carioca, samba de morro. [...] Atualmente, os sambistas das Velhas Guardas [...] falam muitas vezes em samba de raiz e samba tradicional. Estão falando do mesmo samba, o que cresceu no Rio de Janeiro” (IPHAN, [2005?], p. 23). Afinal, tratam-se tais denominações, e outras mais, como “samba, sambachula, samba raiado, samba-choro, samba-canção, samba-enredo, samba de breque, de terreiro, de quadra, de partido-alto” e outros, tão somente de diversificados “estilos de fazer samba”. Acrescenta que podemos pensar o samba como “uma espécie de metagênero, um grande ambiente sociomusical onde práticas culturais coletivas ocorrem a partir da música e através dela” (IPHAN, [2005?], p. 23).

¹² “[...] é com os africanos que o lundu chega ao nosso país, passando [...] por alterações através dos contatos com ritmos indígenas como o cururu e o cateretê, e tornando-se ritmo afro-brasileiro. Trata-se de gênero musical e dança de par solto [...]. Gregório de Matos Guerra [...] faria, em 1648, os primeiros registros dessa dança. Simples batuque negro, com uma coreografia extremamente sensual e insinuante” (CALDAS, 2010, p. 12).

¹³ “[...] em relação ao maxixe, podemos observar uma dupla percepção que aponta, simultaneamente, para a admiração e para a censura. O maxixe era uma dança popular, surgida nos bailes da chamada pequena África do Rio de Janeiro, por volta da década de 1870, tendo se vulgarizado em princípios do século XX” (REIS, 2002, p. 1). Foi também reprimida em muitos sentidos por ser vulgar e lúbrica: “Considerada a primeira dança genuinamente brasileira, o maxixe é visto ainda como o principal antecessor do *samba*”. [...] “o maxixe seria de extrema importância para a sobrevivência do lundu. [...] resgata, recupera a coreografia proibida do lundu. Voltam às ruas [...] e agora aos bailes de gafieira do Rio de Janeiro todos os movimentos sensuais, insinuantes e eróticos que caracterizavam a evolução coreográfica do lundu” (CALDAS, 2010, p. 18).

As rodas sempre foram ambientes de gestação de música e de interação social e, ao adquirirem sotaque carioca, não perderam essa característica. Como bem explica Felipe Trotta,

a partir do canto grupal, instaura-se um processo de interação (comunicação) não-verbal entre os que dele participam. Desta forma, no momento do canto coletivo das rodas de samba, os “cantores” compartilham determinadas ideias e sentimentos presentes nas canções, o que provoca uma sensação de *pertencimento a um grupo*. Este “grupo” pode ser encarado como uma reunião de pessoas que se comunicam principalmente através da música executada nestes encontros (TROTTA, 2001, p. 195. Grifos do autor).

A cada uma das etapas transpostas na evolução do samba, rumo à efetivação do gênero, hoje símbolo nacional, abriam-se veios de materiais polêmicos e contestáveis. Não bastasse isso, o incômodo que o processo “sambístico”, de tradição negra e economicamente pobre, impôs ao sistema branco, de tradição europeia, atraiu a reação agressiva da elite dominante, com proibições, perseguições, discriminações etc., buscando pretextos em suas matrizes culturais, na sensualidade que lhe é própria, na força de resistência que o incorporou, no processo criativo do gênero, na personalidade musical/dançante persuasiva e nas etapas de sua evolução no tempo. Nem por isso se discute a inequívoca e substancial riqueza dessa que representa uma das mais importantes expressões da música popular brasileira. As polêmicas, ao contrário, reafirmam e confirmam o inegável alto valor do samba. A motivação sociocultural “Samba”, que é inerente às rodas ancestrais desde as raízes, persiste até os dias atuais sob a forma de convívio social e de momento comunitário de lazer. Aliás, não se pode esquecer que “a prática do samba liga o sambista a um grupo, o seu grupo. O sentimento de pertencimento a uma comunidade é parte importante do universo dos sambistas” (IPHAN, [2005?], p. 115).

Nos anos de 1910, a composição individual já era incentivada pela ainda tímida e quase desconhecida indústria fonográfica. As eventuais gravações então realizadas não tinham qualidade satisfatória e a divulgação era pífia. O preço de equipamentos, principalmente do fonógrafo, também não deixava que a nova tecnologia fosse acessível, principalmente aos adeptos do samba, geralmente pobres. Além disso, não se falava, ainda, em pagamento de direitos autorais¹⁴, o que levava os compositores a gravar mais por orgulho e vaidade própria

¹⁴ “No Brasil, às primeiras normas nacionais sobre o tema [direitos de autor] somaram-se, na década de 1970, os andamentos da Convenção de Berna. Após a cristalização dos direitos autorais por cláusula pétrea da Constituição Federal de 1988, o tratamento dos direitos autorais foi modificado pela Lei nº 9.610/98, que sintonizou a legislação brasileira aos pisos mínimos de proteção dos direitos de propriedade intelectual decorrentes da adesão do País ao Acordo” (ARBIX, 2008, p. 210).

do que por interesses econômicos. Essa precariedade do sistema, no entanto, acabou por conformar alguns dos paradigmas básicos da música popular, como, por exemplo, o tempo de duração da música, os arranjos orquestrais baseados em bandas militares e outros. Na criação comunitária e coletiva, a música começava sem previsão de hora para acabar e era acompanhada por instrumentos rudimentares de percussão, inclusive utensílios de cozinha, batidas de palmas ou de pés. O samba de partido-alto, modo de praticar o samba desenvolvido no Rio de Janeiro e que foi – e ainda é – bastante usado, remete-se mais diretamente às rodas de samba afrodescendentes: a música só cessa quando um dos versejadores desafiante se dá por derrotado. O que podia durar muito tempo, inclusive o dia todo. Ou mais.

A mídia de gravação, no entanto, no início, cabia apenas o equivalente a dois minutos, dois minutos e pouco. A música a ser gravada nunca poderia violar esse limite técnico. Com isso, estabeleceu-se essa marca de tempo aproximada para a duração da música popular gravável, o que até hoje ainda prevalece, com poucas alterações, como o tempo ideal para a fruição do ouvinte. Como não se pensava no lucro do autor, muitas composições gravadas, a despeito de indicar autoria individual, ou de ser, pelo menos, identificada com um autor ou com um grupo de autores, eram coletivas, tradicionais ou nascidas nas rodas de samba, apropriadas pelo(s) “compositor(es)” e disponibilizadas para gravação em seu(s) nome(s).

A segunda ruptura do samba está relacionada ao momento simbólico de criação do gênero. Retomando a pesquisa que alimenta o *Dossiê Matrizes do Samba Carioca*, percebe-se que esse momento teve razão de ser na necessidade de os compositores se identificarem para gozar do produto de seu intelecto, social ou economicamente:

Dentre as várias formas que o samba assume, podemos estabelecer uma distinção entre aqueles sambas feitos no contexto da indústria cultural e da música profissional, e aqueles feitos em contextos mais ou menos comunitários e informais. Essa distinção não corresponde a fronteiras estanques, mas pode ser pensada como polis de um contínuo com razoável zona de intercâmbio e fluxo intenso entre as extremidades (IPHAN, [2005?], p. 23).

Essa apontada zona de intercâmbio, que produz acentuado fluxo intelectual e de costumes entre a tradição e as novas necessidades – as extremidades –, também não deixou margens definidas e definitivas. O processo de transição entre composição coletiva comunitária e autoria individual produziu distorções de relação entre os pioneiros do samba carioca. Assim, enquanto muitos autores individuais cediam suas composições aos movimentos comunitários do Samba, outros tantos lançavam mãos das produções comunitárias para os arreglar em obra única, vindicando autoria individual.

Interessante observar que, antes da chegada ao Rio de Janeiro do Samba de ancestralidade africana, e mesmo no início de sua dissolução no caldo cultural e artístico típico daquele momento, os salões cariocas já se embalavam ao som de maxixes e choros, ritmos tipicamente abasileirados. Salões que ainda eram receptáculos das influências musicais europeias, inclusive do fado, da modinha e do choro portugueses, que, por sua vez, lançavam influências marcantes nos ritmos e danças da ocasião. Por aqui, compunham-se lundus e havia uma rica produção de tangos brasileiros, como se pode ver da obra de Chiquinha Gonzaga e de Ernesto Nazareth. Além disso, dentre esses, a marcha brasileira, a marchinha, já fora apresentada aos festejos carnavalescos, por “Ó abre alas”, de 1899, de Chiquinha, inspirada no cordão Rosa de Ouro e lançada na peça de costumes *Não venhas!* apresentada em 1904, originalmente publicada como “dobrado carnavalesco” (DINIZ, 1999, p. 159-164).

Algumas polêmicas no mínimo interessantes marcaram a turbulência dessa ruptura. Se as raízes mais fortes do samba se lançam à Bahia ou ao Vale do Paraíba, bebendo da seiva das tradições africanas, sua certidão de nascimento, como movimento cultural formal e gênero musical urbano, produto adequado ao comércio e à divulgação, universalizável, foi lavrada, em diversas etapas evolutivas, a partir do rico florescimento acontecido no Rio de Janeiro do início do século XX, ramificando-se em distintos subgêneros posteriormente consagrados.

Nesse sentido, parece exato afirmar que o samba urbano e moderno é carioca de origem. Mas, mesmo assim, outros aspectos da discussão sobre a paternidade continuam alimentando polêmicas. No Rio, a posse do berço é disputada entre o centro (então pobre, Gamboa ou Saúde), os bairros como Lapa e Estácio, e o morro. Criou-se uma polarização cultural entre dois símbolos culturais geográficos: Praça XI de Junho, na Cidade Nova, e os morros.

Tem-se, no geral, que o samba moderno aparece no Rio de Janeiro a partir de um caldo primordial, em que se misturavam os ingredientes acima citados, advindo dos movimentos da cultura pobre, com vários núcleos negros, principalmente por causa da migração de ex escravos. Neles, havia muitas festas, músicas, comida e bebida, principalmente concentradas na região da Cidade Nova e da Praça XI, em reuniões festivas que se davam, principalmente, nas casas de negras descendentes de escravas e melhor abastadas, conhecidas por “tias” (ver FENERICK, 2005, p. 31-32; 96; 99-100).

De qualquer forma, como bem observado por Luciano Cavalcanti, “o samba não teve uma origem pura, apesar de nascer das mãos e das vozes negras que vinham do bairro da

Saúde”. E isso porque “à cultura negra incorporavam-se elementos de outras culturas” (CAVALCANTI, 2011, p. 8), finalmente mesclados e formatados pelo pessoal do Estácio¹⁵.

Antes disso, o samba já estava no morro, em seu formato mais natural, e a polêmica de seu nascimento já estava em evidência. Para Orestes Barbosa o samba real teria nascido no morro, dando vida aos desfiles das escolas de samba e sendo praticados em terreiros à moda tradicional (ver FENERICK, 2005, p. 229). Essa discussão faz com que se perceba que “com o aparecimento do samba do Estácio, morro e cidade passaram a significar universos antagônicos para o samba” (FENERICK, 2005, p. 231).

A polarização não se deu entre Estácio e morro, mas, sim, entre o foco do samba antigo, dos baianos descendentes que se formaram à sombra das “tias” baianas da Pequena África do Rio de Janeiro, na Praça XI e adjacências, áreas centrais, ou quase, e entre os sambistas do Estácio e do morro que, segundo André Diniz, teriam origem migratória distinta (DINIZ, 2010, p. 77; 80). Resultou desse antagonismo o que acabou sendo conhecido como falácia da cidade partida. O samba autoral, na forma como o compunham Donga, Sinhô e outros contemporâneos, e que deu origem à ruptura entre a criação comunitária e gratuita, tinha registro, tinha “patente”: um samba mais urbanizado, com sangue de lundu, maxixe, choro e outros ritmos urbanos. O samba do morro não tinha “patente”. Era um samba ainda imerso na tradição, mais natural, batucado. No morro se compunha em comunidade e gratuitamente. Mas, naquele instante, o modelo que se aproximava da cultura de massas, da grande indústria emergente do disco e da radiodifusão, era o samba do Estácio, meio caminho entre os dois polos divergentes¹⁶. Meio caminho se diz porque, baseando-se no batuque do morro, por um lado, e na penetração nos meios de comunicação de massa, com suas táticas e técnicas características, por outro, o “pessoal do Estácio” encontrou o ritmo perfeito para alavancar o carnaval moderno e a comercialização do produto “música popular”.

Muniz Sodré transcreve parte de depoimento de Heitor dos Prazeres e, segundo este, “a música era feita nos bairros: ainda não havia favelas, nem os chamados compositores de morro [...]. O samba original não tinha, portanto, nenhuma ligação com os morros”

¹⁵ O grupo que ficou chamado como “Pessoal do Estácio” e que foi responsabilizado pela criação do novo ritmo do samba, o chamado ritmo moderno ou batucado, era formado principalmente por Ismael Silva, Bide (Alcebíades Barcellos), Rubens Barcelos (Mano Rubens, a quem se atribui a condição de “primeiro transformador dos sambas [...] nos sambas batucados do Estácio”), Edgar Marcelino dos Passos (Mano Edgar), Sílvio Fernandes (Brancura), Osvaldo Caetano Vasques (Baiaco), dentre outros (FRANCESCHI, 2014, p. 178-182).

¹⁶ Não se pode descuidar do fato que o bairro Estácio de Sá é umbilicalmente ligado ao Morro São Carlos, lugar, naquela época, já ocupado pelos pobres constrangidos pela pressão econômica e pela repressão legal, à ocupação das encostas. Além disso, o Estácio também divisa com a Cidade Nova, ponto de reconhecida influência na criação original do samba urbano.

(PRAZERES apud SODRÉ, 1998, p. 86). De qualquer forma, o depoimento deve ser visto sob reservas, já que Heitor era filho da Cidade Nova, da Praça XI, sobrinho de Hilário Jovino e convivia com os chamados pioneiros do samba da casa de Tia Ciata: Donga, Sinhô, João da Baiana e outros¹⁷.

Cláudia Matos admite a possibilidade do samba não ter origem no morro, mas, diz que se ele não for nativo do morro, ali se desenvolveu “paralelamente à criação e ao crescimento das favelas, que vieram a ser uma espécie de refúgio dos sambistas e do samba”. Afinal, o samba foi forçado a subir os morros já que, sendo “coisa de preto e de pobre, e sem dúvida por isso mesmo, socialmente estigmatizado”, sofria perseguição constante dos poderes constituídos, marcadamente perseguição policial (MATOS, 1982, p. 27-28). O morro era o refúgio adequado, já que a polícia a ele tinha menor acesso.

Como bem acentua José Miguel Wisnik, “no Rio de Janeiro no começo do século 20 [...] as batucadas dos negros, os teatros de revista, os sambas e a boêmia seresteira portavam o estigma de ruído rebaixante, objeto frequente de repressão policial” (WISNIK, 2004, p. 200). José Ramos Tinhorão ainda esclarece que “qualquer grupo reunido para contar e fazer figurações de dança ao ar livre, ao som de palmas, atabaques e pandeiros, era, por princípio, enquadrado como incursão nas disposições contra a malandragem e a capoeiragem”, gerando perseguição oficial sistemática “contra as rodas de batuque” (TINHORÃO, 1998, p. 274-275). Essa percepção demonstra que o aparato oficial e policial perseguia o “batuqueiro”, típico do morro ou do Estácio, e não o participante das reuniões de samba e choro nas casas das “tias”. Essas, não eram objeto de perseguição e o sambista da cidade era perseguido apenas quando se dispunha a “batucar”.

O “branqueamento”¹⁸ do samba, pelo modelo de ritmo praticado no centro e adjacências, inclusive no bairro do Estácio, que acabou alimentando a indústria cultural, veio a ser o refúgio civilizado dos sambistas. Enquanto os que praticavam o samba mais natural tinham de se esconder no morro, muitas vezes não podendo mostrar o produto de sua criação, os sambistas da cidade ou do pé de morro, ou do asfalto, utilizavam-se de um comportamento

¹⁷ Dicionário Cravo Albin da MPB *on line*, aba *Heitor dos Prazeres*.

¹⁸ Aqui, no sentido de miscigenação do samba negro com a elite consumidora predominantemente branca e intelectual. Esse processo foi definitivamente fixado com o contato de cantores brancos que procuravam os compositores pobres e negros, propondo-lhes a gravação de canções em parceria ou a compra das composições. Carlos Sandroni pondera que ao invés dessa “assimilação progressiva pelo *statu quo*”, que “seria o ‘embranquecimento’ do gênero”, o processo foi inverso, pois “se admitimos, com a maioria dos pesquisadores, que a tendência à contrametricidade é, na música das Américas, traço de origem africana, será necessário ver nesta passagem, ao contrário, uma ‘africanização’, pois o paradigma do Estácio é muito mais contramétrico que o do *tresilo*” (SANDRONI, 2012, p. 223).

mais conciliador: compor músicas do agrado dos festejos da elite perseguidora e, com isso, livrar-se dos atos de repressão e discriminação.

Como marco da segunda grande ruptura, a vertente dominante dos estudiosos da história musical brasileira reconhece a canção “Pelo telefone”, composição melódica atribuída ao afrodescendente e componente do grupo baiano, Donga¹⁹, com letra atribuída ao jornalista Mauro de Almeida, registrada e gravada em fins de 1916, início de 1917, respectivamente pela Banda Odeon e pelo cantor Baiano (ver MARCONDES, 1998, p. 616).

Em 1916, a incipiente indústria da produção musical destinada à gravação e venda já incentivava os músicos populares a se lançarem como compositores individuais, possibilitando-lhes, com isso, auferirem, se não rendimentos econômicos, pelo menos benefícios como o reconhecimento pessoal e a satisfação da vaidade e do “orgulho”²⁰.

Não é sem boa razão que se atribui a “Pelo telefone” a condição de samba pioneiro. Embora não fosse a primeira canção a ser registrada e gravada se titulando “samba”, como gênero²¹, foi o marco de individualização da produção autoral da música popular de massa. Donga, portanto, demonstrou que o “samba” (se lhe desse o nome de maxixe, como muitos entendem que seria mais correto, nenhuma diferença faria) era um produto de consumo, capaz de se popularizar e render vantagens econômicas. Para isso, eram necessários o registro autoral e a individualização do autor. Foi desse lampejo de sorte ou esperteza que Donga se aproveitou. Essa foi a grande descoberta da segunda ruptura em direção ao samba gênero musical.

Mas, a invenção do samba se deu na realidade com o aparecimento do estilo praticado pelo grupo que passou para a história musical como o “Pessoal do Estácio”, referindo-se ao bairro carioca Estácio de Sá e proximidades, no final da década de 1920. Nessa ocasião, o samba se vestiu da personalidade definitiva que lhe é própria, até hoje cultuada, e que o

¹⁹ Donga (Ernesto Joaquim Maria dos Santos) nasceu no Rio de Janeiro, em 1890. Era filho de uma das famosas tias baianas, Tia Amélia, do grupo das baianas da Cidade Nova (MARCONDES, 1998, p. 247).

²⁰ A partir de 1897, a Casa Edison, oferecendo aos consumidores o produto de gravações e o fonógrafo, equipamento para decodificá-lo, tinha aberto os caminhos para a gravação autoral de músicas no Brasil.

²¹ “Pelo telefone”, na verdade, não foi a primeira gravação a denominar-se Samba. Antes dele, constam registros de inúmeras outras canções, como, por exemplo, lançados pela mesma Gravadora Odeon, ‘Descascando o pessoal’ e ‘Urubu Malandro’, na série de 1912 a 1914, ambas classificadas no catálogo da gravadora como sambas; na série de 1912 a 1915 constam ‘A Viola está Magoada’ e ‘Moleque Vagabundo’, também classificados como sambas. Ainda, da mesma gravadora, com números de série anteriores ao número de ‘Pelo Telefone’: ‘Chora, Chora, Choradô’, ‘Janga’ e ‘Samba Roxo’. O selo Columbia, entre 1908 e 1912, editou série contendo, como sambas, ‘Michaella’, ‘Quando a Mulher não Quer’ e ‘No Samba’. No catálogo da *Favorite Record* se encontra, nas gravações feitas para a *Casa Faulhaber*, entre 1910 e 1913, a canção ‘Samba - Em Casa de Baiana’, identificada como samba de partido-alto. No selo *Phoenix* aparecem sambas anteriores a 1915, ‘Flor do Abacate’, ‘Samba do Urubu’, ‘Samba do Pessoal Descarado’, ‘Vadeia Caboclinha’ e ‘Samba dos Avacalhados’. Vê-se, pois, que há pelo menos dez sambas assim registrados e gravados antes de ‘Pelo Telefone’ (MARINHO, 1998, v. 1, p. 1).

identifica como ritmo nacional. A partir dessa nova forma de ritmar a música, desse “novo código de percepção musical até então desconhecido”, no dizer de Humberto Franceschi (2014, p. 109), a canção popular pode lavar, com fidelidade, as crônicas do cotidiano da gente humilde e humilhada dos guetos pobres negros, já que “suas melodias impuseram-se pela beleza singela, atreladas a um ritmo muito marcado numa cadência própria com letras revelando intensa carga do cotidiano, de um cotidiano muito peculiar” (FRANCESCHI, 2014, p. 109)

Formatado o ritmo definitivo do samba, ele caminhou para uma personalidade forte e marcante. Uma das vertentes da canção popular, aprimorada pelo novo ritmo, é o chamado “samba malandro”, o samba polissêmico da dubiedade e da ironia, veículo de complexas metáforas, inclusive das metáforas reflexivas que justificam a “filosofia de botequim”. Não por acaso, cabe a Noel Rosa a responsabilidade de ter, na fundação do samba polissêmico, demarcado a terceira ruptura. A ruptura com as matrizes puras. Isso acontece exatamente quando Noel atrai para as canções não só o questionamento reflexivo sobre os dramas cotidianos, pertinentes ao existir diário, como, também, a angústia de perceber a submissão do indivíduo às grandes questões do pensamento universal. Até então, a canção popular poderia relatar agruras existenciais ou momentos próprios da vida social, mas não os questionava nem sobre eles refletia. Desde Noel, a canção popular criou “alma”, “personalidade”, possibilidade reflexiva. Conquistou a autonomia de instrumento do pensamento popular; pode ocupar espaço na filosofia do cotidiano e se fez a voz pensante do “mundo do Samba”. Utilizou, para isso, como ferramentas, o distanciamento da influência religiosa e a transfiguração do samba na “religião” do sambista, a completa coloquialidade da poética das letras, a composição complexa - com primeira e segunda partes e o embaçamento das definições de “malandro” ou “malandragem”. O samba deixa de invocar o feitiço dos Orixás para apresentar seu próprio feitiço e encantamento, o feitiço decente “que prende a gente”, como Noel pronuncia na canção “Feitiço da Vila”, parceria com Vadico.

O terreiro, das rodas de batuque, de capoeira e candomblé, era a extensão comunitária da casa, território legítimo e adequado para a prática dos encontros do samba. No morro, o terreiro era o ponto nativo das rodas; na cidade, principalmente salas e quartos. O boteco simbolizava o meio do caminho, o “Estácio” socializante entre cidade e morro; era a extensão natural e inevitável das salas e dos terreiros. O aparecimento e o crescimento dos bairros boêmios na periferia ligada ao centro, principalmente na imortalizada Lapa, que sendo um bairro boêmio, “concentrava vários cabarés, salões, restaurantes, livrarias, cafés e botequins” (FENERICK, 2005, p. 33), propiciou campo adequado para o desenvolvimento do estilo de

viver o novo samba, preocupado com a mensagem veiculada em suas letras. Esse momento despontou plenamente e foi coroado em Noel Rosa, a quem se conferiu a paternidade do samba de botequim, polissêmico, reflexivo, questionador e, às vezes, malandro. Tem-se que a metáfora do botequim, como mundo da elaboração reflexiva, foi inaugurada por “Conversa de botequim”, composto em parceria com Vadico e gravado originalmente pelo próprio Noel, em 1935:

Seu garçom faça o favor de me trazer depressa
 Uma boa média que não seja requentada,
 Um pão bem quente com manteiga à beça,
 Um guardanapo e um copo d'água bem gelada
 Feche a porta da direita com muito cuidado
 Que eu não estou disposto a ficar exposto ao sol
 Vá perguntar ao seu freguês do lado
 Qual foi o resultado do futebol
 Se você ficar limpando a mesa
 Não me levanto nem pago a despesa
 Vá pedir ao seu patrão
 Uma caneta, um tinteiro
 Um envelope e um cartão
 Não se esqueça de me dar palitos
 E um cigarro pra espantar mosquitos
 Vá dizer ao charuteiro
 Que me empreste umas revistas
 Um isqueiro e um cinzeiro

Telefone ao menos uma vez
 Para três quatro, quatro, três, três, três
 E ordene ao seu Osório
 Que me mande um guarda-chuva
 Aqui pro nosso escritório
 Seu garçom me empresta algum dinheiro
 Que eu deixei o meu com o bicheiro
 Vá dizer ao seu gerente
 Que pendure esta despesa
 No cabide ali em frente

O eu lírico da canção, folgadoamente, como o malandro disfarçado, bem ao gosto da linguagem dúbia de Noel tenta se aproveitar do garçom, comendo, bebendo, “filando” cigarros e revistas. Além disso, transforma o boteco em escritório, pedindo papel, envelope, caneta, tinteiro e determinando a requisição de um guarda-chuva. Chega ao cúmulo de mandar que o gerente pendure a conta e, ainda por cima, empreste-lhe algum dinheiro, já que o seu foi desperdiçado no jogo de bicho. Esses recursos malandros da linguagem do samba, a ironia da crônica de uma das facetas do modo de vida do “rapaz folgado”, são a chave que faz abrir a

porta para o mundo do samba malandro e para adentrar no botequim, onde se filosofa sincopadamente.

José Adriano Fenerick acrescenta que

Noel Rosa vê o sambista/malandro como um boêmio. Desta sua associação nasce um novo local para o samba: o botequim. O sambista/malandro boêmio é um assíduo frequentador de botequins, seja no morro ou na cidade [...] e à mítica do samba do morro, soma-se a mítica do samba de botequim como mais um elemento do “verdadeiro samba” (FENERICK, 2005, p. 238).

O gênio reflexivo, questionador e crítico de Noel já estava assentado nas primeiras composições, desde “Eu vou pra Vila”, quando critica o samba violento e a repressão policial, além de apresentar a Vila Isabel como metáfora de reconciliação e reconstrução da cultura e da religião reprimidas. Mas a “filosofia de botequim” só se confirma quando Noel apresenta o espaço da resistência cultural, o botequim, lugar em que os oprimidos resistiriam no campo de batalha do inimigo: a cultura da elite branca e rica, invadida pela tradição negra e pobre do samba. O samba encontrou campo para se disseminar e, finalmente, o vírus do samba, como música popular brasileira, contagiou o Brasil e, em muitos aspectos, o mundo. Nesse contágio, formatou-se definitivamente a identidade brasileira. A roda de samba veio para o botequim. Transformou-se e espalhou-se em todos os níveis sociais e em todos os recantos do país, como forte e rica expressão sociocultural. “A roda de samba ganhou uma dimensão nacional que nunca mais pôde ser ignorada” (CALDEIRA, 2007, p. 40). É certo que os botecos já eram mania na Europa e o hábito já tinha sido importado e era cultuado no Brasil, com os *chopes*, que José Ramos Tinhorão chama de “mais autêntico e democrático gênero moderno de diversão popular” (TINHORÃO, 2005, p. 136) tido pelos sambistas como “lugares privilegiados de fazer samba” (SANDRONI, 2012, p. 145). Mas a eles Noel incorporou a alma do samba brasileiro e lhe insuflou o sopro da vida, transfigurando-os em lugares apropriados para materializar-se a voz reflexiva da filosofia do cotidiano: a “filosofia de botequim”.

2. PENSAMENTO SINCOPIADO: QUANDO O SAMBA E A FILOSOFIA SE ENCONTRAM NO BOTEQUIM

O homem é um ser excêntrico entre os seres vivos. Todos os demais vivem as suas vidas, enquanto o homem adota um comportamento em relação a ela, coisa que só é possível porque toma distância em relação a sua vida. Ao homem competem sempre estas duas atitudes: viver sua vida e distanciar-se dela. Por isso precisamente – por sua excentricidade – o homem necessita da festa. Assim, a festa pertence à excentricidade vital do homem: uma espécie de interrupção da vida rotineira, como modo de moratória do cotidiano.

(Odo Marquard *apud* Néelson da Nóbrega Fernandes)

2.1. FILOSOFIA MALANDRA DE BOTEQUIM: MORA NA FILOSOFIA DO SAMBA

Suprema audácia do samba: a pretensão de filosofar. O “recalque” à cultura negra, fruto da então política ideológica oficial e econômica de “desculturação” (LUZ, 2010, p. 22-23), em que o negro era tratado com ser inferior, “boçal, rude, primitivo”, concretizou-se em um modo peculiar de pensamento. Nesse pensamento típico e único encontra-se o que se pode chamar de a filosofia do Samba. Nessa “filosofia” se apresentam linguagem e signos definidos e característicos. É uma filosofia de resistência a um modo de vida que, reprimido, teima em aflorar, no mundo da realidade política e econômica.

O que se cria em torno do Samba reflexivo, como apresentado por Noel Rosa, dando voz questionadora a tal resistência, é um verdadeiro “modelo filosófico” do pensamento pequeno ou mínimo: imenso e intenso na pequenez dos detalhes simples, e até sórdidos, do cotidiano pobre, oprimido e reprimido, mas buscando a grandiosidade de indagações fundamentais e universais. É uma maneira sensata e coerente (ainda quando lhe pareçam faltar sensatez e coerência) de organizar o pensamento do subjugado, do oprimido, do discriminado, do escravizado, do desmotivado, do desmoralizado, daquele a quem foi subtraída a dignidade, a oportunidade de crescimento econômico e o próprio senso de cultura e moral. Diz-se sensato e coerente porque a existência cotidiana, o contato com o mundo, a interação com a sociedade exógena, obedecem regras eficientes. A maneira de lidar com o transcurso temporal e com o mundo transcendental do Samba, como processo vivo, é típica e autônoma, mas pode se manifestar no espaço e no tempo da cultura branca.

No dizer de Noel Rosa, na canção “Coisas nossas”, as pessoas do mundo do Samba são o caleidoscópio do povo brasileiro, nelas incluindo-se o malandro faminto, que se sacia no samba, a morena bonita e utópica do meio rural, o baleiro, o jornaleiro, o motorneiro, o

condutor e o passageiro, o prestamista e o vigarista, a menina leviana e o pai violento. A multiplicidade da face social pobre brasileira. As vozes reflexivas desse universo nem sempre são obtidas diretamente dos atores, mas apresentadas na multiplicidade de vozes da canção polissêmica, sendo que, muitas vezes os compositores que lhes dão tais vozes, sequer pertencem ao mundo pobre e oprimido das personagens de suas canções. Caso típico, nesta pesquisa, é o de Chico Buarque que embora recrie a vida humilde e sofrida de seus personagens, dando-lhes voz para indagar questões relevantes, impotentes ante os eventos naturais ou a opressão cotidiana, sempre ocupou status de classe média alta, letrada e intelectual.

Nesse sentido, o discurso do “filósofo” do Samba se dá através da fala que neste trabalho é chamada de malandra. Observe-se que quando se diz “fala malandra” não se está vinculando o pensamento ao “modo malandro”, desonesto ou não, valente ou não, de ser. O malandro da “fala” é aquele que, segundo Noel Rosa (em “Não tem tradução”), tudo pronuncia, com voz macia, utilizando-se do modo de pensar que, neste trabalho, se associa à síncopa característica dos ritmos negros e, conseqüentemente, do samba e que, aqui, recebe o nome de “pensamento sincopado”. A síncopa, como demonstram os trabalhos de Carlos Sandroni (*Feitiço decente*) e de Muniz Sodré (*Samba, o dono do corpo*), mostrando sua interferência nas relações sociais, na canção popular, na evolução do gênero e no domínio do corpo, também se associa ao pensamento do mundo do Samba para definir uma maneira típica de refletir, dúbia, ambígua e polissêmica. Assim, permite a compositores que lidam, acima de tudo, com o pensamento carregado de lirismo, como no caso de Paulinho da Viola, de Cartola ou de Batatinha, que se pronunciem malandramente, com voz macia, sem encarnarem os eu líricos ou as outras personagens no corpo do malandro de expressão física, ou malandro típico. A maneira sincopada de pensar proporciona, automaticamente, a apropriação da linguagem polissêmica, a utilização de figuras de linguagem dúbias ou ambíguas, características do malandro como figura de linguagem. Por isso, é adequado nomeá-la de “samba malandro” em qualquer composição que assim se expresse, ou na composição de qualquer compositor que se utilize dessa linguagem peculiar. Portanto, o “samba malandro” é a voz da alma filosófica de uma maneira de existir. Exerceu, no microcosmo do pequeno, papel semelhante ao da filosofia do mundo erudito, que reflete sobre as grandes questões humanas, no macrocosmo do universal. Ambas as formas de indagar lidam, a seu jeito e através das lentes dos respectivos letramentos e de suas tradições, questões como o amor, a morte, o trabalho, enfim, o sentido de existir do homem no mundo, de interagir com a realidade física, mental e psicológica. Enquanto uma indaga o macrocosmo existencial comum a todos os seres

pensantes, a voz do samba desbrava o microcosmo da sobrevivência cotidiana em seu próprio mundo, sem se descurar, no entanto, do pasmo que sofre face àquelas grandes questões universais.

Afinal, a filosofia carrega em seu significado original a necessidade intrínseca de o homem refletir sobre seus problemas existenciais. Não será diferente a perspectiva dos sambistas, que também refletem em suas letras os “grandes” problemas enfrentados e vividos em seu cotidiano, os detalhes mínimos que lhes dão sentido de existir dentro das estruturas social e cultural que os confinam. Não se pode esquecer que

A filosofia é a procura da verdade, não a sua posse, como disse Jaspers, filósofo alemão contemporâneo, concluindo que “fazer filosofia é estar a caminho; as perguntas em filosofia são mais essenciais que as respostas e cada resposta transforma-se numa nova pergunta” (ARANHA; MARTINS, 1993, p. 78).

Karl Jaspers, citado pelas professoras, é um dos filósofos eruditos que dão autenticidade à filosofia popular. Segundo ele, o ato filosófico surge quando o discurso é capaz de “produzir no ouvinte (ainda que de experiências filosóficas, até então, apenas inconscientes) o sobressalto que nos dá súbita compreensão daquilo a que a filosofia se refere” (JASPERS, 1976, p. 11). E acrescenta que o objetivo do “pensar filosófico é levar a uma forma de pensamento capaz de iluminar-nos interiormente e de iluminar o caminho diante de nós, permitindo-nos apreender o fundamento onde encontremos significado e orientação” (JASPERS, 1976, p. 11).

A filosofia não pretende explicar sistemas com contornos demarcados, ela os indaga e reflete seus conceitos, sua interferência e aplicação na existência. Ela é a imanência transcendental do “espírito” de todas as coisas.

É importante ter em mente que, como diz Marilena Chauí,

A filosofia não é ciência: é uma reflexão sobre os fundamentos da ciência, isto é, sobre procedimentos e conceitos científicos. Não é religião: é uma reflexão sobre os fundamentos da religião, isto é, sobre as causas, origens e formas das crenças religiosas. Não é arte: é uma reflexão sobre os fundamentos da arte, isto é, sobre os conteúdos, as formas, as significações das obras de arte e do trabalho artístico. Não é sociologia nem psicologia, mas a interpretação e avaliação crítica dos conceitos e métodos da sociologia e da psicologia. Não é política, mas interpretação, compreensão e reflexão sobre a origem, a natureza e as formas do poder e suas mudanças. Não é história, mas reflexão sobre o sentido dos acontecimentos enquanto inseridos no tempo e compreensão do que seja o próprio tempo (CHAUÍ, 2003, p. 23/24).

Quando se fala em filosofia do Samba, o que se pretende é desvendar, dentro da experiência existencial do habitante do “mundo do Samba”, uma reflexão que aflora e extravasa fenômenos que lhe são inerentes, independente de terem foros científicos, históricos, sociais, culturais, artísticos ou psicológicos. Trata-se de questionamento que retruca, responde, dialoga com a política e a ideologia opressoras, aquela, escravista (em que o escravizado foi legalmente submetido à condição de “bem jurídico”, semovente, domesticável, apropriável e negociável), e, esta, demolidora do suporte cultural e tradicional. Há, nesse sistema reflexivo que aqui se propõe indagar, uma linguagem rica, através de inúmeras expressões: vocálica, corporal, artística, existencial, social, familiar etc. Dessa maneira, o samba (gênero musical), como uma das linguagens do pensamento do Samba (mundo cultural), cumpre os objetivos de reflexão e questionamento filosóficos: permite, através dessa expressão de arte, a essas classes despossuídas uma forma de refletir sobre sua estada no mundo, com todos os percalços típicos do existir.

A arte se caracteriza pela estranheza ou pelo espanto que provoca. Na tensão com o intérprete, ela causa o chamado pasmo fundamental: é capaz de mostrar, por uma leitura de reconstrução, o novo, o inusitado, o inesperado, o chocante²². A Filosofia é reflexão, questionamento, e opera no sentido de desvelar o mundo incompreendido pelas ciências, pela religião ou pela moral; é reflexão que alavanca a busca pela possível verdade (que, presumidamente, há por trás das aparências e das compreensões dogmatizadas). À arte, contudo, não interessa a verdade possível – sua “verdade” é idealizada –, mas ela obriga à reflexão, ante o pasmo: confronta o atento “leitor” às possibilidades indistintas de realizar a obra em sua completude possível. O pasmo não se realiza na compreensão individual, senão quando há a reflexão e, a partir daí, quando se “ouvem” as múltiplas vozes da linguagem polissêmica da obra. Nesse instante, quando a arte impõe a reflexão para ser decodificada, faz ponte com a filosofia.

O filósofo sabe que não há respostas definitivas, senão explicações plausíveis e provisórias, para as indagações do pensamento reflexivo. Se a resposta fosse encontrada, cessaria a reflexão; sem reflexão, cessaria o filosofar. A verdade é utópica e provavelmente inatingível: é vislumbrada por reflexos, através de outros reflexos dentro dos próprios reflexos, como acontece nas canções “Vitrines” e “Vida”, de Chico Buarque; nunca é encarada diretamente. Enquanto o homem, no mundo sensível e perceptível, convive com as

²² A surpresa e o estranhamento emergem inconscientemente do senso de percepção do leitor frente à necessidade de completar a obra, preenchendo os “lugares vazios”, típicos do objeto artístico. Conforme diz Wolfgang Iser, os lugares vazios “abrem uma multiplicidade de possibilidades, de modo que a combinação dos esquemas textuais se torna uma decisão seletiva por parte do leitor” (ISER, 1999, p. 128).

aparências, atribui-se-lhe visão incompleta ou falsa, sob forma de sombras ou projeções, do possível mundo da verdade, o mundo das ideias já invocado por Platão. Isso quer dizer que, em razão da incerteza quanto à veracidade da ideia original, para situar-se na realidade, o homem a interpreta, podendo tal interpretação ser diversificada, alterada e, naturalmente, equivocada.

A arte provoca a reflexão de uma maneira intensa e viva quando, no dizer de Walter Benjamin, o intérprete se comunica com a “aura” do objeto de arte²³; a filosofia tem um contato intelectual com seu objeto de estudo. O artista cria o mundo sobre o qual se filosofa; o filósofo já o encontrou, e tenta, intelectualmente, entendê-lo. Mas a arte provoca a reflexão sobre aspectos da existência simbólica que idealizou e expressou pela obra. Pode-se dizer que o artista “faz” filosofia quando coloca o observador confrontado com o anseio pela reflexão sobre a existência, pela vontade de entendê-la, ansiando encontrá-la e vivenciá-la no transbordo da obra artística.

Parece estranha a ideia de se caracterizar como reflexivo o pensamento manifestado por meio de canções, dentro do botequim, dentro da roda e dentro do samba. Aqui “filosofa-se”, mas, de maneira diferente. Afinal, como se viu parágrafos atrás, pode-se dizer, perdoada a ousadia da metáfora, que, assim como os melodistas compõem dentro de um padrão rítmico sincopado, contramétrico, como explica Carlos Sandroni, atraindo o domínio do corpo, como explica Muniz Sodré, também os poetas do samba filosofam “sincopadamente”. E mais, de maneira geral, também se pode ler a síncopa musical no samba (gênero) como uma metáfora da reflexão da existência no Samba (mundo): a existência, principalmente a dos sambeiros, é absolutamente “contramétrica” e sincopada. Da mesma forma, a maneira de expressão e de reflexão se dá na acentuação dos contratempos do existir. A mesma vacuidade e imparidade que ornamenta o ritmo e que atrai o balanço do corpo para suprir a omissão de acento no tempo forte e susta abruptamente o movimento ao acentuar o tempo fraco, criando a sensação de “repique”, dá chances ao pensamento de ocupar um modelo polissêmico, carregado de “imparidades” – dubiedades e ambiguidades –, sustado no tempo forte, acentuado no contratempo (também assim entendido os percalços – contratempos – da vida cotidiana).

²³ Segundo Walter Benjamin, a unicidade e individualidade da obra artística se concentram em um momento de criação, uma espécie de vida, ou alma, a que ele dá o nome de “aura”. Quanto mais a obra se afasta desse ponto, através de reproduções e retransmissões, mais as “cópias” perdem a força “aurática”. Dessa forma, apenas o original, intocado, bruto, teria a essência completa da aura. A despeito da utilidade social das cópias, que leva o contato com a obra até pontos distantes ou camadas sociais que a ela não tem acesso, o conteúdo das réplicas é de menor vigor, dado o esvaziamento da aura nos processos de transposição e transmissão (BENJAMIN, 1975, p. 14).

Essa “ousadia” não deixa de ter sentido quando se vê que filósofos da língua têm inclinado para a possibilidade de uma linguagem primordial baseada no canto, anterior à linguagem corrida:

Maurice Merleau-Ponty, um filósofo para quem, no campo da expressão, as formas artísticas, a linguagem verbal e o gesto estão associados à própria percepção, mostrou que, em sua dimensão sensível, o sentido é irreduzível a um significado codificado. Dito de outra forma: a sonoridade de uma língua, enquanto fenômeno acústico culturalmente orientado, constitui uma forma de musicalidade que é condição da própria linguisticidade.

Esta relação entre a plasticidade do material sonoro e o sentido das configurações resultantes não escapou a linguistas contemporâneos como Roman Jakobson e já havia sido tematizada claramente por pioneiros como Jean-Jacques Rousseau. Jakobson apontou a estrutura diagramática das frases como um fator mais decisivo para a comunicação do que o caráter arbitrário do signo linguístico, considerado isoladamente. Rousseau, em seu célebre ensaio sobre a origem das línguas, lançou a desafiadora e controvertida hipótese de que o canto seria anterior à própria linguagem e lhe teria mesmo servido de modelo (VALVERDE, 2008, p. 268).

As línguas nativas africanas, de uso ordinário, valorizam o acentuado sentido gestual, sonoro e musical da fala. Isso acabou por produzir um fenômeno peculiar na cultura negra do Brasil: a música integra-se ao cotidiano ordinário inclusive linguístico e, com essa interação, presta-se mais eficientemente à catarse, liberando, às vezes explosiva, mas sempre eficazmente, miasmas psicológicos não conscientes²⁴, inclusive frutos de repressão ideológica. Ainda que explosões temporárias catárticas não resolvam definitivamente os conflitos psicológicos, nem os eliminem, dão alívio temporal eficiente, a exemplo de qualquer outro meio embriagante e de transe.

Teve início no cativo, mas persiste pela matriz política, social, ideológica e cultural que ainda subjuga o sambista, representando a classe dos excluídos e dos economicamente desvalidos. O mal perdura; portanto, o alívio não pode ser permanente. O que se oferece nesse quadro existencial é a liberação explosiva e provisória do conteúdo reprimido. Há um processo psicológico que libera temporariamente a tensão conflituosa, provocando, como explica Marilena Chauí, a transformação dos desejos (aqui, do desejo de superar a dor da opressão) “em uma outra coisa”, a “criação de alguma coisa estimada, valorizada positivamente” (CHAUÍ, 2003, p. 171), como, por exemplo, o fazer artístico e o regalar festivo.

²⁴ Aristóteles atribui a função catártica à música, “isto é, a purificação espiritual dos espectadores, comovidos e apavorados com a fúria, o horror e as consequências das paixões que movem as personagens trágicas” (CHAUÍ, 2003, p. 286).

Karl Jaspers, citando Kant, acredita que “a filosofia aí está para todos. E seria mal se fosse diferente. Os filósofos não passam de elaboradores e guardiões de atas, onde tudo deve estar justificado com precisão máxima” (JASPERS, 1976, p. 142). Ou seja, o filósofo “oficial”, para preencher as prateleiras do esquema filosófico que traçou, busca incessantemente pensamentos originais, diretamente das fontes, inclusive da tradição e da sabedoria popular. Após revisitá-los e questioná-los os “arquiva” dentro de um sistema racional, lógico, de organização e índices.

Sem reflexão filosófica, ainda que em grande parte das vezes não sistematizada, difícil encontrar, na cultura oprimida dos atores do Samba, a liberdade que, se não pode ser física, é libertadora e traz esclarecimento e experimentação de sua verdade interior, a verdade da arte, que, simbólica, é sempre fundadora, singular, mas nunca equívoca. É o que confirma Karl Jaspers:

Mas a filosofia está longe de ser impotente no que diz respeito ao indivíduo. Aí, ela constitui, muito ao contrário, a grande força que leva o homem a encontrar o caminho para a liberdade. Só ela possibilita a independência interior. Ganho essa independência exatamente quando e onde pareço completamente dependente, ou seja, quando reconheço que — em minha liberdade, em meu amor, em minha razão — fui dado a mim mesmo. Nenhuma dessas coisas está sob meu poder, eu não as faço surgir. Mas tudo quanto eu fizer surgir delas derivará (JASPERS, 1976, p. 143).

Simplificando a complexa trama do pensar reflexivo, para atraí-lo ao mundo do Samba, nele o que se busca, mesmo em foros de arte e, por isso, da canção popular, é desconstruir a realidade observável a que se está submetido, realidade esta que é, via de regra, aceita passivamente pelo cotidiano e pelo conteúdo transmitido pelas tradições, costumes e hábitos. Em seu lugar, reconstrói-se, na filosofia, a verdade possível e, na arte, a verdade fundadora. Isto é, desfaz-se da realidade “estabelecida” via padrões culturais e sociais para em seu lugar dar oportunidade às novas possibilidades. A realidade a se desconstruir é uma pretensa “verdade” já sedimentada, acatada e raramente contestada: são as construções paradigmáticas que regem o estatuto social e cultural. É o que se pode observar no ensinamento de Marilena Chauí:

Uma primeira resposta à pergunta “O que é Filosofia?” poderia ser: A decisão de não aceitar como óbvias e evidentes as coisas, as ideias, os fatos, as situações, os valores, os comportamentos de nossa existência cotidiana; jamais aceitá-los sem antes havê-los investigado e compreendido.

A Filosofia começa dizendo não às crenças e aos preconceitos do dia a dia para que possam ser avaliados racional e criticamente, admitindo que não sabemos o que imaginávamos saber (CHAUÍ, 2003, p. 17-18).

E, acrescenta: “[...] por meio de nosso pensamento, tomamos distância do nosso mundo costumeiro, olhando-o como se nunca o tivéssemos visto antes” (CHAUÍ, 2003, p. 18). O mundo é, para os seres sencientes, um processo de aprendizagem baseado em estereótipos criados pela tradição cultural e repassados para as novas gerações. O mundo já está pronto e é assim que o novo recebe o tradicional, readequando-o às necessidades evolutivas. Afinal,

O mundo cultural é um sistema de significados já estabelecidos por outros, de modo que, ao nascer, a criança encontra-se diante de valores já dados. A língua que aprende, a maneira de se alimentar, o jeito de se sentar, andar, correr, brincar, o tom da voz nas conversas, as relações familiares; tudo, enfim, se acha codificado. Até na emoção, que nos parece uma manifestação tão espontânea, ficamos à mercê de regras que educam a nossa expressão desde a infância.

Todas as diferenças existentes no comportamento modelado em sociedade resultam da maneira pela qual nela foram organizadas as relações entre os indivíduos. É por meio delas que se estabelecem os valores e as regras de conduta que norteiam a construção da vida social, econômica e política (ARANHA; MARTINS, 2012, p. 49).

O mundo da cultura é o que concretiza a realidade do indivíduo; é ele que dá consistência de aparência fidedigna ao real e situa a pessoa no tempo e no espaço. O indivíduo se firma como identidade a partir do terreno cultural:

A cultura é a criação coletiva de ideias, símbolos e valores pelos quais uma sociedade define para si mesma o bom e o mau, o belo e o feio, o justo e o injusto, o verdadeiro e o falso, o puro e o impuro, o possível e o impossível, o inevitável e o casual, o sagrado e o profano, o espaço e o tempo. A Cultura se realiza porque os humanos são capazes de linguagem, trabalho e relação com o tempo. A Cultura se manifesta como vida social, como criação das obras de pensamento e de arte, como vida religiosa e vida política (CHAUÍ, 2002, p. 52).

Essa realidade, que preenche o mundo da cultura, já desde Platão era recusada como certeza, pois se trata de uma provável “cópia” de um mundo invisível e verdadeiro, o mundo das “ideias”. Coincide com a divisão pregada por Kant entre o mundo aparente, do fenômeno (*phainoménon*) e o mundo da verdade, da nomeação (*noumenon*), equivalentes à verdade observada e a verdade real, efetiva, ou seja, “o que aparece para nós”, no primeiro, e “a coisa em si”, no segundo (ARANHA; MARTINS, 2012, p. 112; 183).

A reflexão filosófica, assim emoldurada, pode “fazer com que nossa experiência cotidiana, nossas crenças e opiniões alcancem uma visão crítica de si mesmas” (CHAUI, 2003, p. 21), através da expressão artística, e nos tragam, de volta, luzes sobre as questões existenciais. É na intenção de alcançar tal visão crítica do cotidiano, a partir do olhar reflexivo do sambista, distante da consciência ou do letramento da filosofia oficial, que se interpõe a “filosofia de botequim”. Longe do cidadão do samba a ousadia de estabelecer, através das letras de sua música, um método sistematizado de pensar, de construir um sistema filosófico ou fazer filosofia no sentido acadêmico e científico do termo; de sistematizar tendências filosóficas. Afinal,

se é verdade que a filosofia trabalha com conceitos, isso não significa que ela se distancia da vida. Muito pelo contrário, ela desenvolve a percepção sobre o cotidiano, levando as pessoas a questionarem o senso comum e a descobrirem novos significados para a existência, para as relações humanas que se estabelecem a partir dela e para o convívio com a natureza (ARANHA; MARTINS, 2012, p. 3).

O samba, gênero, para sua operacionalidade mercadológica e para escorar uma proposta de construção identitária, teve que se afastar do Samba, modo de vida. O Samba, vida, sofreu pesadas repressões ideológicas e culturais; quando a elite dominante deixou de ter mando escravocrata sobre o negro, impingiu-lhe um viés de escravidão moral e psicológica, desqualificando-o na comparação com os brancos, como se fora indivíduo inferior, cultural e intelectualmente.

Como esclarece Marco Aurélio Luz, “a ideologia neocolonial da discriminação se transforma e persiste, acalmando a má consciência das tentativas de dominação e da exploração, justificadas na pretensa ‘superioridade’ do colonizador” (LUZ, 2010, p. 26). Como contrapartida, do universo pobre e reprimido surge essa maneira polissêmica de experienciar a vida, às vezes irônica e crítica, às vezes cáustica, outras bem humorada, lírica em alguns, mas sempre dúbia e ambígua. Presta-se a ironizar a própria desdita ideológica, social, cultural, religiosa, enquanto sobre ela reflete. Se o estereótipo apresentava uma imagem invertida da realidade, nada mais natural que o afloramento resistente também se manifestasse como uma expressão “de cabeça pra baixo”.

Muniz Sodré diz que é de origem negra “a característica aforismática ou proverbialista da letra de samba” (SODRÉ, 1998, p. 44). E, mais, esclarece que nas sociedades tradicionais, caso das culturas africanas, “o provérbio constitui um recurso pedagógico, um meio permanente de iniciação à sabedoria dos ancestrais e da sociabilidade do grupo” (SODRÉ,

1998, p. 44). No samba tradicional, ainda que não se encontrem referências pautadas em provérbios, o provérbio se apresenta como “modo de significação”. Acrescenta que:

Essas características semióticas fazem da letra do samba tradicional um discurso *transitivo*. Em outras palavras, o texto verbal da canção não se limita a *falar sobre* (discurso *intransitivo*) a existência social. Ao contrário, *fala* a existência, na medida em que a linguagem aparece como um meio de trabalho direto, de transformação imediata ou utópica [...] do mundo – em seu plano de relações sociais (SODRÉ, 1998, p. 44-45).

No pensar maroto e sincopado do sambista, “o que se diz é o que se vive, o que se faz. [...] as palavras têm no samba tradicional uma operacionalidade com relação ao mundo, seja na insinuação de uma filosofia da prática cotidiana, seja no comentário social [...]” (SODRÉ, 1998, p. 45). E essa similitude de pensar que se manifesta em filósofos eruditos e especialistas e, também, em pensadores do mundo da existência “menor” (o “tal” pensero, de Chico Buarque?) se justifica plenamente porque:

O entendimento do mundo não se dá somente por meio de conceitos logicamente organizados que, pelo fato de serem abstrações genéricas, estão longe do dado sensorial, do momento vivido. Ele também pode se dar pela intuição, pelo conhecimento imediato da forma concreta e individual, que não fala à razão, mas ao sentimento e à imaginação (ARANHA; MARTINS, 2012, p. 417).

A “irmandade” cultural da filosofia existencial do samba faz parte da construção do grande modo de ser do Samba. E, nesse caso, a despeito de ser fruto do recalque negro extravasado, essa existência, objeto do discurso “transitivo”, incorpora outra universalidade de atores, porque

Trata-se, na verdade, de uma *posição cultural*, de um lugar em que se inscreve o compositor, não por uma decisão puramente racional ou doutrinária, mas por um impulso especial de sentido, cujo pólo de irradiação se encontra na transitividade cultural das classes economicamente subalternas (SODRÉ, 1998, p. 45. Grifos do autor).

Ao resgate da filosofia do cotidiano, ou “filosofia de vida”, na informalidade do samba, é que, aqui, tem-se dado o nome de “filosofia de botequim”, não no sentido de desmerecer o pensamento do sambeiro, mas no de contextualizá-lo no meio social, político e econômico em que o samba floresce. O Samba, como processo de vida, instaura-se como o mecanismo de sustentação dos que dele participam, direta ou indiretamente. Nesse sentido, presta-se como veículo acusatório dos desmandos oficiais, de denúncias da exploração

econômica, da injustiça social, da opressão cultural, e traz essas mazelas à reflexão do receptor, às vezes alheio ao mundo do Samba.

Assim é que a “roda da vida” “caiu” no samba. Após a entrada do samba no mundo mercadológico, grande parte de seu poder reflexivo e denunciador passou a se expressar nas letras das canções, mas os fundamentos tradicionais se mantiveram presentes. Escorando-se no conhecimento ancestral e assimilando as novas possibilidades de expressões criativas, o próprio teor reflexivo da filosofia de botequim a sustenta como obra de arte. Uma maneira poética de filosofar. A manifestação literária das letras, pelo rico dialogismo, pela permanente polissemia e pela farta dubiedade, bebendo das fontes da tradição, assimilando novas tendências e possibilitando outras capacidades expressivas da arte, não pode ser diminuída face à evidência da reflexão. Afinal,

podemos dizer que uma obra de arte é grande e duradoura quando nela a perfeição da forma e a riqueza das significações de seu conteúdo são inseparáveis, estão articuladas numa unidade harmoniosa que a constitui como única. Nela, eternidade e fugacidade são simultâneas. Dialoga com o mundo presente porque não esconde seu pertencimento necessário ao contexto histórico e social em que se encontra e no qual nasceu; dialoga com o passado porque também não esconde sua participação numa tradição que lhe dá sentido; e dialoga com o futuro porque será retomada, transformada e superada por outras obras que nela encontrarão um novo ponto de partida (CHAUI, 2003, p. 288).

O pensamento reflexivo complexo do “mundo do Samba”, o que se chama nesta pesquisa de “filosofia de botequim”, fruto de “pensamento sincopado”, somente surgiu a partir da retomada, transformação e superação da tradição ancestral, enquanto alcança o futuro através de um novo ponto de partida. E esse momento de superação e transformação surge com Noel Rosa e amplia-se em outros compositores que, de forma idêntica, souberam refletir através de canções. Um bom exemplo do que se diz sobre o pensamento do sambista filósofo de botequim, que reflete poeticamente, iniciando diálogo com o futuro, sem abrir mão do diálogo com o passado, a partir da retomada noelina, é “Silêncio de um cipreste”, de Cartola e Carlos Cachça. A canção evoca o pensamento como responsável pela angústia de viver, confrontado com a incapacidade frustrante de realizar a felicidade:

Todo mundo tem o direito
De viver cantando
O meu único defeito
É viver pensando
Em que não realizei
E é difícil realizar

O homem, angustiado, intenta satisfazer fome existencial que o consome, mas nunca o consegue. Quando acredita ter-se satisfeito, percebe que seu objetivo é volátil e ilusório. Tem que sofrer novamente a angústia da busca e a indefinição do encontro (afinal todos pressentem que a implacabilidade do tempo os frustrará). Essa busca de uma satisfação inatingível é um dos motores da reflexão do samba. Viver é difícil. Viver pensando, mais ainda, pois o pensador descobre que a fatal realidade lhe é superior, fazendo-o reconhecer a impossibilidade de ter domínio sobre a existência e até sobre o próprio pensamento:

Se eu pudesse dar um jeito
Mudaria o meu pensar
O pensamento é uma folha desprendida
Do galho de nossas vidas
Que o vento leva e conduz
É uma luz vacilante e cega

Quem encara o vislumbre do pensar, mesmo e principalmente através da arte, não encontra caminho para retorno. O pensamento é uma folha desprendida, que, apartada, jamais regressará aos galhos da vida, mas continuará tremeluzindo sua luz vacilante pelo futuro, com destino cego.

2. 2 O PRISMA FILOSÓFICO DO SAMBA

As reflexões de pensamento sobre o cotidiano do Samba, tomando o destino da veia artística de seus “filósofos”, prismou-se em múltiplos e multicoloridos focos, como uma folha desprendida que é levada pelo vento do transcurso temporal. Mas carregou consigo a alma da tradição ancestral. O pensamento via canção popular se dá por meios e formas diversificados: desde crônicas que retratam o cotidiano, até libelos de resistência ou denúncia; desde lamentos sobre infortúnios amorosos até vanglórias de supremacia física. São retratos da vida humilde ou amorosa das personagens do samba até indagações profundas sobre a vida e a morte, o destino e a passagem do tempo que motivam o sambista. No entanto, é possível enfiar as múltiplas manifestações do pensamento popular, sincopado, expresso pelo samba, em quatro formas principais, que dominam a poética das letras reflexivas e que aqui serão chamadas de “técnicas de pensar”. São elas:

Primeira, por meio das letras irônicas, dúbias e ambíguas, características da linguagem polissêmica, de fresta. São amplamente vistas em canções de Noel Rosa e de Chico Buarque. O cancionista diz uma coisa, mas embute uma linguagem de múltiplos entendimentos ou de

entendimentos contraditórios, na canção, quase sempre abusando de um viés irônico ou crítico.

Segunda, por meio de manifestação objetiva e direta. O autor enunciatário dá à voz do eu lírico o mesmo sentido de seu enunciado; deixa margens menores às interpretações. A reflexão em si já vem pronta e o ouvinte só concorda ou discorda da fala, ou, colocando-se no lugar dos atores da canção, vivencia e compadece-se com suas experiências. Apesar de ser uma maneira bastante utilizada por muitos compositores, não é significativa na obra dos autores focalizados neste trabalho.

Terceira, por meio de um veio poético filosófico no qual poesia e reflexão se imiscuem e se entrelaçam, às vezes ironicamente, às vezes liricamente e às vezes por uma fina ironia lírica. Essa maneira de pensar pela canção popular é vista fortemente em Paulinho da Viola e, mais comedida, em Chico Buarque e em Noel Rosa. A linguagem é polissêmica, mas usa moderadamente a ironia e o humor, preferindo reforçar o lirismo que veicula as facetas da reflexão. O espanto criador, o pasmo primordial, aparece como resposta a uma fala que encanta seja pelo lirismo, seja pela reflexão.

Quarta, por meio do resgate de jargões da “sabedoria” popular, os “ditos” ou “ditados”. Está presente em muitas das canções de Noel Rosa e, transversalmente, em algumas das letras de Chico Buarque e de Paulinho da Viola. A letra pode ser polissêmica e irônica, mas, muitas das vezes, apenas usa a sabedoria popular como exemplo de vida ou aconselhamento.

Todas essas quatro vertentes são cultivadas por grandes compositores da canção popular brasileira, estando presentes não só nos sambas, como, também, em muitos outros gêneros, como na bossa nova, na chamada MPB (originária dos movimentos de protesto e das canções filiadas ao movimento tropicalista), no *rock* nacional, além de se fazerem presentes em muitas canções de matriz rural. Pode-se citar, como outros mestres no uso da primeira dessas formas, Wilson Batista, Geraldo Pereira, Caetano Veloso, Aldir Blanc, Bezerra da Silva, Moreira da Silva, Zeca Pagodinho, entre outros. Da segunda, João Nogueira, Gonzaguinha, Paulo César Pinheiro, dentre muitos outros. A terceira, também em Cartola, em Batatinha, Paulo César Pinheiro, Hermínio Bello de Carvalho, dentre uma constelação de muitos outros. E, a quarta, em Aaulfo Alves, Bezerra da Silva, Moreira da Silva, ao lado de outros grandes compositores.

A primeira das técnicas apontadas, ou modo de expressão, é parte ou descende do linguajar do samba malandro ou polissêmico. É bastante encontrada nos lundus ou em paródias, mas, no samba, considera-se Noel Rosa seu inaugurador. A linguagem dúbia e

irônica, típica das canções de Noel e das de outros compositores que lhe são seguidores ou afins, renasceu através da poética da chamada linguagem de fresta, típica das décadas de 1960 a 1980, tendo marco em Chico Buarque, mas aflorando nos movimentos da bossa-nova e do tropicalismo.

Um exemplo da fala polissêmica, malandra, dúbia e irônica, está na letra da canção “Chico Brito”, de Wilson Batista e Afonso Teixeira²⁵. Interessante observar que essa canção é uma das que, paralelamente, identifica a fala característica do malandro. Matreiramente, o eu lírico dialoga com o pensamento filosófico erudito:

Lá vem o Chico Brito,
 Descendo o morro nas [na] mãos [mão] do Peçanha,
 É mais um processo!
 É mais uma façanha!
 [Pro]Chico Brito [...] fez do baralho seu melhor esporte,
 É valente no morro,
 [E] Dizem que fuma uma erva do norte.

Quando [Desde] menino teve [ia] na escola [ao colégio],
 Era aplicado, tinha religião,
 Quando [Muito estimado] jogava bola
 era escolhido [indicado] para capitão,
 Mas, a vida tem os seus revezes,
 Diz [Dizia] sempre [*supressão de “sempre”*] Chico defendendo teses,
 Se o homem nasceu bom, e bom não se conservou,
 A culpa é da sociedade que o transformou.

O malandro Chico Brito, morador do morro, tem nome. É, parece, uma pessoa popular, como demonstra a alcunha utilizada para o prenome. Mas tem sobrenome, como qualquer pessoa de bem, viveu vida normal, teve oportunidade de se escolarizar, destacando-se como aluno aplicado; era religioso, líder esportista, mas, apesar de tudo isso, passou para o mundo da marginalidade. O Peçanha, agente de polícia, o leva preso morro abaixo. Hoje, malandro, Chico é hábil jogador de baralho, é valente e fuma “uma erva do norte”, provavelmente ilícita. Usa e abusa da retórica malandra; defende teses de que não é culpado pelos seus atos. Segundo diz, a culpa é da sociedade que o transformou. Pega carona na filosofia de Jean Jacques Rousseau, para quem o homem, em seu estado natural (o bom selvagem), é puro e nobre de sentimentos, mas, ao se tornar homem civil, acaba evoluindo para um quadro de corrupção e depravação: a vida em sociedade transforma o homem bom e puro, do estado natural, para o homem corrupto do estado civil (LEOPOLDI, 2002, 159-163).

²⁵ Nas sucessivas regravações, a letra sofreu e sofre pequenas variações. O maior sucesso foi obtido por Paulinho da Viola e, por isso, usa-se sua versão como referência. No entanto, entre “[]” permite-se anotar as diferenças encontradas na versão mais antiga, da gravação feita por Dircinha Batista em 1950.

O discurso é polissêmico e dúbio. Na realidade, o meio social em que vivia Chico Brito, pelo que a canção narra, era favorável a fazer dele um homem de bem. Afinal, era estudante aplicado, religioso e se destacava nos esportes, portanto, o meio lhe era favorável ao bom comportamento e deveria conduzi-lo para o caminho de retidão e de honestidade. No entanto, virou malandro e, disso, culpa a própria sociedade, defendendo as típicas “teses” que são características do discurso malandro (e que eram características do compositor Wilson Batista, useiro do jargão “qual é a tese?” [DONATO, apud ALZUGUIR, 2013, p. 170]).

A segunda técnica de pensar é a mais comum e duradoura no mundo do samba. Reacendeu-se em meados da década de 1970, através do “sambão joia” e voltou à glória na década de 1980, pelo hoje chamado “pagode de raiz”. É um modo de pensar que foi banalizado no período do chamado “sambão” ou “sambão joia” taxado por Gilberto Vasconcellos de “mania filosofante” (VASCONCELLOS, 1977, p. 77)²⁶. A mesma crítica se faz hoje, com as devidas adaptações, ao atual “pagode”. Essa maneira de refletir continua produzindo bons (e maus) sambas. Há um filão valioso que faz um resgate importante das tradições ancestrais, vistos em canções de autoria de Nei Lopes, Wilson das Neves e outros.

Este segundo sotaque do discurso reflexivo do samba é uma forma de discurso direto, no qual o compositor não abusa e às vezes nem usa linguagem metafórica, ou a utiliza comedidamente. Narra a vida de forma monológica, através de um discurso direto e um pensamento linear, objetivo, mas nem por isso, em grande parte dos casos, esteticamente irrelevante.

Um exemplo interessante é o da canção “O que é, o que é”, de Gonzaguinha:

Eu fico com a pureza
Da resposta das crianças
É a vida, é bonita
E é bonita

Viver
E não ter a vergonha
De ser feliz
Cantar e cantar e cantar
A beleza de ser
Um eterno aprendiz

Ah meu Deus!

²⁶ Segundo Gilberto Vasconcellos, “de uns anos para cá [1970, se se quiser datar já que Gilberto escreveu em 1977, em pleno império do sambão-joia], é impossível ouvir samba sem arrepiar os cabelos de tédio. Em termos estéticos, a banalidade campeia à solta: texto pobre, repleto de lugares-comuns, sempre à caça do efeito, ou seja, daquela paradinha esperada no meio da canção com a entrada triunfal da cuíca, e o exaltado corinho meloso das vozes femininas. Isso tudo em meio à mania filosofante de deitar falação (Deus nos acuda!) sobre o sentido da vida, cujo nível não vai além do conformismo filisteu” (VASCONCELLOS, 1977, p. 77).

Eu sei, eu sei
Que a vida devia ser
Bem melhor e será
Mas isso não impede
Que eu repita
É bonita, é bonita
E é bonita

E a vida
E a vida o que é?
Diga lá, meu irmão
Ela é a batida de um coração
Ela é uma doce ilusão
E a vida
Ela é maravilha ou é sofrimento?
Ela é alegria ou lamento?
O que é? O que é?
Meu irmão

Há quem fale
Que a vida da gente
É um nada no mundo
É uma gota, é um tempo
Que nem dá um segundo
Há quem fale
Que é um divino
Mistério profundo
É o sopro do criador
Numa atitude repleta de amor

Você diz que é luta e prazer
Ele diz que a vida é viver
Ela diz que melhor é morrer
Pois amada não é
E o verbo é sofrer

Eu só sei que confio na moça
E na moça eu ponho a força da fé
Somos nós que fazemos a vida
Como der, ou puder, ou quiser

Sempre desejada
Por mais que esteja errada
Ninguém quer a morte
Só saúde e sorte

E a pergunta roda
E a cabeça agita
Eu fico com a pureza
Da resposta das crianças
É a vida, é bonita
E é bonita

Nesta canção, o eu lírico já se reconhece partidário de uma atitude ingênua desde os primeiros versos: “eu fico com a pureza / da resposta das crianças / É a vida, é bonita / e é bonita”. A pureza da observação infantil está na ingenuidade de seu olhar puro e inocente. Afinal, das crianças, segundo a tradição cristã, é o “reino dos céus” (NT, Mt. 18, 3 e 4; 19, 14). Parte da canção se desencadeia dentro desse foco: viver sendo feliz, sem dramas de consciência, encantar-se com as experiências novas, apreciar a vida, já que ela é bonita. Outra parte é a esperança inserta na utopia: a vida devia ser bem melhor, e vai ser melhor pela força da fé (“somos nós que fazemos a vida / como der, ou puder, ou quiser”). A terceira face é a dos questionamentos: o que é a vida? É um coração batendo ou uma mera ilusão? É maravilha ou sofrimento? Alegria ou lamento?

O eu lírico ouve as diversas versões dadas aleatoriamente: “há quem fale / que a vida da gente / é um nada no mundo / é uma gota, é um tempo / que nem dá um segundo”. Note-se que o sujeito de “há” é indistinto e a “vida da gente” se refere a um tempo vago que indica, também indistintamente, a vida que se vive, a vida toda, a vida de todos, sem individualizações. “Há quem fale / que é um divino mistério do mundo / é o sopro do Criador / numa atitude repleta de amor”. Inicialmente, recolhe uma opinião pessimista: “nada”, “gota”, “segundo”; em seguida, a otimista: “divino mistério”, “sopro do criador”, “atitude repleta de amor”. Uns dizem que é luta, prazer, morrer, sofrer ou meramente viver. Mas ao eu lírico não interessa o enfrentamento dessas opiniões: não se opõe a nenhuma, nem a nenhuma acata. A pergunta incomoda e a reflexão agita o pensamento, mas a tudo descarta para se agarrar na ingenuidade infantil: a vida é bonita. Pronto. Talvez, a ingenuidade forçada seja uma fuga da realidade, uma defesa escapista, já que não há como se retornar à infância. Depois que o indivíduo se perde na maturidade da razão, a justificativa do pensamento ingênuo deixa de ser sincera: não há como ser restaurada a pureza do modo de pensar infantil. O pecado original incorporou o ser.

A terceira forma ou técnica de apresentar um linguajar reflexivo, mas entrelaçado com conteúdo de alto lirismo, é vista em compositores, entre outros, como Cartola, Paulinho da Viola e Batatinha. Misturou-se à época do samba malandro, mas persiste na obra posterior dos dois últimos compositores citados²⁷. Também é vista na obra dos parceiros Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito.

Mas, um exemplo que não passa despercebido no universo do samba é a canção “Meu mundo é hoje”, de Wilson Batista e José Batista, imortalizada por Paulinho da Viola:

²⁷ “Batatinha”, alcunha de Oscar da Penha, baiano de nascimento e morte, faleceu em janeiro de 1997 (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MPB, aba “Batatinha”).

Eu sou assim
 quem quiser gostar de mim
 eu sou assim.
 Eu sou assim
 quem quiser gostar de mim
 eu sou assim.

Meu mundo é hoje
 não existe amanhã pra mim

Eu sou assim
 assim morrerei um dia
 Não levarei arrependimentos
 nem o peso da hipocrisia

Tenho pena daqueles
 que se agacham até o chão
 Enganando a si mesmo
 por dinheiro ou posição

Nunca tomei parte
 deste enorme batalhão,
 Pois sei que além de flores
 nada mais vai no caixão.

Eu sou assim
 quem quiser gostar de mim
 eu sou assim

No correr de sua passagem pela vida, em busca de melhor visualização no meio social, o indivíduo vai atualizando as “máscaras”, criando novas versões e descartando as que ele crê ultrapassadas. Assimila novas características de valoração no grupo a que pertence. Portanto, todos os humanos são personalidades idealizadas que dialogam com o meio social e facilitam a amplitude de sua influência no grupo social e quanto mais rica a expressão, estrategicamente melhor se situa a *persona*. Algumas são mais rebuscadas, outras sofisticadas, outras ainda, fortes na personalidade, mas discretas no domínio do grupo; algumas são de padecimento, outras de glória, abrindo-se em gradiente de possibilidades ilimitadas.

No caso da canção ora vista, o eu lírico procura se desfazer dessas máscaras para se mostrar de maneira mais autêntica (o que não passa de outra idealização e da utilização de um outro mecanismo de adoção de uma nova *persona*). Ele se diz ser assim, o cerne real de sua personalidade, e que assim continuará até a morte. Não se propõe a vestir a máscara do hipócrita, característica mais comum, para conseguir melhores espaços no meio social, o que faz quem assim age por dinheiro ou posição. Desse, ele tem pena, porque, na realidade, só se faz enganar. Mas, para que o indivíduo possa voltar a seu centro e manifestar o seu verdadeiro

eu, desmascarado dos artifícios alegóricos sociais, precisa negar o tempo. O tempo é agora, o mundo é hoje. O passado é uma ilusão que se esvaiu quando confrontado com o tempo real, aquele que suplanta a sequência de eventos instantâneos da existência. Dele, carrega apenas a memória corporal, a memória do letramento, da tradição e da experiência. O futuro é o porto utópico que nunca será alcançado. O indivíduo caminha em um tecido que já abandonou o passado, não se estabelece no presente e nunca chegará ao futuro: a chamada ilusão do tempo. Para o eu lírico, o encontro com essa realidade “desmascaradora” o torna único, real, em uma perspectiva onde o real se mostra como a ilusão: o mundo é composição de *personas*, negá-las é negar o mundo e não se conter nele; portanto, é tornar-se ilusão na ilusão do mundo.

Desfeito o mundo, como tradicional e socialmente construído, nada mais resta, portanto, nada mais importa. O caixão, metáfora da morte que tudo carrega, mas não permite que nada se leve, é símbolo da despedida do mundo e caracteriza a ruptura com as regras do convívio. Somente as flores, que são símbolos da beleza, da arte, do amor e do exemplo, se agregam à memória e a acompanham a lembrança do indivíduo no além-túmulo. Quem quiser dele gostar, que goste pela maneira como ele é; o resto, não importa.

Outra maneira de expressão desse sotaque lírico/reflexivo é o da denúncia social e um excelente exemplo desse pensamento está em “Garoto de pobre”, de Geraldo Filme:

Garoto de pobre
só pode estudar
em escola de samba
Ou ficar pelas ruas
jogado ao léu
implorando a bondade dos homens
aguardando a justiça do céu

Seu lápis é sua baqueta
que bate o seu tamborim
ninguém olha este coitado
Senhor qual será o seu fim?
Na escola de samba da vila
é onde ele vai estudar
ensaia o ano inteiro
tem provas no carnaval

O menino pobre, dos redutos deserdados onde se pratica o samba, sequer tem oportunidade de estudar e se formar no campo do letramento. Quando estuda, o faz em escola de samba. Como o sentido de “samba” é amplo, escola de samba pode não ser a instituição que sustenta as festividades carnavalescas e momentos correlatos, mas, também, a própria escola da vida. Faz-se “samba” não pelo estudo, mas pela vivência; não vivendo de maneira

abastada, mas da causticidade do mundo social, onde se “equilibra” para se tornar sambista ou cair na vala do abandono: o menor abandonado, resultado da sociedade abandonada e de pais abandonados (quando se tem o privilégio de tê-los). O que resta é implorar pela bondade dos homens (mas, se os homens fossem bons, não existiriam menores abandonados) e aguardar a “justiça do céu” (mas, se o divino fosse justo, não aceitaria a cruel injustiça do sistema discriminatório).

Trocar o lápis pela baqueta pode ser o caminho na escola de samba carnavalesca, mas, na escola de samba da vida, é equilibrar-se na miséria e nas habilidades da rua. Pode ser o lápis trocado por uma arma, uma faca, um revólver ou uma navalha. Sua grande prova é mostrar que adquiriu tal habilidade: no carnaval, executando o tamborim; na vida, sobrevivendo, “batucando”, como se diz popularmente; esses dois caminhos se encontram na carnavalização do período de festejo. Só ali há de ser reconhecida sua formação:

Ele desce dos morros
 ele vem das vilas
 e chega a cidade
 alegra os turistas
 recebe os aplausos da sociedade

Se criar novos passos
 criar nova ginga
 ou compor um samba
 está aprovado, recebe o garoto
 o diploma de bamba

Na escola de samba
 aprende a rir,
 aprende a sofrer,
 aprende a chorar
 mas não sabe ler
 doutor qual o seu destino será?

Nessa dupla escola de samba (música e vida), “desce dos morros”, ou seja, interage com o mundo do asfalto: o mundo da pobreza toca o mundo da opulência e, aqui, neste outro universo, alegre e é aplaudido (ou agride e é perseguido). Pode se tornar um bamba, na vida ou no samba, lá, dialogando, aqui gingando, mostrando novos passos, compondo, ou seja, inovando a expressão do samba. “Bamba”, como ensina Nei Lopes, é uma palavra que “vem do quimbundo mbamba, que significa algo como ‘mestre consumado, muito exímio e sabedor’” (LOPES, 2008, p. 160). Mas, para estabelecer o diálogo com o asfalto, há de gingar em novos passos e compor novas linguagens sociais: como se diz em gíria há que “ter cintura” ou saber “se equilibrar em corda bamba”.

A vida e o samba, ou o samba como vida, são escolas onde se aprende a rir, a sofrer, a chorar, mas nem sempre se aprende a ler. Ler com sentido ampliado: os livros, as técnicas, mas, também, as leis, as normas, as regras sociais, a ética e a moral, isto é ler o seu papel social desejado, empoderar-se da educação formal e social, que o faz um cidadão útil, enquadrado no sistema. E é o próprio sistema (aqui chamado de “doutor”, ou seja, o modelo adequado, culto, útil, bem formado) que haverá de responder: qual será o destino desse menor abandonado e pobre? Ou seja, o sistema “forma” o doutor, o sambista e o bandido e, por isso, só ele pode responder pelo destino daquele que foi posto à margem do conforto social, o que, inevitavelmente, redundará em seu próprio destino.

A quarta maneira de refletir busca diálogo com a sabedoria popular, através da reconstrução ou citação direta de aforismos tradicionais. Tem, via de regra, um olhar irônico e dúbio sobre a vida pensada e cantada. Grandes sambas buscaram e ainda buscam o mundo do pensamento reflexivo por essa maneira.

Ataulfo Alves foi um dos grandes sambistas que trouxeram a poesia reflexiva dos ditos em inúmeras canções. Por exemplo, em “Laranja madura”:

Você diz que me dá casa e comida
Boa vida e dinheiro pra gastar
O que é que há, minha gente o que é que há
Tanta bondade que me faz desconfiar
Laranja madura na beira da estrada
Tá bichada Zé ou tem marimbondo no pé

Santo que vê muita esmola na sua sacola
Desconfia e não faz milagres não
Gosto de Maria Rosa mas quem me dá prosa é Rosa Maria
Vejam só que confusão

Laranja madura na beira da estrada
Tá bichada Zé ou tem marimbondo no pé

Como no dito popular, laranja madura não dura na beira da estrada, ao alcance dos transeuntes. Se lá fica é porque tem algum problema: pode estar estragada, bichada ou protegida pela ferocidade de marimbondos que habitam a árvore. Aqui, o eu lírico desconfia da cobrança que lhe faz uma aparente parceira, que o mantém e sustenta, dando-lhe casa e comida, boa vida e dinheiro. Ele não identifica o/a benfeitor/a, a quem chama apenas por “você”. Esse você pode ser a sociedade, ou alguém. Por que tanta bondade? Dá para desconfiar. Faz uso de outro dito popular, segundo o qual muita esmola faz o próprio santo duvidar da honestidade das intenções do doador (“esmola demais, o santo desconfia”). E

acaba não concedendo a graça do milagre. Partindo-se da ideia de que o “você” da canção é sua parceira, a desconfiança do eu lírico parece se encontrar na sua própria indecisão: o que ele quer são os benefícios, mas renega a doadora. Coincidissem as duas pessoas – doadora e amada – em uma mesma, provavelmente, usufruindo da boa vida que é objetivo de todo malandro, de nada duvidasse, não haveria confusão. Usa, para isso, denunciando-se, outro dito: “gosto de Maria Rosa, mas quem me dá prosa é Rosa Maria”.

Alguns compositores, como Chico Buarque, usam do recurso da dubiedade, para desconstruir esse paradigma, invertendo a leitura dos axiomas, para dar-lhes um novo sentido, contraditório ao dizer popular, como por exemplo, na canção “Bom conselho”:

Ouça um bom conselho
 Que eu lhe dou de graça
 Inútil dormir que a dor não passa
 Espere sentado
 Ou você se cansa
 Está provado, quem espera nunca alcança

Se conselhos fossem bons, não seriam gratuitos. Essa, a alma do dito popular. Mas, aqui, o eu lírico dá gratuitamente um conselho “bom”: aja, não durma; a dor não desaparece depois do sono e, se assim é, se dormir é inútil, a utilidade estará na ação, no despertar. Depois, contrariando o dito que diz que quem espera sempre alcança, afirma que esperar não é garantia de alcançar. Ao contrário, a vida já provou que quem espera, nunca alcançará. O sentido é o mesmo: se não se deve esperar porque, assim fazendo, estar-se-á desistindo do bem procurado, então a solução é partir para o encontro. Afinal, como Chico já dissera em “Tem mais samba”, há mais samba no encontro que na espera.

Venha, meu amigo
 Deixe esse regaço
 Brinque com meu fogo
 Venha se queimar
 Faça como eu digo
 Faça como eu faço
 Aja duas vezes antes de pensar

Por isso, para buscar o encontro, seja com a felicidade ou com a inevitabilidade, o conselho é que se saia do conforto do regaço e se queime no fogo da ação incentivada. Contraria o dito que aconselha a se afastar do fogo, já que, quem com ele brinca, queima-se (ou numa versão mais chula, “amanhece mijado”). Invertendo o sentido do axioma popular “faça como eu digo, mas não faça como eu faço”, o eu lírico aconselha: “faça como eu digo /

faça como eu faço”, ou seja, não pense. Em vez de “pensar duas vezes antes de agir”, aconselha a agir o mais rápido possível, tanto que se possa duplicar a ação antes de sobre ela refletir.

Corro atrás do tempo
 Vim de não sei onde
 Devagar é que não se vai longe
 Eu semeio o vento
 Na minha cidade
 Vou pra rua e bebo a tempestade

A última estrofe demonstra o anseio de se furtar à passividade da espera: “corro atrás do tempo”, sem se preocupar com a origem (“vim de não sei onde”), o que o torna anônimo. E, se o eu lírico ao outro convida a brincar com seu fogo, fazer como ele faz, descartando a identificação originária, foge do dito que anuncia “diga-me com quem andas que direi quem és”. Além disso, desmonta o axioma que prega que devagar se vai ao longe. No sentido enunciado pelo eu lírico, devagar a lugar nenhum se vai, a resultado nenhum se chega. Por fim, corrobora o fio da reflexão sobre a necessidade de uma ação positiva, agressiva, rápida, ao declarar que semeia vento, o que terá, certamente, consequências significativas (já que a sabedoria popular diz que quem semeia vento, colhe tempestades). Mas as consequências não o impedem, nem o amedrontam. Pode lidar com elas: “vou pra rua e bebo a tempestade”. Ou seja, sujeita-se às consequências de sua ousadia.

Interpretação pouco mais abusada pode encontrar um confronto, um desafio, proposto pelo autor à censura. Por aquele tempo, as canções de Chico eram perseguidas sistematicamente pelos censores. O compositor se esquivava malandramente através da linguagem polissêmica, dúbia e “Bom conselho” pode ser lido como um exemplo dessa forma de expressão, como um desafio intelectual ao perseguidor. Utilizando-se de outro dito, constrói uma charada: chama o censor para a briga, “para a rua”. Repassa a mensagem pela fresta: deixe o conforto. O incômodo não passará na calma dos escritórios. Venha para o corpo-a-corpo, para a rua, queime-se com “meu fogo”, se estiver capacitado a entender a mensagem.

A forma de demonstrar a reflexão não é o que importa. Na reflexão que emerge do mundo do Samba, o vital é despertar o incômodo íntimo, resgatar a necessidade de se pensar a respeito de um recorte de vida e associá-lo à existência: a vida aí está, com as indagações que lhe são características, para ser pensada e vivida. O botequim é um ambiente ideal para essa forma de expressão. Com o entorpecimento provocado pela música, pela dança e pela bebida,

a filosofia de vida aflora e jorra em nuances de gradiente quase infinito. Esse é o clima ideal para o pensamento malandro, gingado, sincopado, manco, dúbio e irônico. O botequim é o local para onde se vai para relaxar, mas ao som contagiante do samba, feitiço que prende a gente, no ritual de se viver o samba, não há o que não balance, física e psicologicamente. Até os arvoredos não se imunizam contra esse feitiço decente e batucado. O filósofo do samba de botequim encontra solução para todos os problemas e vê os problemas por ângulos bem-humorados, críticos ou líricos; vê a beleza composicional na anterior ninharia das coisas simples. Dá conselhos e receitas. O chato do garçom pode tentar atraí-lo para o mundo da realidade, pela conta das despesas, mas, como para todo bom malandro (“malandro que é malandro, não vacila”) tudo tem solução, o filósofo de botequim manda dizer ao gerente que pendure a despesa no cabide ali da frente. E sempre há o samba para reconfortá-lo: só no samba é que se sente feliz. O botequim é o retorno ao lar.

3. O SAMBA, A PRONTIDÃO E OUTRAS BOSSAS DE NOEL, PAULINHO E CHICO.

“[...] toda ação, na medida em que é política, é também “filosófica”; ele [o homem] retoma a tarefa de fundar uma sociedade sobre razões para viver próprias a todos e a cada um”.

(Michel de Certeau)

Está implícito ou explícito em certas linhas da canção [brasileira] um modo de sinalizar a cultura do país que além de ser uma forma de expressão vem a ser também [...] um modo de pensar – ou, se quisermos, uma das formas de riflessione brasiliana.

(José Miguel Wisnik)

3.1. NOEL ROSA: FILOSOFIA DA PRONTIDÃO SEM FIM

Noel (de Medeiros) Rosa era uma pessoa simpática, boa praça, de paz. Sob o domínio da bebida, nas noitadas constantes de boêmia, costumava “encrespar-se” com adversos e, de vez em quando, “dar alterações”²⁸. Segundo Rodrigo Alzuguir, Noel era tido “como um sujeito gaiato e tranquilo – até as dez da noite” (ALZUGUIR, 2013, p. 120). Mas, nem por isso, fez inimizades. Foi admirado e querido, como pessoa e como cancionista, desde seus primeiros momentos de vida musical, apesar de boêmio incorrigível e amigo de pessoas consideradas “da pesada”. Logo no início da vida de compositor, pouco mais que um menino, com cerca de dezenove anos de idade, depois de chamar a atenção com “Eu vou pra Vila”, emplacou o grande sucesso “Com que roupa?”. Fez com que o mundo da canção reconhecesse que ele chegara, estava ali, e para o que chegara. Já se armava com o arsenal de inovações revolucionárias que colocaria o mundo (do samba) de cabeça para baixo.

Boêmio, mulherengo, Noel nunca mudou sua conduta. E sempre fugiu da luta do “batente”, apesar de ocasionalmente arrumar uns “trampos”. Aprumou-se como músico popular, profissão não tão bem-vista assim, lá pelos seus tempos, nem tão rentável. Caiu em

²⁸ Casos clássicos e fartamente comentados são aqueles em que se indispôs com o ex-boxeador Kid Pepe, que o forçava a parcerias - injustas e, como resultado, o tabefe que Noel teria levado de Zé Pretinho, que o livrara do pugilista mas que, depois, com ele se associara em uma “canja” que Noel lhe dera. Indignado, o poeta da Vila o acusou de traição e recebeu, em resposta, forte “pé de ouvido” que o lançou ao chão. A réplica de Noel foi o samba “Século do progresso” pelo qual, de alguma forma, ameaçava os valentões: “[...] um tiro a pouca distância / no espaço forte ecoou / [...] ali bem perto / morria de tiro certo / um valente muito sério / [...] / no século do progresso / o revólver teve ingresso / pra acabar com a valentia”. (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 292-295).

uma das ciladas da roda da vida e morreu ainda muito jovem, antes de completar 27 anos de idade, atraído pela saúde física, que sucumbiu a uma perversa tuberculose, doença que, por aquela época, ceifava impiedosamente a vida e a arte de jovens e de artistas incipientes. Mesmo assim, esteve presente na história da canção popular brasileira exatamente na chamada “época de ouro da canção brasileira”²⁹. Mas nem pelo pouco tempo de vida, Noel deixou sua produção incompleta, já que não foi marcada pela imaturidade natural dos artistas quando jovens. Mesmo jovem, Noel estava pronto e maduro para revolucionar a canção popular brasileira. Tem um grandioso trabalho reconhecido de 259 canções levando oficialmente seu nome –, a maioria sambas, muitas compostas individualmente, outras tantas com uma infinidade de parceiros. Além disso, muitas composições provavelmente nunca chegaram ao conhecimento de ouvintes e pesquisadores; é compositor de um significativo número de canções a ele não creditadas, vendidas ou perdidas. Esse conjunto representa um ciclo completo, maduro, acabado, da obra de um dos maiores compositores da música popular brasileira, que, quando morreu, já alcançara a imortalidade.

Olhando superficialmente sua obra, vê-se que os temas das canções de Noel eram os encontros e desencontros da vida amorosa, os percalços da vida da classe pobre, de operários, vadios e malandros, a dor de amores perdidos, a falta de dinheiro, críticas sociais e econômicas e outros temas ordinários do cotidiano daqueles que eram socialmente segregados e economicamente oprimidos. Não raras vezes, a seus versos têm sido atribuída a função literária de folhetim ou de crônica, mas, constantemente, tem-se neles visto legítimo pensamento reflexivo, justificador de autêntica “filosofia de botequim”.

A forma de elaboração das letras de música ou da apresentação dos temas, em Noel, foi única e original. Como diz Mayra Pinto, Noel trouxe “para a canção popular uma sofisticação discursiva jamais esboçada na canção popular antes dele”, inaugurando um “paradigma poético”, quase sempre atravessado pela ironia e pelo humor, “em que a voz lírica [...] fala de um lugar social tenso e em constante oposição aos valores dominantes” (PINTO, 2012, p. 23). Destacou-se no gênero samba, principalmente no conhecido samba novo, ritmo moldado entre os bambas do chamado “Pessoal do Estácio”, filão que mais engrossa sua vultosa produção. Em sete anos e meio, produziu mais de duzentos e cinquenta canções, o que significa por volta de 48 por ano, mais de três por mês, muito próximo de uma média de uma por semana. Se a esse número pudessem ser somadas as canções inacabadas ou perdidas e também as vendidas, certamente a média ultrapassaria uma composição por semana. A se

²⁹ 1930 a 1945 (PINTO, 2012, p. 15).

considerar a qualidade de suas obras é um número não só expressivo, mas espantoso, impossível. Possível apenas para... Noel.

Mas, o que torna Noel assim tão original e peculiar? O que o faz ser o fundador de uma nova tradição da canção popular brasileira? Inicialmente, Noel é considerado uma das primeiras, talvez a primeira, das pontes entre o compositor do mundo branco e o universo negro da composição do samba. “A parceria de Noel com os sambistas negros do morro e do asfalto, aliás, foi pioneira entre os compositores brancos de classe média de sua geração” (ALZUGUIR, 2013, p. 121). Francisco Alves e Mário Reis, intérpretes famosos à época, também brancos, foram alguns dos pioneiros nesse trânsito (assim como também o foram Orestes Barbosa, Ary Barroso e outros), mas a supremacia da penetração de Noel em ambas as culturas, unindo-as em uma só expressão de arte, é incomparável. Noel recusou o estereótipo da cidade partida e trabalhou para cicatrizar essa ferida, agregando os dois mundos em um único propósito de produção musical.

Em segundo lugar, há reconhecido suporte intelectual do compositor, que nasceu com habilidade natural e teve letramento significativo. Com apenas dezoito anos estava pronto, maduro e capacitado para contribuir com a música popular brasileira. Noel foi um desses talentos natos que surgem, por misteriosos processos do acaso, em raras ocasiões. Verdadeiro talento de época. Ele próprio se considerava fluente em compor, como se vê de entrevista transcrita por João Antônio, onde diz que se a “bossa” faltasse “nem um homem com poderes divinos poderia fazer um samba” (ANTÔNIO, 1982, p. 95). Na canção “Riso de criança”, composição individual, em uma estrofe não gravada, ele se atribui o privilégio de ter “bossa” (CABRAL, 1991, p. 115)³⁰:

Eu nascendo pobre e feio
Ia ser triste o meu fim
Mas crescendo a bossa veio
Deus teve pena de mim

Se Deus o privara de dinheiro e de beleza (e, também, infelizmente, de saúde), não poupava inspiração (“bossa”). Como disse Tárík de Souza, “o gigantesco Noel nasceu pronto” (SOUZA, 2008, p. 44). Sem trocadilhos, já que o “pronto” personagem de muitas das canções de Noel, o cidadão “folgado” que vive em perpétuo estado de “prontidão”, é um aspecto à parte da obra noelina. Os aspectos da maturidade precoce e também da profícua extensão de

³⁰ A íntegra da letra está em DIDIER; MÁXIMO, 1990, p. 183-184.

sua obra são valiosíssimos, mas não foram fatores decisivos na imortalização do compositor. Noel cantou temas populares, alguns já utilizados por outros sambistas, em um ritmo já construído, mas reinventou (ou inventou) a arte da composição popular do país. Foi ator principal em uma das mais significativas transformações da canção popular brasileira. É certo que o momento pedia e ansiava pela concretização desse processo evolutivo: o pessoal da Praça Onze já mesclara a tradição com a arte espetáculo, depois, com a arte individual; as emissões radiofônicas e o crescimento da indústria fonográfica, com o aparecimento de cantores, ídolos de público, pediam que a música popular saísse dos salões e reuniões privadas para o mundo da indústria de massa; o ritmo novo, do Pessoal do Estácio propiciava a popularização do gênero e tornava possível a realização de desfiles espetaculares de carnaval. Coube a Noel dar o passo decisivo para colocar a música popular no quadro de sua absoluta efetividade. Era o espírito criador certo, tinha habilidade ímpar manifestada no momento histórico adequado e no espaço geográfico exato. Dominava a escrita inovadora, considerada modernista por muitos, dos temas do cotidiano e era dotado de sensibilidade extremamente aguda para perceber a alma do povo.

Relatava, ironizava e parodiava a existência de maneira tão natural como respirava. Ou, é provável, muito melhor, já que a terrível doença que o vitimou, sufocava-o paulatinamente. Conseguiu intuir e expressar a ironia do absurdo do existir (social e economicamente segregado), a carnavalização da vida cotidiana ordinária, em que a expressão da realidade era propícia à idealização e à inversão das possibilidades do existir “no sufoco”. Tão profunda foi a sua percepção, que Noel embaçou a linha que demarcava a música chamada “de carnaval” da música popular geral, então chamada de “música de meio de ano”: suas canções se prestavam a todas as estações musicais do ano e das rádios emissoras, tanto que, como anotam Didier e Máximo, suas canções de meio de ano eram retardadas pelos promotores culturais, para virarem sucessos no carnaval (ver DIDIER; MÁXIMO, 1990, p. 270-271).

Em terceiro lugar, Noel foi único; um mestre na criação do novo e do singular, figuras típicas da arte e da filosofia, que muitas vezes dependem da negação do *status quo*, processo criativo que Noel manejava com perfeição. A negação, como deixa claro Wolfgang Iser, dá espaço ao aparecimento de lugares vazios, que serão preenchidos pelo leitor. Ao se negar, invalida-se o paradigma verbal anterior e anula-se o conceito antes solidificado, deixando aberta a possibilidade de o leitor completar a falta (ISER, 1999, p. 170-172). O efeito da sincopa, própria do ritmo do samba, em que se nega o tempo forte e o substitui por outro, fraco (e vice-versa), faz com que o leitor (ou ouvinte) sinta o estranhamento da construção e complete a falta com o corpo (SODRÉ, 1998, p. 67), ou com interpretação própria (batucando

em uma mesa, por exemplo). O efeito da negação é similar: seus padrões discursivos, de acordo com a habilidade do autor e a capacidade do leitor, provocam carências que pedem complementação, às vezes em estratos diversificados. Quanto maior for a habilidade de manipular esse processo, mais rica se mostra a obra artística. Do manejar hábil e preciso das técnicas artísticas de composição enquanto negação, anulação e preenchimento de lugares vazios, dá-se a polissemia típica da arte como concretização e realização de um novo mundo, ideal, no cotidiano do mundo vivencial, real. É nesse interstício que Noel, explorando a complexa possibilidade do uso de múltiplas vozes e da diversidade de enunciações somados ao uso da coloquialidade verbal do povo comum do “mundo do Samba”, estabeleceu a canção de sentidos diversos e estratificados, o que permitiu o aparecimento do pensamento sincopado e, portanto, da filosofia de botequim.

A mestria no uso da linguagem polissêmica (e quanto maior o número de vozes e de leituras possíveis, mais complexa a obra), marca decisiva da música de Noel Rosa, a falas irônicas, dramáticas, cômicas, filosóficas, simbólicas, ideológicas ou culturais.

É no campo das letras, no que pese o inegável apoio das melodias, próprias ou de parceiros, que Noel atingiu o ponto maior de sua linguagem polissêmica, da habilidade de causar estranhamento e confrontar o seu leitor/ouvinte com os lugares vazios de seu processo de negação, anulação e reinvenção da vida. Utiliza-se com mestria da “teoria do iceberg”, de Hemingway, citada por Ricardo Piglia: na expressão artística “o mais importante nunca se conta. A história é construída com o não-dito, com o subentendido e a alusão” (PIGLIA, 2004, p. 91). Na música popular brasileira, Noel Rosa é um dos compositores que mais atraíram a atenção das pesquisas e pesquisadores acadêmicos. Em se tratando de pesquisas que envolvam a música popular nacional, raramente não se cita o nome de Noel. Nem o citam em vão. A bibliografia sobre o compositor é vasta e rica, dentre as que compõem as homenagens aos ícones do cancionário popular. Mas, apesar de estar submetida a tantos focos e tantas luzes, a obra de Noel sempre surpreende com questões inusitadas³¹. E, pelo que parece, continuará surpreendendo ainda por muito tempo, graças à perícia enunciativa do compositor.

Os lugares vazios na obra de Noel não são apenas frutos de “buracos” deixados no texto, técnica de escrita bastante utilizada na literatura, mas do enunciar que discursa em plano raso (a ponta do iceberg) e, enquanto isso, nega ou altera, em planos mais profundos, o que se disse antes, em vozes autônomas de perfeita polissemia. Quando anula o enunciado

³¹ Como, por exemplo, a relativamente recente proposição de Caetano Veloso sobre um pretenso racismo embutido em “Feitiço da Vila”, declaração feita no show “Obra em progresso”, que estreou no Rio de Janeiro em 14 de maio de 2008 (a afirmação pode ser vista em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JITbSJWLJJE>>).

óbvio, pela sobreposição de nova voz, estabelece a diversidade e a multiplicidade de outros sentidos, como se os emprateasse em camadas superpostas, do mais raso ao mais profundo, dentro da estrutura da canção (o lastro submerso do iceberg).

Desta forma, não há empecilhos para que se entenda a “estória” superficial, óbvia, apresentada pela canção, a parte visível do iceberg: as frases são bem elaboradas, diretas, completas, em perfeita coloquialidade. Um leitor ou ouvinte que lance apenas um olhar simplista, ou tenha audição rasa, à obra de Noel, a entenderá perfeitamente, ao primeiro nível da escrita, da primeira mensagem enunciada, da visão direta e descortinada da ponta emersa do iceberg de Hemingway. Não há poética esotérica nem “filosofismo” ininteligível: o que se mostra é suficiente para a obra, como expressão artística. A visão irônica e bem humorada do compositor, ou sua poética lírica, ainda, dá-lhe uma luminosidade peculiar. Se se quiser deixar a análise só por aí, na prateleira de cima, da superfície, a fome estética do leitor/ouvinte menos interessado terá sido saciada: há uma agradável manifestação perceptiva que basta para a aceitação e a adoção da fala. Já por isso, Noel seria grande, enorme. As canções de Noel Rosa falam, nesse primeiro nível, a pessoas que compartilham plano existencial idêntico ao seu próprio, ou seja, que se identificam com o compositor. No nível emerso, portanto, estão expostas, como poesia, crônica ou pensamento reflexivo, a vida e as agruras existenciais da população do redor. Ao se identificar com a história narrada, o ouvinte/leitor revive a narrativa como experiência sua, pessoal, de seu cotidiano. Resgata o anseio íntimo, psicológico, o sentimento primordial provocado pela experiência pregressa, como fruto do estranhamento literário causado pela obra. Com isso, obtém o momento catártico produzido pelo contato com a obra artística. Noel, por falar diretamente à alma do ouvinte, sempre foi sucesso popular, independentemente de embutir fórmulas alquímicas no profundo de sua manifestação.

Em outro ponto desse mesmo espaço superficial, em uma amplitude nacional, está uma grande massa de espectadores das agruras alheias, fora do ponto geográfico daquele primeiro universo. A linguagem das letras de Noel Rosa é universal. Conversa com pessoas em pontos distantes do palco da ação narrada e a elas fala através da crônica de um cotidiano quase pitoresco, um tanto romântico, da cultura e da sociedade locais ao Samba (morros, favelas, áreas boêmias etc.) e habitados por pessoas não menos idealizadas (malandros, folgados, valentões, prostitutas, boêmios). Nessa escuta universal dialoga tanto com os abastados, como com os desvalidos. A esses, ou a outros, de alguma forma harmonizados com vida desnudada pelas crônicas, propicia empatia pela identificação; aos melhores abastados, desperta empatia solidária e alivante.

Por tudo isso, só pela estória contada em nível de superfície, as canções de Noel têm tudo para fazer sucesso (e, conseqüentemente, para vender, objetivo da indústria cultural). Mas, decididamente, não é esse o filão maior de seu tesouro. As múltiplas mensagens e leituras que aprofundam os sentidos dos textos de Noel Rosa, empilhando lugares vazios em intricada rede de informações, alcançam profundidades ainda não totalmente atingidas pelos intérpretes. É o lastro submerso, que muitas vezes pode ser calculado, mas nem sempre identificado. Nesse filão se encontram as causas da maior relevância das canções de Noel para o eterno sucesso e a evolução da canção popular brasileira. Além do mais, aí está o segredo da imortalidade: vidas novas vão surgindo no corpo antigo. Não é por acaso que Noel recebeu as alcunhas de “Filósofo do samba” e de “Poeta da Vila” (além disso, Edigar de Alencar teria chamado Noel de “poeta do samba”. CARVALHO; ARAÚJO, 1999, p. 117).

Há ainda de se considerar que Noel Rosa interpenetrou, fluídico, universos distintos que, nos encontros, até então, atritavam-se. O mundo negro da expressão do samba, em guetos, favelas e morros, e o mundo branco da classe média, ou artística, ou urbanizada. Branco e de classe média, Noel não se delimitou a essa fronteira racial: tanto era habitante de um, como de outro mundo e interagiu igualmente em ambos os lados dessa secção cultural. Aliás, para Noel, essa divisão sequer existia. Noel transitava pelo mundo da malandragem de forma elegante: não com a mesma elegância caricata e paródica do tipo malandro carioca, mas com a elegância dos que malandream carinhosa e afetivamente, cuja lábia inspira ternura e respeito; com a sabedoria de saber que o malandro esperto não é aquele da vanglória, mas sim o que “folga” e que não é violento, não vive fugindo da polícia e não perde a pose, esteja onde estiver.

Outro maravilhamento que a obra de Noel causa e que foi a maior de suas armas para a conciliação de pontos extremados do samba, foi a estupefaciente capacidade de compor, a simpatia e a presteza em participar de inúmeras parcerias, e o aproveitamento integral de seu trabalho. De qualquer forma, é impossível falar da amplitude da obra de Noel em um tempo e espaço curtos. No entanto, para melhor organizar sua obra em um modelo lógico, expõe-se o sistema adotado por João Antônio (1982, p. 17, 39, 68, 106). Segundo ele, a música de Noel tem três fases acentuadamente distintas, apesar de não serem cronologicamente demarcáveis, já que se entrelaçam no tempo: a do “rapaz folgado”, a do “poeta da Vila” e a do “filósofo do samba”:

1) “Peralta, catimbeiro, provocador – o poeta é um rapaz folgado”. Essa é a “faceta mais jovial da obra de Noel Rosa. Nela, sua vontade está acesa para a peraltice, o humorismo, a provocação” (ANTÔNIO, 1982, p. 17). É a fase da irreverência, da brincadeira e da ironia

cômica. Das canções que João Antônio aponta, como referenciais a essa fase, destacam-se “Palpite infeliz”, “Gago apaixonado”, “Tarzan, o filho do alfaiate”, “Pierrô apaixonado”, “Malandro medroso”, “Conversa de botequim”.

2) “Maduro, satírico e de olhar social – é Noel, o Poeta da Vila”. Aqui, fica evidente a “crítica do lado social da vida carioca e brasileira. O poeta, mais maduro, conserva suas marcas originais: é irônico e observador raro. [...] agride sempre, com causticidade, a hipocrisia e a iniquidade; denuncia rasgadamente a invasão dos costumes estrangeiros” (ANTÔNIO, 1982, p. 39). Nessa fase, o compositor coloca em evidência “as gentes marginalizadas, os esquecidos e inconvenientes: pedintes, bêbados, expedienteiros, malandros, caloteiros, vigaristas, judeus prestamistas corridos da polícia, e avaros, ao lado de mulatas sensuais, doces e mentirosas, cabrochas e sambistas sestrosos” (ANTÔNIO, 1982, p. 39). Além disso, “tem momentos de grandeza quase épica diante das personagens mais miúdas e aparentemente insignificantes” além de fotografar “uma caricatura da sociedade: a falsa riqueza, a suposta valentia e a bravataria nacional” (ANTÔNIO, 1982, p. 39). Aponta, dentre outras, as seguintes canções: “Onde está a honestidade”, “Com que roupa”, “O orvalho vem caindo”, “Coisas nossas”, “João Ninguém”, “Século do progresso”, “Quem dá mais?”, “Não tem tradução”, “De babado...”, “Cordiais saudações”.

3) “Trágico, lírico, patético, constrangedor – Noel é o filósofo do samba”. Nessa fase, as letras escritas por Noel “revelam um poeta que sofre e cresce. Mostram [...] um filósofo, um homem calejado e compreensivo diante do espetáculo da vida e das paixões humanas” (ANTÔNIO, 1982, p. 68). Noel desnuda a alma questionadora e a perplexidade pela incompreensão das coisas do mundo; “as letras são trágicas, líricas, amargas, pungentes. [...] O amor, a mentira, o amor-paixão e a morte são cantados de dentro para fora [...] com uma força solene e uma visão repleta de grandeza humana”. Nessa terceira fase, Noel transcende os cenários geográficos e individuais e “atira as letras de suas composições no próprio sentido essencial da condição humana e, como os grandes poetas – embora fazendo música popular – diz o indizível” (ANTÔNIO, 1982, p. 68). São algumas das canções que demarcam essa fase: “Fita amarela”, “Filosofia”, “Feitiço da Vila”, “Último desejo”, “Prazer em conhecê-lo”, “Até amanhã”, “O X do problema”, “Feitio de oração”, “Três apitos”, “Pra que mentir?”.

O que interessa à presente pesquisa, é fundamentalmente, as composições reflexivas de Noel, capazes de justificar o título que se lhe atribui de inventor da “filosofia de botequim” e que demonstrem a utilização do “pensamento sincopado” característico de sua obra. O veio filosófico, segundo João Antônio, encontra-se na terceira das três fases acima anotadas. De fato, as canções ali relacionadas são ricas em reflexões sobre o cotidiano e sobre questões

universais significativas inerentes ao “sentido essencial da condição humana”. Exemplos que podem ser atraídos para esta “roda de Samba” são os das canções enumeradas por João Antônio como identificadora da fase filosófica de Noel Rosa e, entre elas, “Fita amarela”, “Último desejo”, “Prazer em conhecê-lo”, “Até amanhã”, “O X do problema”, “Três apitos” e “Pra que mentir?”. Em todas elas, Noel está defronte a questões universais e essenciais, como a morte, o amor, as perdas, a dissimulação, as escolhas, a imaginação, as ilusões, o caráter, a falsidade. E a tais questões trata com a seriedade que demandam mas, dissimuladamente, insere marcas de ironia, de humor e crítica. A linguagem sempre será polissêmica.

Assim, em “Fita amarela”, dialogando com o desconhecido representado pela morte, brinca: “não quero choro nem vela”, utilizando um dito popular, mas “quero uma fita amarela / gravada com o nome dela”. Em outro momento, “eu queria que a mulata sapateasse no meu caixão” ou “não possuo um só vintém / eu vivi devendo a todos, mas não paguei a ninguém”. Em “Último desejo”, utilizando-se de fina ironia, pede que, para as pessoas amigas, a destinatária diga que o adora e que lamenta e chora a separação, mas, para as que ele detesta, ela deve dizer que ele não presta, que vivia no botequim, que arruinou sua vida e nem merece a comida que ela para ele pagou. O mesmo pode se extrair das demais canções nomeadas.

No entanto, não se pode descuidar do fato de que o sentido de “filosofia de botequim”, fruto de uma maneira “sincopada” de pensar, contrapõe o pensador às mazelas cotidianas e o faz refletir sobre elas e a não se restringir ao pensamento sobre as grandes questões universais. Noel apresentou à canção popular a linguagem reflexiva polissêmica, dúbia e ambígua. Inaugurou, com isso, um modo de questionar que muitas vezes se revela no microcosmo da individualidade e que se utiliza da ironia e do bom humor adequados ao ambiente metafórico do botequim. Tudo, na obra dele, transpira a filosofia do cotidiano e, pela maneira com que a tudo ele trata, sua produção demonstra, a todo instante, inequívoca “filosofia de botequim”. Impossível passear, nos limites deste trabalho, por todos os temas indagados por Noel. Por isso, permite-se restringir o foco desta análise a quatro que, prenes de reflexões, foram cruciais para questões de interesse cotidiano do “mundo do Samba” e, portanto, matriciais para a evolução da canção popular nacional e para a fixação da identidade nacional. Tais temas se entrelaçam no tempo produtivo de Noel e nas fases apontadas por João Antônio. Ao tratá-los não se está deixando de lado a verve filosófica do compositor para realçar seus lados “peralta, catimbeiro, provocador” ou “maduro, satírico, de olhar social”, que atraem, respectivamente, as denominações de “rapaz folgado” e de “poeta da Vila”, já que, em qualquer momento do universo noelino, a reflexão sobre questões miúdas, coletivas ou universais se faz onipresente.

Tais temas são: 1) a substituição do fervor religioso pela devoção ao samba, despetrificando a tradição: o filósofo do botequim refletindo sobre a cultura e a religião; 2) a união do conjunto geográfico, cultural e metafórico cidade e morro, com a transgressão e a transposição de suas fronteiras: o filósofo do botequim refletindo sobre as interlocuções e intermediações sociais, a discriminação e a repressão; 3) a transfiguração do malandro ilegal, violento, no “folgado”: o filósofo do botequim refletindo sobre violência, vadiagem, exploração de mulheres e opções pessoais, e sobre as ressonâncias e dissonâncias que causam ao meio social; e 4) a “prontidão”: o filósofo do botequim refletindo sobre as nefastas consequências da carência financeira, sobre o desequilíbrio social e as mazelas do cotidiano desvalido, inclusive economicamente.

Defende-se, inspirando-se em tese de Ramiro Bicca Jr. (*São coisas nossas: tradição e modernidade em Noel Rosa*, tese, UNISINOS, 2009), que esses feixes temáticos não são aleatórios e que fazem parte de um grande projeto de transformação do sambista, do samba, da canção popular e da identidade brasileira. Esse projeto, consciente ou não, tem suas linhas gerais expostas em “Eu vou pra Vila” e vai se mostrar completo em “Feitiço da Vila”. Para que a “batucada” do vadio, violento, marginal, jogador de pernadas e capoeira fosse “domesticada” e alçasse à condição de elemento constituidor da personalidade cultural brasileira, fragmentada até aquela época, os quatro temas analisados teriam que ser focados e enfocados, unidos em uma única “filosofia de cotidiano”. Pode-se dizer filosofia de cotidiano do brasileiro comum, para quem as dificuldades financeiras e outras questiúnculas tratadas eram constantes. O habitante comum do mundo pobre, que sofre com a discriminação, a marginalização, com a segregação econômica e social, mas não abandona o gozo dos ritos carnavalescos originais e das rodas de samba, no terreiro ou no botequim; que se insere no Samba, como vida, diversão e reflexão, e que, apesar de simbolizado pelo negro ou pobre ocupante de morros e favelas cariocas, era a maioria da população nacional. O projeto de Noel que, para facilitar didaticamente a explanação, bem poderia ser chamado de “transformação do Samba em feitiço decente”, constatou, afirmou e proclamou o “brasileiro”, como união identitária, aquele que já passou do português e já transbordou do carioca.

Para levar adiante e em bom êxito seu projeto, Noel Rosa tinha que encontrar a “terceira via”, o “caminho do meio”, a fórmula “mágica” que edificasse a ponte entre os abismos do mundo dividido entre morro e asfalto e da sociedade dividida entre erudição e popularidade. E é na busca do seu objetivo maior, o “grande projeto”, que Noel faz de sua música esse caminho do meio: o caminho que possibilitará o trânsito do samba como símbolo de “brasilidade de forma independente da influência estrangeira e das mudanças culturais”;

“um elemento que distingue o brasileiro do que não é brasileiro” (BICCA JR., 2009, p. 175). Isso quer dizer que a singularidade de Noel Rosa ao exibir um grande objetivo (o objetivo geral de seu projeto) foi abrir os caminhos do pensamento nacional para encontrar a identidade e as características culturais da brasilidade naquele momento (BICCA JR., 2009, p. 176). Adequou, para isso, principalmente, os quatro temas que aqui se analisam (os objetivos específicos) e que dariam suporte sólido e seguro à concretização do samba como veículo identitário nacional, “mediador entre diversas diferenças de gênero, de raça, de classe [...] não como agente do contágio e sim como denominador comum, abarcando, assim, todo o espectro da nação” (GARRAMUÑO *apud* BICCA JR., 2009. p. 178). Noel Rosa, ao transfigurar o malandro, desamarrar o samba dos grilhões da religião e da tradição calcificada, relatar a homogeneidade de situações sociais individuais, peculiares a cada um, mas partilhando da mesma alma, e cicatrizar a ferida que seccionava morro de asfalto, abria campo para que o brasileiro se realizasse e se instaurasse. Com a realização desses “objetivos específicos” Noel “manifesta a necessidade de se construir a identidade brasileira” a partir e “através de elementos característicos da realidade do cotidiano” (BICCA JR., 2009, p. 180) utilizando, como instrumento ferramental, a reflexão não só musical ou poética, mas também filosófica, na linguagem adequada ao momento histórico e político e à respectiva construção social, a “filosofia de botequim”.

No campo religioso, Noel anteviu no samba o êxtase sublimador possível de ser atraído pelo ritmo e pela entrega do corpo ao ritmo. Questionando-se do porquê de as escolas de samba terem nascido no Rio de Janeiro e ao som do samba, Walnice Nogueira Galvão se responde: a razão está na “irresistível batida rítmica da percussão, peça essencial (junto com a bebida e outras substâncias) de acesso ao transe”. E exemplifica com a expressão musical de Noel Rosa, em um de seus sambas, “Palpite infeliz”, de 1936: “Ao som do samba / Dança até o arvoredo” (GALVÃO, 2009, p. 92). Quando o Samba incorpora o corpo do sambista, manifesta-se como um poder irresistível, um transe equiparado aos transe mediúnicos da religião dos Orixás, amplamente praticada no mundo do Samba. O sambista é o Samba encarnado, carregando em si toda uma tradição ancestral. E essa percepção foi poética e reflexivamente transmitida por Noel Rosa, que diagnosticou a desnecessidade de se ter o samba apenas como um elemento dos rituais devocionais religiosos ou uma voz cultural. A devoção, percebe ele, pode se dar pela manifestação musical autônoma e universalizada.

Não se pode negar que o samba, antes de Noel, já viesse perdendo vitalidade como motor das expressões religiosas. A partir do momento em que os compositores avistaram a possibilidade comercial da canção popular, a ruptura com as amarras religiosas e tradicionais

era inevitável. As composições de Sinhô³², chamado de “Rei do Samba”, que dominaram o carnaval, as gravações e a venda de partituras na década de 1920, bem o demonstram. No entanto, como se viu, ainda persistia, principalmente nos morros, a forma tradicional de viver o Samba, como verdadeira resistência à evolução “civilizada” das composições, o que somente veio ser relativizado a partir da inauguração do novo ritmo, o do Estácio, e dos desfiles carnavalescos pós-escolas de samba.

De qualquer forma, mesmo no grupo da Praça XI, as canções desse início de desenvolvimento – décadas de 1910 e 1920 – continuavam dependentes e subordinadas da tradição do culto religioso. Como bem anota Luiz Fernando Vianna, “a casa de Ciata era marcada por seu trabalho no candomblé, e a música que acontecia nas festas não estava dissociada disso” (VIANNA, 2004, p. 21). Acrescenta que “basta observar vidas e obras de Pixinguinha, Donga, João da Baiana, Sinhô e outros pioneiros para ver que os cultos e as músicas faziam parte de um mesmo quadro cultural” (VIANNA, 2004, p. 21).

Antes de “Palpite infeliz”, que, segundo se acredita, foi uma das preciosidades extraídas da polêmica com Wilson Batista, Noel já compusera uma das outras demonstrações devocionais ao samba, de grande conteúdo poético, que é “Feitio de Oração”, parceria com Vadico. Nela, Noel reconhece que “esta triste melodia / é meu samba em feitio de oração”. O sambeiro goza do transe, ora e cultua dentro do samba. O verso inicial, por si só, é uma pérola da reflexão sobre a vida:

Quem acha vive se perdendo
 Por isso agora eu vou me defendendo
 Da dor tão cruel desta saudade
 Que, por infelicidade,
 Meu pobre peito invade

O indeciso vive “achando”, ou seja, manifestando-se de maneira infundada ou leviana, sem tomar partido de uma opinião coerente. Aparta-se da essência do tema que discute. O “achismo” é perda de tempo. O eu lírico se defende da dor cruel de uma saudade, decidindo-se definitivamente por um dos lados da questão: abandonar o objeto amado. Mas é uma decisão difícil que causa infelicidade pela dor psicológica que o invade, resultado de saudade. Importa questionar: saudade de quem, ou de quê? Por que tão cruel a dor dessa saudade?³³

³² José Barbosa da Silva (1888 - 1930).

³³ Segundo Almirante, a dor cruel da saudade que Noel sente seria a dor da ruptura amorosa com Julinha (Júlia Bernardes, moradora da Penha), o que o teria inspirado a compor, na primeira parceria com Vadico, “Feitio de Oração” (ALMIRANTE, 2013, p. 291).

Com essa declaração, Noel toma uma postura definitiva, uma decisão (de-cisão) crucial. Poderia ser uma ruptura amorosa, mas, aqui, tem-se que ele encampa a responsabilidade de fazer o parto do verdadeiro samba moderno, voz reflexiva do “mundo do Samba”. A maneira tradicional de se fazer canção é o amor do qual ele se desliga, com o peito assomado pela cruel dor da saudade. A sobrevivência da arte, no entanto, pede-lhe que transgrida a prisão do tempo, do tradicional petrificado para a tradição antropofagicamente assimilada pelo novo e pelo eterno. Não lhe cabe mais “achar” que este ou aquele modelo seja o ideal, o que o faria afastar-se do objetivo da instauração definitiva do moderno: precisa decidir e agir. Opta pela divisão, ainda que isso lhe traga dor cruel. Defende-se, mostrando o porquê de sua opção:

Batuque é um privilégio
 Ninguém aprende samba no colégio
 Sambar é chorar de alegria
 É sorrir de nostalgia
 Dentro da melodia

Seguindo o rumo pelo qual optou, mostra que o batuque, aqui equiparado ao samba (o que elimina o abismo teorizado pela dicotomia cidade *versus* morro, samba *versus* batuque), é um privilégio. É um dom, atributo da alma, sentimento que jorra principalmente do mundo dos sonhos. Não há maior valia em se instruir intelectualmente no ato de compor samba, já que não será no colégio que o samba/batuque será aprendido. O samba só se concretizará quando o compositor tiver profundidade tal de sentimento a ponto de chorar de alegria e sorrir de nostalgia através da música. Nesse aspecto, deixa de fazer sentido a divisão entre cidade e morro, entre letramento e intuição; desnecessária a dependência religiosa. Viver o samba é um privilégio, que vem da alma do sambista.

Noel adota a posição comum, segundo a qual o samba nasce da dor, mas essa dor é superada pela alegria de se estar no samba. E isso porque, “sambar, é chorar de alegria / é sorrir de nostalgia”. Mostra que o samba perpassa a roda da existência cotidiana, unindo polos opostos da mesma energia: chorar de alegria, sorrir de nostalgia. A alegria que o samba proporciona é tamanha que faz nascer o choro, o bendito choro da catarse religiosa; a força é tanta que mesmo quem está psicologicamente em estado depressivo há de sorrir: há de sorrir da própria nostalgia.

Por isso agora lá na Penha
 Vou mandar minha morena
 Pra cantar com satisfação

E com harmonia
 Esta triste melodia
 Que é meu samba em feito de oração

A tradicional festa da Penha, nos pátios da Igreja de N. S. da Penha, no alto do morro do mesmo nome, comemoração festiva e social, de tradição do catolicismo português que remonta aos fins do século XIX, assumiu uma religiosidade híbrida e se transformou no palco do samba, a partir dos anos 1920. Era nessa festa que os compositores testavam suas novas canções, em busca da aprovação popular. Só então, com a segurança da boa receptividade na festa, é que os sambas eram encaminhados à comunicação comunitária e de massa (M. MOURA, 2004, p. 124-130; SOIHET, 2008, p. 32-33, 51-57; VIANNA, 2004, p. 32-35). Note-se que o período era o momento efervescente da ruptura do samba individual com o samba comunitário, em que as gravações começavam a mostrar sua força e em que as emissões radiofônicas foram inauguradas no país.

A festa da Penha era, portanto, o lugar adequado para que Noel bradasse seu grito de independência e vida do samba moderno. Como bom rapaz folgado, “mandaria” a morena para cantá-lo orgulhosamente, tanto em sua faceta poética, como na musical e na religiosa: o pátio da Igreja N. S. da Penha era o local onde a religião conversava com o samba, diretamente. Mas, a despeito da satisfação da porta-voz, Noel reafirmava a dor de sua separação, nos versos da triste melodia, mas, se a opção é traumática, ele se conforma orando. E faz sua oração através da triste melodia: o samba, desde então e doravante, tem o feitio e o poder extasiante da oração. Em seguida, Noel desfaz os limites que confinavam maneiras diversas de fazer o samba em lados opostos de uma fronteira imaginária:

O samba na realidade não vem do morro
 Nem lá da cidade
 E quem suportar uma paixão
 Sentirá que o samba então
 Nasce do coração.

Noel se encaminha poeticamente para um samba sem fronteiras, que “não vem do morro / nem lá da cidade”, mas do coração doente da dor da paixão que suporta, pois “quem suportar uma paixão / sentirá que o samba então / nasce do coração”. Entende que o samba não está em um ou outro ponto geográfico, mas em todas as partes, que, somadas, formam uma cidade unida pela arte. A paixão é comum a quase todos, em todos os lugares. Então, em qualquer coração, de qualquer canto, poderá nascer, democraticamente, o samba. Para ele,

segundo André Diniz, não havia uma cidade partida entre morro e asfalto, que pudesse reivindicar a invenção do samba:

Dois lados da mesma moeda [...] O Rio de Noel Rosa é o contrário da lógica da “cidade partida”. Para ele, a separação da cidade era impensável [...]. O samba era justamente um produto da cidade, não sendo exclusividade de nenhuma classe social, de nenhum bairro, de nenhuma parte (DINIZ, 2010, p. 144).

Pode-se ampliar a ideia de Diniz. Em vez de se restringir o samba a um “produto da cidade” (ou seja, do Rio de Janeiro), Noel o estendia a qualquer lugar do planeta onde há um coração suportando uma paixão. Além de mostrar que o samba une, em vez de separar, multiplica, em vez de dividir, como um grande todo místico, Noel confirma que a paixão é a matriz criadora. Não reflete apenas sobre a paixão amorosa, mas sobre a paixão de viver, de conviver, de existir, de pensar; da paixão do fazer artístico.

O viés reflexivo religioso do samba de Noel continua visível na canção “Feitiço da Vila”, outra parceria com Vadico:

Quem nasce lá na Vila
Nem sequer vacila
Ao abraçar o samba
Que faz dançar os galhos,
Do arvoredo e faz a lua,
Nascer mais cedo.

Lá, em Vila Isabel,
Quem é bacharel
Não tem medo de bamba.
São Paulo dá café,
Minas dá leite,
E a Vila Isabel dá samba.

A vila tem um feitiço sem farofa
Sem vela e sem vintém
Que nos faz bem
Tendo nome de princesa
Transformou o samba
Num feitiço descente
Que prende a gente

O sol da Vila é triste
Samba não assiste
Porque a gente implora:
“Sol, pelo amor de Deus,
não vem agora
que as morenas
vão logo embora

Eu sei tudo o que faço
 sei por onde passo
 paixão não me aniquila
 Mas, tenho que dizer,
 modéstia à parte,
 meus senhores,
 Eu sou da Vila!

Nessa canção, Noel vê a Vila como o elemento capaz de dar nova vida ao samba, já que foi ela que “transformou o samba num feitiço decente”, aprimorando a velha tradição religiosa de batuques e feitiços mais agressivos e menos poéticos. É o berço do novo samba, do samba identitário do Brasil. Por isso “quem nasce lá na Vila / nem sequer vacila ao abraçar o samba”. É interessante observar que Noel se identifica com a Vila Isabel, onde nasceu e morou até a morte. Quando diz “quem nasce lá na Vila” está se citando, está dizendo: “Noel Rosa, aquele que nasceu na Vila”. E, quando diz que a Vila “transformou o samba”, está declarando que fez essa transformação. O novo samba “religioso” diluía a causticidade do contato do gênero musical com as práticas religiosas: a religião ancestral limitava a expressão musical; a religião oficial, a perseguiu.

A canção precisava alçar voo, em suas próprias asas e uma das cartadas mais geniais de Noel foi exatamente a de transferir o enlevo religioso, que, por tradição negra, era naturalmente festivo, para o samba. O samba deixa de ser a reunião, com influência religiosa, deixa de ser a música que embala os cultos e os festejos religiosos, deixa de sofrer perseguição religiosa e passa a ser a própria religião: a música tem feitiço, tem poder, ela própria, independentemente de seu elo com a religião instituída. Mas é uma religião diluída, cuja “dureza”, antes reprimida pelas instituições, perde-se malandramente na linguagem polissêmica que propõe. Não há como se perseguir e oprimir algo tão etéreo. O samba “em feitiço de oração” é o samba transformado em “feitiço decente”. Se na primeira canção, Noel mostrava a incorporação da religião ao samba; na segunda, declarava-se o “messias” do novo poder religioso.

Assim, liberto de seus embaraços, o samba pode encontrar sua autonomia e se espalhar pelo país e pelo mundo. Passa a caber nos formatos da indústria fonográfica e da radiodifusão; pode ser replicado em estilos e subgêneros dos mais variados. Principalmente, permite que a “alma negra do samba” continue se expressando através de metáforas, metalinguagem, polissemia e ironia³⁴, quase sempre bem-humoradas, como movimento artístico de resistência.

³⁴ Uma das características marcantes do samba de “alma negra” é a ironia. A mesma ironia que criou o samba do malandro, o samba do folgado, a linguagem dúbia, a linguagem de fresta. Mesmo submetido o autor à amargura do transtorno psicológico e da dor moral, a ironia se apresenta, na maior parte das vezes mascarada pela fala

Note-se que o humor e a ironia a que se faz menção são aqueles típicos do filósofo de botequim: dissimulados, ao invés de escrachados. São métodos que veiculam mensagens reflexivas e às vezes se mostram tão sutis, como em Paulinho da Viola, que costumam a ser percebidos.

Para Noel, a Vila Isabel é um lugar independente, que não precisa copiar o samba de nenhum outro lugar, porque produz seu próprio samba, de alta qualidade técnica, musical e rítmica e, por isso, também não precisa se submeter à neurótica concorrência de registros para qualificar suas canções. Pode “tirar samba” sem “tirar patente”. A “patente” é referência ao samba registrado, samba de venda, produto comercial, de autoria formalmente declarada, situações alheias à tradição dos sambistas. Fenerick diz, evocando o sambista Caninha, “que os sambistas da Cidade Nova foram os primeiros a se profissionalizarem e também os primeiros a registrarem a autoria de um samba. Assim, o sambista da cidade se diferencia do sambista do morro por possuir a ‘patente’ do samba” (FENERICK, 2005, p. 230). Dá como exemplo o samba “É batucada”, de Caninha e Visconde de Pycohyba, que “descreve duas gerações distintas de sambistas: a geração profissionalizada da Cidade Nova e a geração de sambistas do morro” (FENERICK, 2005, p. 230):

Samba de morro, não é samba
É batucada, é batucada
Para quem sabe a história é diferente
Só tira samba malandro que tem patente

A letra da canção é um desabafo de quem, no morro, sentiu-se discriminado pelo samba comercial, da cidade, o que tem “patente” e que é o samba do malandro. Patentear já é um trambique que qualifica a malandragem e a malandragem é da cidade. O morro tem a música honesta da tradição: no morro, o samba é a festa que anima, diverte, congrega, cultua e tem bênçãos dos Orixás. Mas o malandro da cidade tira patente, outorga-se no direito de registrar sua canção e reivindicar para si a titularidade do gênero samba, enquanto alega que o samba do morro é mera batucada. Quando Noel diz que a Vila quer tirar samba, sem se preocupar com patente, está uma vez mais unindo o sentimento de universalidade do samba. Cada um “tira” o seu, a seu modo, mas a “patente” é um mero detalhe regional, uma formalidade comercial e jurídica, porque “o samba, na realidade, / não vem do morro nem da cidade”. Aí se vê claramente a visão noelina de que a grandeza do samba é universal: é o

poética. A ironia abandonou o samba, quase que por completo, a partir da já mencionada influência do pop/rock, que transformou o feitiço decente em chororô de amor e em explosão de erotismo.

mundo. O samba é uma síntese da grandeza do mundo. Foi o que disse antes, com muita eficiência, em “Até amanhã”, de 1933: “O mundo é um samba em que eu danço”.

O que se percebe é que Noel, ao mesmo tempo em que embalava o samba em papel de presente, dando-lhe contornos adequados para a linha de produção e para a exportação, acarinhava o sentimento religioso, malandreava o malandro e remendava a ruptura entre morro e cidade. Costurou a tradição do morro, o atrevimento da Cidade Nova e o ritmo inovador do Estácio: construiu uma larga passarela unindo tradição e progresso por onde, daí em diante, o samba passou a desfilar liberto, solto para desembocar na corrente da arte e da personalidade brasileiras. E, mais, no percurso, transpôs e transfigurou o típico malandro carioca na figura fluídica e diáfana do folgado.

Ao contrário do malandro típico, o folgado não deixa fortes rastros. Não se identifica com uma figura caracterizada, pisa macio na linha divisória entre legalidade e marginalidade. A dubiedade do folgado é muito mais acentuada. Nem sequer dá para saber se ele o é, ou não. “Se vira”, mas sem afrontar diretamente a lei e às vezes, como declara o eu lírico da canção “Homenagem ao malandro”, de Chico Buarque, “até trabalha [...] e chacoalha num trem da central”. É boêmio, cafetão? Pode ser. Valente? Nem tanto, nem sempre, às vezes, quem sabe? Abandonou a navalha pela língua afiada; ferino, mas não agressivo, fere sem machucar. Vive à custa de mulher? Por que não?

Irônico, não é sempre caricato. Parodia, mas com pose. Aproveitador? Induz, sem ofensas e sem traumas; dialoga, mas sempre leva a melhor. “Numa boa”, sem raiva e sem agressão. O folgado passa, convence, leva. Quando se vê, já se foi. Quem fica está ofendido, agradecido ou pasmado? Nem ele próprio sabe. Pois é... O folgado é o malandro requintado, perspicaz, esquivo. É o malandro “fino” de Ismael Silva (CARVALHO, 1980, p. 61)³⁵; esgrima no subjetivo e domina na metáfora. Está com a razão e não há quem prove o contrário.

Quando Noel diz que “Tudo aquilo que o malandro pronuncia / com voz macia / é brasileiro, já passou de português”³⁶ (na canção “Não tem tradução”) está constatando a reconstrução do idioma e da identidade nacional a partir da miscigenação ética e cultural que

³⁵ “[...] a malandragem ‘fina’ não põe em risco a imagem do malandro (por exemplo, ser preso como explorador de mulheres da ‘zona’). O malandro ‘fino’ é da malandragem sem ser o *malandro-instituição*, isto é, a que atualiza uma das funções do malandro: enganador, jogador ou rufião” (CARVALHO, 1980, p. 61).

³⁶ João Antônio relata que Orestes Barbosa teria confidenciado a Antônio Nássara (diz que ouviu de boca do confidente) que os versos “tudo aquilo que o malandro pronuncia com voz macia / é brasileiro já passou de português” são os versos mais belos da canção popular brasileira, acrescentando: “mesmo que esse sujeito tivesse escrito só esses dois versos seria o maior poeta popular do Brasil” (ANTÔNIO, 1982, p. 3). A admiração de Orestes e a declaração de Nássara são autenticadas na charge deste último que foi citada (sem referência de origem) por Artur da Távola, com a seguinte legenda, falada por Orestes: “Noel: eu te dou o verso 'tu pisavas nos astros distraída' em troca do 'é brasileiro já passou de português'. Tá?” (TÁVOLA, 1993, p. 82).

resultou da coloquialidade do mundo do Samba. O “malandro” folgado do samba tem um dialeto próprio, mas é o modo de se pronunciar que fixou o modo de vida brasileira³⁷.

O arroubo poético e filosófico de Noel faz parte da letra da canção “Não tem tradução”, em que acusa o processo invasivo da cultura internacional sobre a nacional:

O cinema falado é o grande culpado da transformação
 Dessa gente que sente que um barracão prende mais que o xadrez
 Lá no morro, se eu fizer uma falseta
 A Risoleta desiste logo do francês e do Inglês
 A gíria que o nosso morro criou
 Bem cedo a cidade aceitou e usou
 Mais tarde o malandro deixou de sambar, dando pinote
 Na gafieira dançar o Foxtrote
 Essa gente hoje em dia que tem a mania da exibição
 Não entende que o samba não tem tradução no idioma francês
 Tudo aquilo que o malandro pronuncia
 Com voz macia é brasileiro, já passou de português
 Amor lá no morro é amor pra chuchu
 As rimas do samba não são I love you
 E esse negócio de alô, alô boy e alô Johnny
 Só pode ser conversa de telefone

“Não tem tradução” é um dos momentos do embate de Noel Rosa contra o “malandro tipo”, “malandro instituição”. Noel foi amigo e parceiro de malandros, tendo enaltecido alguns em suas canções. Compôs, inclusive, várias canções falando de malandro e malandragem. Portanto, não se batia contra a pessoa do indivíduo malandro, mas contra o tipo malandro que habitava o samba até então, confundindo-se, de maneira geral, com o sambista. Como mestre no corte das amarras que prendiam o samba ao mundo restrito da pobreza e vadiagem, corte esse necessário à evolução do samba, trabalhou paralelamente as rupturas do gênero com a religião, com a língua erudita e com o tipo malandro.

³⁷ Quando compõe “Festa imodesta”, Caetano Veloso retoma a matriz de Noel Rosa, da linguagem brasileira do malandro que pronuncia a fala que passa pela fresta e deixa o “otário” desentendido: “tudo aquilo que o malandro pronuncia / e o otário silencia / passa pela fresta [...]”. Também em “Língua”, Caetano autentica a linguagem da dubiedade: “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”. A língua brasileira, que roça com a língua de Camões é a que faz de pessoas, simples, de vida humilde, grandes poetas, que Caetano compara a Fernando Pessoa, e que transforma a “mistura de cores” - antropofagiadas – na “mistura de raças” (como acusava a jornalista Mag). É o falar do sambista, matriz da linguagem brasileira: “E deixe os Portugais morrerem à míngua / ‘Minha pátria é minha língua’ / Fala Mangueira! Fala!”. Caetano, retomando a iluminada assertiva de Noel, equipara a fala da Mangueira (simbolizando a língua falada coloquial do povo brasileiro e dos moradores dos morros) à fala do malandro que se pronuncia dubiamente em paródias e confusões de prosódias, absorvendo as cores de etnias e da vida na sua fala. Isso, sem se esquecer que a “rosa no Rosa” pode ser identificada como a prosa poética de João Guimarães ou a poética sensível de Noel. Ou as duas. E mostra que a fala malandra a que se refere é a própria base da pátria brasileira, o grito de independência linguístico: que os Portugais morram à míngua, já que a pátria brasileira é a língua brasileira, multicultural e polissêmica, a língua dúbia do Samba.

Antes disso, o sambista era equiparado a malandro; ser malandro era pertencer ao mundo do Samba e da marginalidade. Havia uma identificação midiática do sambista de morro com o malandro (MATOS, 1982, p. 67). Essa incorporação do tipo foi benéfica até como peça promocional ao samba, e principalmente ao carnaval das escolas de samba, em seus primeiros passos, já que o malandro era o que transitava nos dois lados da fronteira metafórica entre morro e asfalto. De qualquer forma, o malandro original era tido como “bamba” ou “bambambã”, rei da dança, do samba, da capoeira. Mas era violento, infrator e opositor direto às regras sociais e legais. Noel altera os princípios básicos da malandragem de infrator explícito para o senhor do argumento, da imprecisão e da dubiedade. Malandro que é malandro é fugidio, não vacila e, por isso, não se identifica. Além do mais, é o “pensador”, aquele que, nas noites e nos botequins, questiona a vida através do samba e do pensamento malandro, sincopado.

O malandro “típico”, institucionalizado nas canções e nos teatros de revista, estava prejudicando o samba, interferindo na identidade musical propícia ao povo brasileiro. Estava longe de ser um pensador. Não se podia adotar o samba como identidade nacional sob pena de se reconhecer que o brasileiro era vadio e infrator. Era necessário apartar o samba desse “malandro instituição”, habitante da percepção comum. Na canção, Noel começa mostrando que, no morro, na existência simples do Samba, a vida é diferente. Uma boa lábia, ainda que “falseta”, é mais frutífera do que o francês e o inglês. Claro que a falseta é linguajar de malandro, é uma das demonstrações características da sua personalidade. Mas diz que a conversa do morro, a linguagem que nasce no Samba (“a gíria que o nosso morro criou”) é adequada para a cidade e, por ela rapidamente assimilada:

Lá no morro, se eu fizer uma falseta
A Risoleta desiste logo do francês e do Inglês
A gíria que o nosso morro criou
Bem cedo a cidade aceitou e usou

Mas o malandro contra o qual Noel desfecha seu primeiro “direto”, já ultrajava a tradição, incorporando-se à cultura estrangeira. Por isso, “deixou de sambar, dando pinote / na gafieira dançar o Foxtrote”. O “trote”, ou foxtrote, é uma maneira norte-americana de dançar, de provável matriz africana, que se popularizou nas décadas de 1930 a 1950. Invadiu a cultura brasileira, e mundial, ao mesmo tempo que o cinema falado ajudando-se mutuamente. O “trote” se refere à cadência do correr elegante da raposa (“fox”, em inglês), com ritmo saltitante, “caracterizada por uma sequência de passos rápidos e ritmados” (LAROUSSE CULTURAL, 1988, vol. 4, p. 1403). Mas o caricato malandro, além de levar o foxtrote para a

gafieira, que era território exclusivo do samba, em vez de trotar elegantemente, dava “pinotes”, figura que relaciona o movimento do malandro dançarino à insubordinação e rebeldia de equinos. Alfinetada precisa de Noel Rosa para chamar o tipo malandro de “cavalgadura”, tipo grosseiro, burro, mal-educado: “Mais tarde o malandro deixou de sambar, dando pinote / Na gafieira dançar o Foxtrote”.

Mas, diz Noel, esse exibido, “não entende que o samba não tem tradução” na cultura letrada da elite, principalmente na francesa, que dominava a intelectualidade portuguesa e, por consequência, pressionava a brasileira. O samba “novo”, de Noel, é malandro, é brasileiro, já transcendeu o português. Os esnobes submetidos à tradição cultural estrangeira imperialista, “essa gente” da canção, tinham, segundo Noel, a “mania de exibição”. Aqui, refere-se não só a exibição cinematográfica, que é explícita, mas, trocadilhando, à exibição pessoal de vaidade e à exposição do esnobismo afetado por costumes contraídos por fórmulas estrangeiras e que se manifestavam, em grande parte, nas expressões artísticas e na fruição das artes de países culturalmente dominantes:

Essa gente hoje em dia que tem a mania da exibição
 Não entende que o samba não tem tradução no idioma francês
 Tudo aquilo que o malandro pronuncia
 Com voz macia é brasileiro, já passou de português
 Amor lá no morro é amor pra chuchu
 As rimas do samba não são I love you

Por fim, alfineta a malandragem perpetrada na composição do primeiro samba, “Pelo telefone”, em que Donga se apropria de trechos de canções tradicionais e comunitárias para compor a melodia e Mauro de Almeida arregla versos de canções populares para costurar a letra. Ali, não é temerário dizer, tem o ponto inicial da malandragem desonesta no samba, contra a qual Noel se bateu quase duas décadas depois. Essa “cutucada” está nos versos “E esse negócio de alô, alô boy e alô Johnny / Só pode ser conversa de telefone”. Paralelamente, critica o estrangeirismo denunciado em “Alô, John”, marcha de Jurandir Santos, recheada caricatas pronúncias de palavras inglesas.

Em 1934, em “O orvalho vem caindo” (duvidosa parceria com Kid Pep), Noel Rosa não só reclama da “prontidão sem fim”, tema constante em sua música, que denuncia a situação econômica precária do povo, como esboça a figura do folgado. O “pronto” dorme ao relento, em uma folha de jornal, tendo o céu como cortinado e um guarda-civil como despertador. Além disso, bebe uma sopa que é pura água, já que não tem osso, nem sal; eventualmente, passa melhor, mas na maioria dos dias passa mal. O folgado é “pronto”

porque foge do trabalho; a canção deixa isso bem-visto: “A minha terra dá banana e aipim / Meu trabalho é achar quem descasque por mim”. Ou seja, nesta terra que se plantando tudo dá, mas plantar dá trabalho e trabalho é o que o folgado não quer: precisa arrumar algum otário que dele trate. Como lembra Gilberto Vasconcellos:

[...] o malandro – sublinha nosso cancionista popular – parece ter um destino social mais brando, dando aqui e ali um jeito no aperto através de sua irresistível picardia e da sua visagem sedutora. Embora seja a cama uma “folha de jornal”; o cortinado um “vasto céu de anil”; o despertador um “guarda-civil”, ele sempre arruma uma saída para a penúria [...].

Pouco importa se na base da embromação. É daí, aliás, que ele tira a lição para a sua conduta no cotidiano: “Minha terra dá banana e aipim/ meu trabalho é achar quem descasque pra mim”. Até mesmo sua vida amorosa é temperada pelo embuste: malandragem requer tempo integral (VASCONCELLOS, 1977, p. 104-105).

Noel, em algumas canções, criticou, parodiou ou contestou canções alheias ou próprias, o que era hábito que não causava espanto à época. Mas Noel bateu-se objetivamente contra a malandragem escancarada e violenta, propondo a mudança para uma malandragem sutil e simpática. O propósito de Noel de contraditar o malandro original e defender a folga malandra gerou a famosa polêmica musical com Wilson Batista, quando o replicou em “Lenço no pescoço”, através de “Rapaz folgado”. Do debate, bastante conhecido, restaram pérolas do cancionista nacional que se immortalizaram. Na verdade, para a época, parece que não houve interesse da mídia ou da crítica sobre o assunto. Controvérsias nas letras de canções eram comuns e não geravam inimizades, nem mal estar. Eram uma espécie de disputa amigável entre artistas. Noel já era considerado músico feito, Wilson, ainda aspirante, pouco conhecido, e, por isso, aparentemente, não havia interesse na divulgação do diálogo musical.

Almirante diz que, “nessa ocasião, Noel Rosa não conhecia pessoalmente Wilson Batista” e que sua reação teria se dado “por louvável interesse pela regeneração dos temas poéticos da música popular” (ALMIRANTE, 2013, p. 188). Provavelmente Almirante se embasava no pronunciamento de Orestes Barbosa de que “num momento em que se faz a higiene poética do samba, a nova produção de Sílvio Caldas [referia-se ao intérprete, já que o pretenso autor, Mário Santoro, nome usado por Wilson, seria um absoluto desconhecido³⁸], pregando o crime por música, não tem perdão” (DIDIER, 2005, p. 381).

A canção, realmente, foi censurada pela Confederação Brasileira de Radiodifusão, conforme informação de *A Hora*, de 10 de outubro de 1933. “O motivo da proibição seria a

³⁸ Segundo Rodrigo Alzuguir demonstra, houve um Mário Santoro, contraventor, a quem provavelmente Wilson teria vendido a música, hábito que lhe era bastante comum, mas o mistério sobre o uso desse nome nunca foi definitivamente solucionado (ALZUGUIR, 2013, p. 113-116).

incitação ao uso de armas” (DIDIER, 2005, p. 381). João Didier e Carlos Máximo informam que a ideia geral era a de que, Noel Rosa, “preocupado em mudar a imagem do sambista, tornar bem-comportados os temas da música popular, desempenhar papel moralizador” teria se insurgido contra a linguagem agressivamente malandra e ousadamente explícita do opositor (DIDIER; MÁXIMO, 1990, p. 292). Em seguida, rechaçam a possibilidade. Afinal, Noel era amigo de conhecidos malandros e em suas próprias canções posteriores como em “O orvalho vem caindo”, cantou a malandragem folgada. O motivo, dizem, é a disputa por uma morena em um cabaré da Lapa, na qual Wilson saiu vitorioso, o que teria motivado Noel a combatê-lo diretamente (DIDIER; MÁXIMO, 1990, p. 292; ALZUGUIR, 2013, p. 121). Wilson negou-se a gravar depoimento ao Museu da Imagem e do Som, a despeito da insistência de seu estruturador e primeiro diretor (entre 1965 e 1971), Ricardo Cravo Albin. Pretendia lançar um livro de memórias que nunca concluiu. Nos trechos escritos que lhe sobreviveram, nada fala sobre a polêmica (ALZUGUIR, 2013). A história da morena é hoje bastante aceita e é factível. Mas também o é aquela anterior, a de que Noel pretendia transfigurar o malandro “vadio” agressivo, violento, marginal, perseguido, empecilho progresso do samba, no malandro “folgado”, polissêmico e dúbio, socialmente aceito. Essa, a opinião, muito bem embasada, de Carlos Sandroni (2012, p. 179-180).

Noel apresenta um esboço do projeto de transfiguração do malandro no primeiro samba que compõe, “Eu vou pra Vila”. Aqui, começa a se opor à malandragem meramente marginal e vadia e já traz para a Vila a paternidade do samba novo:

Não tenho medo de bamba
 Na roda de samba
 Eu sou bacharel
 (Sou bacharel)³⁹
 Andando pela batucada
 Onde eu vi gente levada
 Foi lá em Vila Isabel...

Na Pavuna tem turuna
 Na Gamboa gente boa
 Eu vou pra Vila
 Aonde o samba é da coroa.
 Já saí de Piedade
 Já mudei de Cascadura
 Eu vou pra Vila
 Pois quem é bom não se mistura

Quando eu me formei no samba

³⁹ Segundo Mayra Pinto, bacharel era o título recebido por quem concluía o equivalente ao atual “Ensino médio”, situação de Noel à época (PINTO, 2012, p. 109).

Recebi uma medalha
 Eu vou pra Vila
 Pro samba do chapéu de palha.
 A polícia em toda a zona
 Proibiu a batucada
 Eu vou pra Vila
 Onde a polícia é camarada.

Noel demonstra a intenção de transformar o “malandro vadio” de toda a zona do samba em “gente levada”. Posteriormente, contesta e confronta a figura do malandro brigão e violento, orgulhoso de ser tão vadio, e propõe a substituição de um conceito de malandragem agressiva para um de “folga”. O mundo civilizado há de reconhecer o que transita pela corda bamba da vida na malandragem como “rapaz folgado” (título da canção que respondeu a “Lenço no pescoço” de Wilson Batista, dando início à falada polêmica musical).

O lugar dos “levados”, posteriormente “berço dos folgados”, é a Vila. Outras regiões são “da batucada”, mas o samba da Vila é “da coroa”: da realeza, de sangue nobre, capaz de promulgar a “lei áurea” do samba. É a princesa que acabou com a escravidão e que agora dá maioria e liberdade ao samba. O dialogismo de Noel permite que também se veja a ideia de “coroa” como o outro lado, o verso da moeda daqueles dias, o samba de malandragem agressiva. Bacharel na roda de samba, sem medo de bamba, desafia os malandros dos outros bairros. Os da Gamboa são gente boa; os da Pavuna, turunas. Mas na Vila é que o samba é “decente”, de real valor, que não está sujeito a ser proibido. Ou seja, é um samba dentro da legalidade, feito pelo malandro “levado” (depois, “folgado”), o malandro sambista de personalidade dúbia e indecifrável.

Noel consolida seu malandro no primeiro grande sucesso, a canção “Com que roupa?”. Noel pretendia fazer uma denúncia sobre a situação social do país naquele instante e, possivelmente por isso, começava a canção com os primeiros versos parodiando o Hino Nacional (DIDIER; MÁXIMO, 1990, p. 116-120), o que foi retificado pelo maestro Homero Dornelas, com a alteração de algumas poucas notas (DIDIER; MÁXIMO, 1990, p. 121). Percebe-se, no entanto, que a entrada marcial da canção ficou intacta e não há necessidade de o ouvinte ser técnico para identificar a subentendida frase musical do Hino. Por essa canção, “Noel dará sua contribuição para a cristalização do estereótipo do malandro” (PINTO, 2012, p. 43). Afinal, “num primeiro momento”, ou seja, entre o surgimento do paradigma do Estácio e Noel Rosa, “o malandro é exclusivamente um ‘vadio’, ou um pequeno criminoso”. Posteriormente, “com a contribuição de Noel [...] é que essa personagem se transformará em sinônimo de sambista, ou terá, além das outras atribuições, a de sambista” (PINTO, 2012, p.

46). A canção foi gravada faltando partes. Nas regravações subsequentes, foi montada de maneiras diversificadas. Em apresentações, Noel acrescentava-lhe versos ou estrofes adicionais. No final, a letra completa que hoje se conhece, com as modificações e acréscimos, é a seguinte:

[1]⁴⁰

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

[2]

Seu (O) português, agora, deu o fora
 Já foi-se embora e levou seu (meu) capital
 Esqueceu (desprezou) quem tanto amou outrora
 Foi no Adamastor pra Portugal
 Pra se casar com uma (a) Cachopa
 E agora, com que roupa?
 Com que roupa eu vou
 Pro samba que você me convidou?

[3]

Eu hoje estou pulando como (que nem) sapo
 Pra ver se escapo
 Dessa praga de urubu
 Já estou coberto de farrapos
 Eu vou acabar ficando nu
 Meu paletó (terno) (já) virou estopa
 Eu nem sei mais (eu pergunto) com que roupa
 Com que roupa (que) eu vou
 Pro samba que você me convidou?

[4]

Agora eu 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
 (E eu pergunto) Com que roupa eu vou?
 Pro samba que você me convidou?

[5]

Você não é nenhum artigo raro

⁴⁰ A numeração das estrofes é apenas argumentativa, para demonstrar as diversas organizações da letra da canção. Não existem, de fato, em partituras ou cópias. As palavras entre parênteses indicam uso alternativo de expressões nas gravações existentes.

Mas eu declaro
 Que você é um bom peixão
 E hoje, que você se vende caro,
 Creio que você não tem razão
 O peixe caro é garoupa,
 Com que escama e com que roupa?
 Com que roupa eu vou
 Pro samba que você me convidou?

[6]
 Eu nunca sinto falta do trabalho
 Desde pirralho
 Que eu embrulho o paspalhão
 Minha boa sorte é o baralho
 A minha desgraça o garrafão
 Dinheiro fácil não se poupa
 Mas agora com que roupa?
 Com que roupa eu vou
 Pro samba que você me convidou?

No entanto, talvez por pressão da gravadora ou em razão do alto risco de a canção ser censurada, se gravada ou publicada integralmente, nas duas primeiras gravações, de Noel e de Noel e Inácio G. Loyola, apenas são cantadas as estrofes [2] e [3]:

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

Eu hoje estou pulando como sapo
 Pra ver se escapo
 Desta praga de urubu
 Já estou coberto de farrapos
 Eu vou acabar ficando nu
 Meu paletó virou estopa
 Eu nem sei mais com que roupa
 Com que roupa que eu vou
 Pro samba que você me convidou?

A paródia do Hino Nacional foi desprezada, assim como as estrofes que denunciavam a malandragem e a cafetinagem. Mas, em 1951, quase quinze anos após a morte do autor, Aracy de Almeida, uma das principais intérpretes de Noel Rosa, grava nova versão que praticamente se tornou a definitiva, composta pelas estrofes [1], [2] e [3]. Muitas outras gravações foram realizadas, a maioria, à época, acompanhando a versão de Aracy (veja-se a

de Néelson Gonçalves) e outras, mais modernas, com organizações diversas. As organizações mais corriqueiras atualmente têm as estrofes [1], [4] e [3] ou [1], [4], [3] e [2]⁴¹.

As diversas versões têm explicações plausíveis e diferentes. A canção poderia ter sido vítima, à época de sua composição, das durações prefiguradas do tempo de gravação ou de interpretação radiofônica, o que impedia a apresentação de letras grandes em tempo curto. Por outro lado, como foi lançada em 1930, para o carnaval de 1931, uma letra comprida poderia dificultar o sucesso da canção, já que, para a veiculação comercial e para o sucesso, era importante uma letra enxuta e fácil de “pegar” na memória do ouvinte. Poderia ter sido alijada dos versos mais comprometedores, para não ser proibida. Mas, talvez, a melhor possibilidade, ou, pelo menos, a mais romântica e, por isso, mais atraente, é a de que Noel, que se apresentava constantemente em programas radiofônicos, malandramente escrevesse várias versões, para apresentá-las como inéditas. No *Programa Casé*, o ineditismo era valioso e obrigatório e Noel, como bom malandro que era, vendia várias vezes uma mesma canção, trocando versos ou o título e apresentando-as como inéditas (ALMIRANTE, 2013, p. 164).

De qualquer maneira, a colagem de todas as partes é interessante para se descortinar o sentido geral da canção. Olhando por esse lado, vê-se que o eu lírico se dirige a uma pessoa, certamente mulher, por quem teria sido convidado a uma festa dançante, a um “samba”. E se diz sem roupa adequada e sem dinheiro para comprar uma nova. Então, questiona, como é que eu vou à festa, se não tenho roupas? Até aí, tudo bem. Poderia ser uma reclamação em resposta a um convite. Diz, até, uma lenda do samba que a inspiração de Noel teria nascido quando sua mãe escondeu suas roupas, tentando evitar que saísse para a vida boêmia e ele, ironicamente, teria dito: “mas com que roupa eu vou?”⁴².

Situando-se as personagens no contexto da letra da canção, vê-se que a situação é um pouco mais complicada. O eu lírico começa marcialmente dizendo que a partir de agora mudaria sua conduta. Que conduta? A de “vagabundo” e “pronto”? Pretendia, daquela forma tão decidida, regenerar-se? Não. A conduta que mudará é a do tratamento dado à destinatária: “vou tratar você com força bruta”. A reabilitação que essa mudança de tratamento vai trazer é uma reabilitação no meio da malandragem e reabilitar-se com a própria destinatária, mostrando-lhe que ele é o seu dono. Isso porque, da maneira com que a vem tratando, ela não lhe tem dado sustento.

⁴¹ Gravações, respectivamente, de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Em gravação conjunta com Zeca Pagodinho, Caetano utiliza esta última sequência. O conjunto Coisas Nossas faz uma apresentação com a sequência [5], [6], [4] e [1] (Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=aST0ywy3P7Y>>. Acesso em Out 2014).

⁴² Essa “lenda” é contada pelo próprio Noel, em depoimento transcrito por João Antônio (ANTÔNIO, 1982, p. 94).

Portanto, não é abusado inferir-se que o eu lírico é o *cáften* da destinatária. Afinal, Luiz Fernando Medeiros de Carvalho explica que a “sobrevivência fora do batente, do trabalho assalariado, no universo do malandro, só tem solução pelo ‘baralho’, pelo ‘otário’, ou pela ‘mulher da orgia’ cuja cotação no mercado erótico – o ‘valor’ - é inversamente proporcional à ‘dureza’” (CARVALHO, 1980, p. 59). Viviam à custa de um português apaixonado que se foi embora para Portugal no navio Adamastor para se casar com uma jovem virgem, uma “cachopa”, uma donzela (um “brotinho” em uma gíria nacional). Levou tudo o que tinha, inclusive o capital, que era aplicado na namorada brasileira (e do qual usufruía o eu lírico. Talvez, por isso a discordância entre “seu” e “meu” capital em versões diferentes). Para o malandro, a própria mulher era o “seu” capital (CARVALHO, 1980, p. 54-55).

Apesar de tentar se “virar” e se “arranjar”, o eu lírico está sempre numa pior. E se não retomar a posse da sua fonte de rendas, que é a destinatária, vai ficar sem nada. Reconhece-se trapaceiro, ou seja, bom de lábia, mas isso pouco o está ajudando. Ele declara que ela é um “peixão”, que hoje se vende caro, mas ele tenta desvalorizá-la, fazendo uma comparação com a garoupa, peixe que é valorizado como carne, mas que é “fácil” e feio. Essa é, também, a conclusão de Mayra Pinto sobre o malandro de “Com que roupa?”: trapaceiro, que vive de pequenos golpes e de espertezas, e que, agora, demonstra-se gigolô. “Seu esforço máximo para mudar de vida: exigir do outro que trabalhe mais para ele” (PINTO, 2012, p. 42; 43).

Por fim, se diz vagabundo e malandro desde pirralho. Tem sorte no baralho, mas a bebida é sua ruína. Além disso, gasta o que ganha, já que dinheiro fácil, do jogo, não se poupa. Vê-se, portanto, que Noel esboça o seu malandro polissêmico na canção. E essa malandragem vai se revelando e sendo desvelada a cada reorganização das estrofes. Dependendo de como se ouça a música, é apenas o lamento de uma pessoa pobre, em fase de má sorte, que está sem emprego e com dificuldades de se manter. Dependendo, é um *cáften*, jogador, alcoólatra, malandro, trapaceiro, que está advertindo sua protegida de que a partir de agora vai tratá-la com brutalidade, como, aliás, era habitual nessa relação.

O malandro espelhado por Noel já, por si só, seria capaz de desmentir a hipótese de que se preocupava com a higienização poética do samba. Mas, por outro lado, não significa que Noel seria tolerante com o tipo malandro carioca, ou “malandro instituição” que, para o samba, era atraso de vida e o gênero precisava caminhar, rapidamente. Afinal, readaptar a imagem do malandro à do folgado era um dos objetivos específicos do projeto “feitiço decente” de Noel Rosa.

Demonstração da então evocada dubiedade malandra e indício de comprovação do projeto de Noel é a canção “Malandro medroso”: “Eu devo, não quero negar, mas te pagarei quando puder / Se o jogo permitir, se a polícia consentir e se Deus quiser”. O malandro se impõe pela astúcia, pelo convencimento, pela verbalização farta e fácil, convincente. Não por acaso, esse malandro está no verso da moeda (ou lado B do disco) do folgado de “Com que roupa?” e Noel o chama de “malandro”. São as duas faces da mesma figura, mas o que é chamado de malandro é uma identidade bastante longe daquela exaltada por Wilson Batista: diz-se medroso, foge do confronto e, afinal, “se dá bem” com a mulher. O malandro é um indivíduo em tensão permanente com o sistema, seja com o sistema social instituído, seja com o sistema dos investimentos pouco lícitos. Tem percepção de que “a malandragem é a única alternativa possível de sobrevivência numa sociedade cuja estrutura social converte o homem que trabalha num marginal econômico, empobrecendo-o dia a dia” (VASCONCELOS, 1977, p. 161). Mas adota, na década de 1930, como mostra Noel, a *persona* da “malandragem ‘fina’” citada por Medeiros de Carvalho: “o malandro ‘fino’ é da malandragem sem ser o malandro-instituição, isto é, aquele que atualiza uma das funções do malandro: enganador, jogador ou rufião” (CARVALHO, 1980, p. 61).

O malandro “fino” investe menos na agressividade e na aparência (traços marcantes do malandro de Wilson Batista) e muito mais no eficiente “dom de iludir”, no domínio da fala. Conforme Gilberto Vasconcellos, esse malandro, mesmo acuado, não pede arrego, contorna o problema adiando-o (VASCONCELLOS, 1977, p. 106). Aqui, na canção sob foco, foge da controvérsia com o “coronel” de uma “dama” e, em uma cantada (literal) brilhante, abre as portas de seu barraco e de seu coração para a destinatária. Note-se, enaltecendo o seu “braço habilidoso” para o carinho:

Se um dia ficares no mundo, sem ter nesta vida mais ninguém,
Hei de te dar meu carinho,
Onde um tem seu cantinho, dois vivem também...
Tu podes guardar o que eu te digo contando com a gratidão
E com o braço habilidoso de um malandro que é medroso,
Mas que tem bom coração.

A não se esquecer que, em “Com que roupa?”, ele já se declarara cheio do dengo de amante protetor, carinhoso, “fagueiro”, que deixara de o ser pelo opressivo estresse da falta de dinheiro (“Agora eu não ando mais fagueiro / Pois o dinheiro / Não é fácil de ganhar”). Ao falar sobre a malandragem, Noel não perdia tempo em acusar o estado econômico precário

natural daquele meio e daqueles dias. Criou, ironicamente, a “filosofia” da prontidão. Como disse Gilberto Vasconcellos,

Escassez e malandragem podem às vezes entrar em sintonia. São dois temas bastante recorrentes e que se convergem na música popular. O primeiro grande sucesso de Noel em 1932 foi o samba *Com que roupa*, expressão que, juntamente com “prontidão”, outro signo fartamente utilizado pelos compositores, servia para justificar a pobreza generalizada da nossa vida social. O poeta de Vila Isabel, esse “berço dos folgados”, não se limita a colher os aspectos meramente anedóticos a fim de caracterizar as “coisas nossas” (VASCONCELLOS, 1977, p. 104).

Gilberto Vasconcellos dá como exemplo a canção “Coisas nossas”, outro dos clássicos de Noel, em que o eu lírico afirma:

Malandro que não bebe,
Que não come,
Que não abandona o samba
Pois o samba mata a fome,
Morena bem bonita lá da roça,
Coisa nossa, coisa nossa
O samba, a prontidão
E outras bossas,
São nossas coisas,
São coisas nossas!

Nesta canção, o malandro pensador de Noel identifica o samba como provedor alimentar de quem não tem o que comer. O samba dribla a fome. Se não a pode saciar, pelo menos faz com que dela se esqueça. O malandro desprovido de comida, seja por malandragem ou por carência econômica, “não abandona o samba / pois o samba mata a fome”. E acrescenta o refrão que vai se repetir por toda a canção: “o samba, a prontidão / e outras bossas / são coisas nossas”. Também em “Capricho de rapaz solteiro” o eu lírico, ainda malandro, afirma que “quem vive sambando / leva a vida para o lado que quer / de fome não se morre / neste Rio de Janeiro”. É na mesma canção que Noel mostra o malandro como pensador: “perguntei ao escafandro / se o mar é mais profundo / que as ideias do malandro”.

Noel é mestre na arte do fingimento. Como lembra Mayra Pinto, “o tema do fingimento, ou da mentira, como uma das partes mais características das relações sociais” é “parte intrínseca” da sua obra (PINTO, 2012, p. 123). Gilberto Vasconcellos anotara, com muita propriedade, que o malandro de Noel, “mesmo nos momentos em que abre uma fenda com a realidade circundante [...] não chega a entregar os pontos; ele procura uma manha qualquer que lhe permita burlar a penúria” (VASCONCELOS, 1977, p. 106). Cita, como

exemplo, a canção “Filosofia”, parceria com André Filho, que, segundo ele, é “uma das canções mais *gauches* da MPB (no sentido drummondiano de dissonância com o mundo)” (VASCONCELLOS, 1977, p. 106). Em “Filosofia”, Noel alcança o ápice da poética do malandro fingidor, que “chega a fingir que é dor / a dor que deveras sente”, como lembra Fernando Pessoa em “Autopsicografia”. Finge que o pensador, que sofre a dor de refletir o mundo, é apenas malandro. Afinal, “saber mentir é prova de nobreza”; “é bem sublime o que se diz / mentindo, para fazer alguém feliz” como deixa claro em “Mentir”, “em vez de demonstrar / a nossa dor num gesto ou num olhar”. O olhar sobre o mundo, e principalmente, o mundo dos relacionamentos e das escolhas, em “Filosofia”, é não só dissonante, mas também cáustico:

O mundo me condena, e ninguém tem pena
Falando sempre mal do meu nome
Deixando de saber se eu vou morrer de sede
Ou se vou morrer de fome

Mas a filosofia hoje me auxilia
A viver indiferente assim
Nesta prontidão sem fim
Vou fingindo que sou rico
Pra ninguém zombar de mim

Não me incomodo que você me diga
Que a sociedade é minha inimiga
Pois cantando neste mundo
Vivo escravo do meu samba, muito embora vagabundo

Quanto a você da aristocracia
Que tem dinheiro, mas não compra alegria
Há de viver eternamente sendo escrava dessa gente
Que cultiva hipocrisia

O mundo condena o malandro, impiedosamente, sem se preocupar com o direito que, como ser humano, ele tem de sobreviver, comendo e bebendo. Mas o malandro a que aqui se refere é o cidadão que sofre da “prontidão sem fim”. A canção polariza o mundo da pobreza, dos que passam dificuldades, ao mundo dos que têm dinheiro, mas, para o ter, cultivam a hipocrisia. O mundo condena o “pronto”. Condena não apenas os seus atos pouco recomendáveis, típicos do malandro, condena-o à discriminação, à pobreza e à fome. Mas os une no fingimento, na mentira e no engano: “mentir, mentir / em vez de demonstrar / a nossa dor”. Como esclarece Mayra Pinto, “em *Filosofia* esse tema [noelino, do fingimento] atingiu o requinte de ser objeto de reflexão”. Já que, por ela, “o sambista-filósofo aborda diretamente a questão da necessidade de uma máscara social para poder sobreviver em sociedade”

(PINTO, 2012, p. 123). Há um acordo tácito para essa sobrevivência social; um acordo firmado sobre a mentira: o sambista é pobre, vive na “prontidão sem fim” e é condenado pelo mundo, pelo espírito identitário social: o comum da sociedade, o “mundo”, genericamente visto como a fonte da moral coletiva. Mas, para driblar esse olhar social acusador, finge que é rico e, assim, foge das zombarias.

Por outro lado, como parte do “mundo” moral que condena, o sambista pensador acusa o interlocutor – “você, da aristocracia” – que finge ser alegre e que se escraviza a um ente imaterial de poder – “essa gente” – que cultiva a hipocrisia, sede suprema do fingimento. A identidade social de um e de outro não tem correspondência à sua identidade pessoal. Ao se expressar, ambos fingem, enganam e mentem. A questão da identidade nacional, da identidade do sambista e da identidade da música popular, como se viu antes, é vital no projeto noelino. E, agora, o sambista pensador mostra o equívoco da identidade social exibida e percebida. Roberto DaMatta lembra que a efetivação de identidades é fundamental na filosofia e, extrapolando-a, nos estudos antropológicos, já que trata-se de “saber quem somos e como somos, de saber porque somos”. Isso, porque “o homem se distingue dos animais por ter a capacidade de se identificar, justificar e singularizar: de saber quem ele é” (DAMATTA, 1986, p. 10-11). A exibição e a percepção da identidade social, no entanto, passa pelo uso da *persona* individual.

As personagens da canção se vestem de máscaras típicas a seus papéis sociais, ainda que mentirosas, para se manter em posições que desejam aparentar. O “pronto” finge que é rico, mas vive escravo do “samba” (que, neste caso, pode significar a maneira de viver naquele espaço social em que efetivamente está), sem anseios – ou sem meios – de escalar degraus da pirâmide social. O rico finge ser dono de um lugar privilegiado nesta pirâmide, mas vende sua alegria, sua satisfação de viver, aos poderes hipócritas que se encontram por trás do domínio econômico e social.

Como diz Mayra Pinto,

Noel constrói as figuras do locutor-sambista e do interlocutor-mulher por intermédio de uma espécie de paralelismo existencial: ambos precisam usar máscaras sociais – ele finge que é rico, ela se submete ao jogo da dissimulação social – e ambos são escravos – ele, do samba, ela, desse jogo de dissimulação “dessa gente/Que cultiva a hipocrisia”. Para o filósofo do samba, todos estão submetidos a amarras sociais; não há como escapar às duras exigências da convivência em sociedade; o que vai determinar alguma diferença nisso é o sentido que o indivíduo pode dar às suas escolhas (PINTO, 2012, p. 129).

E, no processo da escolha, o sambista, malandro, pensador, se assume como tal. Paralelamente, ao acusar o sistema, que segrega o pobre e, inclusive, o sambista, condenando-o por viver escravo do samba (que, por ser “vagabundo”, identifica-se como o samba malandro, voz da “filosofia de botequim”), acusa a hipocrisia social dos melhores afortunados, que também se escravizam, mas à posição social e econômica, buscando sustentação no poder e no luxo. Se o sambista se “vira” malandramente para não morrer de sede ou de fome, já que o samba “mata a fome”, no samba ele vive contente, mas o que é escravo da gente que cultiva a hipocrisia, tem dinheiro, mas não tem alegria. As escolhas, por isso, deixam o enunciário inseguro: qual a melhor persona – a que finge riqueza ou a que finge alegria? Qual a melhor opção – a de ser escrava do samba ou a de ser escrava do poder econômico?

O sambista de Noel será, por princípio, o arauto de um lugar de desconforto; sua voz vai cantar quase sempre uma condição tensa, precária, inacabada, e por isso mesmo desvalorizada socialmente. Seu confronto com os valores dominantes não se esgota no fato de ser um sambista pobre, o confronto maior se dá porque ele canta isso despudoradamente, com orgulho: para ele, o valor social atribuído ao poder do dinheiro é sinônimo de um mundo sem verdade, sem alegria, sem canto, sem prazer, isto é, sem sentido (PINTO, 2012, p. 130).

Assim, se adequa à discriminação do “mundo”, poder dominante, vivendo com indiferença ao preconceito social. Está quebrado (“nesta prontidão sem fim”), mas vangloria uma riqueza que não tem, e, assim, não é zombado. Ao que o critica, diz que pouco se importa se a sociedade não o aprova e o despreza, porque tem o samba para “se virar” e sobreviver. E, se dele é escravo, prefere esta àquela escravidão da elite. Samba, aqui, naturalmente, é o gênero musical, o dom musical do eu lírico, mas também, o equilíbrio na corda bamba do social, utilizando-se de seu dom caricato de uma convincente retórica.

Seu argumento pode ser “vagabundo”, mas ele o canta nesse mundo e, através dele, sobrevive. Quando o eu lírico identifica **seu** “samba”, ao qual se escraviza, como “vagabundo”, palavra de múltiplas vozes, está apontando o estrato no qual ele escora a filosofia de vida, que é a filosofia que o “auxilia a viver indiferente”. Ele só pode “filosofar” através da linguagem coloquial do “seu” samba (“vagabundo”, abrangendo os diversos sentidos da palavra) porque é nessa fresta que existe a “filosofia de botequim”, demonstração do “pensamento sincopado” de Noel. Por outro lado, faz uma crítica profunda àqueles que galgam posições sociais da elite: você, que é da elite, tem dinheiro, mas não tem a alegria que só o samba pode oferecer. Enquanto acumula riquezas, acumula problemas de manutenção dessas riquezas. Para se sustentar e sustentar seus bens, acaba escravizando-se à rede de

hipocrisia social e perdendo a liberdade, que é cara ao malandro (e muito mais, ainda, ao “pensero”). Imerso nessa teia de trocas hipócritas do meio social, o abastado tem que negociar sua tranquilidade e sua idoneidade. Acaba malandreado mais que o próprio malandro do samba. Mas não fica feliz. Perdeu a alma (artística, musical, poética) e a honestidade para o sistema econômico e social, coisa que, para o malandro dúbio, folgado, de Noel, é inconcebível.

3.2. PAULINHO DA VIOLA: FILOSOFIA DO NAVEGANTE

Dentre os grandes pensadores do samba, pode-se citar Paulinho da Viola, com significativa produção de canções que refletem e questionam a vida. O nascimento do pensar reflexivo, o personagem que busca entender a vida, ainda que não consiga, e a incógnita do existir que aflora o pensamento, são matérias magistralmente trabalhadas pela sensibilidade artística, poética e filosófica do cancionista. Afinal,

Paulinho da Viola é um dos maiores sambistas brasileiros. Suas canções sempre tiveram o poder de comover e fazer refletir e traduzem uma sabedoria acumulada através da vida, sintetizada num momento de criação. Ele ensina muita coisa cantando. Faz sentir e pensar (NEGREIROS, 2011, p. 13).

Como um exímio pintor, que pincela com precisão cores e sombras do instante da imponderabilidade do existir imerso no cotidiano, Paulinho da Viola é um mestre da arte de trazer à luz a perplexidade do ser pensante diante da implacabilidade da vida. Não se pretende, com isso, imputar ao compositor e sambista o rótulo de filósofo, no sentido erudito do termo. Sobre isso, é de se lembrar que

O compositor, evidentemente, não se propõe a ser o que Kant chamou de “pensador profissional” [...]. Não passa por seus propósitos criativos retomar, deliberadamente, postulados de filósofos ou sistemas de pensamento [...]. Ouvir Paulinho da Viola à luz da filosofia significa, por isso, um exercício de sondagem que requer mais do que a mera exegese musical de um repertório específico. Trata-se de saber de que maneira uma obra cultural ecoa modos de pensar colocados à disposição e sistematizados pelo debate especulativo [...] (PEREIRA JR., 2011, p. 3).

Ao tratar da existência humana, o cancionista pensador não compõe ou canta apenas o inexplicável, incontornável e incontrolável vazio existencial. O eterno abismo da vida. Uma das gloriosas características do samba é que o compositor, entre as dores do viver, realça a

alegria do existir e, lírico, trata a dor e o sofrimento com ternura e, nesse processo, “faz alianças com o devir e exprime uma discreta alegria da potência de resistir” (BARCELOS, 2010, p. 25). Só assim, pode escapar do implacável enigma de existir. Ao se manifestar pelo samba, implicitamente está tentando decifrar, ou expor, em um modesto modo de expressão, o sentido do existir. Tenta, a seu modo, responder o grande enigma da vida representando pelo questionamento da passagem do tempo. Dentre o universo de possíveis tentativas de percepção, mas de impossíveis respostas, o sambista se confronta com a necessidade de entender e explicar o próprio samba, já que, para ele, o Samba é a manifestação concreta da vida. Mas, fica desorientado no descompasso em que se instaura entre o cotidiano que se manifesta e a fonte primária da existência: o concretizável é um sistema de múltiplas linguagens e suas raízes se prendem na inconsistência da incompreensibilidade. No trânsito entre altas indagações metafísicas e aparentes banalidades da existência comum, cotidiana, individual, Paulinho se demonstra como um dos maiores “filósofos de botequim” da canção brasileira. Usa de rica polissemia, de um humor sutil e de fina ironia para dar vida e pensamento a seus personagens, além de a tudo veicular em um potente lirismo. É tão hábil no manuseio dessa reflexão “de fresta” que se faz crer sério e, até, casmurro. Mas, não lhe falta “bossa” para ser grande na arte de refletir sincopadamente, dentro do “samba malandro”.

Por isso, exalta a necessidade de se saciar do samba, cuja linguagem sincopada já se apresenta como um descompasso, um balanço, uma ginga, para obter um momento de fugaz felicidade e se apartar, ainda que temporariamente, da opressão do desconhecido, do incompreendido e do injusto. As personagens de Paulinho da Viola incorporam essa necessária efemeridade de comungar com o samba para ser feliz. Isso pode ser comparado a um lampejo fugaz, nem sempre repassado à consciência, do existir, do estar no mundo, de pertencer ao universo. São as coisas que estão no mundo, aguardando quem as apreenda e as aprenda, ou os movimentos do mundo, por ele invocados. Afinal, como Paulinho diz em “Nos horizontes do mundo”,

Nos horizontes do mundo
 Não haverá movimento
 Se o botão do sentimento
 Não abrir no coração

O sentimento do mundo é o sentimento da imensidão; o movimento do mundo, o movimento “das esferas”. O movimento do mundo é instaurado, paradoxalmente, quando o observador “para” (“estanca”, no dizer de Chico Buarque, na canção “Roda viva”) o pensamento: o ato de refletir é suspenso para que o mundo demonstre seu movimento.

Quando isso acontece, dele, observador, apossa-se a percepção, o vislumbre do Todo, e consegue encontrar o universal. Fora do samba, não há felicidade. Como esclarece André Diniz, Paulinho, filho do renomado músico César Faria, do grupo de choro “Época de Ouro”, vivia no meio de reconhecidos músicos, já que “a casa do menino Paulo era [...] reduto de chorões e sambistas”. Crescendo e aprendendo dentro daquele universo de indagações musicais, “Ele bebe na tradição da musicalidade carioca, mas se manteve sempre ‘antenado’ às novidades de seu tempo, um mundo pós-bossa nova e tropicalista” (DINIZ, 2012, p. 124). Paulinho mostra que para o sambista é imprescindível e vital cantar e sambar para se sentir vivo e contente em “Eu canto samba”:

Eu canto samba
 Por que só assim eu me sinto contente
 Eu vou ao samba
 Porque longe dele eu não posso viver

Em razão de o samba ser a única porta de fuga provável do sambista, mesmo com o retorno à cáustica realidade, o samba redentor não acaba. Pode ser interrompido pelo dia que nasce para a vida cotidiana (o mundo do real), e não pelo utópico dia a nascer das esperanças do sambista (o mundo ideal). Quando o dia nasce, o samba é interrompido, ou melhor, suspenso, adiado e sempre que possível é retomado; volta e “incorpora” o corpo “cavalo” do sambista, para socorrê-lo quando “anda tristonho” e apenas “no samba fica contente”:

Se fico sozinho ele vem me socorrer
 Há muito tempo eu escuto esse papo furado
 Dizendo que o samba acabou
 Só se foi quando o dia clareou

O samba é alegria
 Falando coisas da gente
 Se você anda tristonho
 No samba fica contente
 Segure o choro criança
 Vou te fazer um carinho
 Levando um samba de leve
 Nas cordas do meu cavaquinho

Quem anda tristonho pode segurar o choro porque, no samba, o tristonho fica contente e para de sofrer. O eu lírico pode curar o mal da tristeza, “levando um samba de leve / nas cordas do meu cavaquinho”⁴³.

Mas Paulinho da Viola sabe atrair um deslavado lirismo para os seus questionamentos reflexivos. Sabe ver o belo nas entrelinhas dos grandes mistérios da existência. Por isso que

Tem sambas de louvor à vida, de exaltação à Portela, sambas de “puro amor”, sambas que são pequenas crônicas do cotidiano, sambas bem-humorados. No entanto, o desencanto e a impossibilidade da linguagem poética dar conta do que ele sente diante do mundo são temas presentes em suas composições. Suas belas canções, o modo decidido e delicado com que trata e sempre tratou nossos assuntos humanos, demasiado humanos [...], faz com que ao ouvi-lo, a gente escute também algo que não pode ser esquecido, a gente resgate coisas belas, sentimentos e valores delicados e humanos (NEGREIROS, 2011, p. 17-18).

Em seus mananciais de “coisas belas, sentimentos e valores delicados e humanos”, o compositor expõe com maestria

o dilema do artista que quer expressar algo que sua linguagem não consegue, a tensão entre a intenção de expressão e a linguagem, a consciência do limite da linguagem artística e o desejo de ultrapassá-lo, enfim esta reflexão sobre o fazer artístico [...] (NEGREIROS, 2011, p. 18).

O filão poético da beleza dos detalhes do cotidiano e a singeleza de expor a vida na simplicidade lírica, enquanto denuncia as opressivas questões do dia a dia, fluem com natural riqueza da fonte composicional do artista poeta, “filósofo do cotidiano”. Essa fonte tem raízes fincadas no meio cultural e na sabedoria da tradição: embora desbravando a modernidade, o compositor não se aparta da tradição. Eduardo Granja Coutinho vê duas facetas na incorporação da tradição em Paulinho:

Acreditamos que a tradição em Paulinho da Viola possui duas determinações fundamentais: ela é **marginal** e **processual**.

É com Candeia e com os militantes da comunidade do samba – em sua atividade político-cultural inicialmente na Portela e mais tarde na Quilombo – que o compositor desenvolve a compreensão da tradição como afirmação de uma cultura contra-hegemônica, marginal: a ideia do samba como a fala histórica de um grupo social negro e proletário. É na prática política de resistência à desestruturação da cultura popular que Paulinho da Viola define o seu projeto identitário. Para ele, não se trata de afirmar a identidade e a cultura nacionais (COUTINHO, 2002, p. 5. Grifos do autor).

⁴³ Perceptível o diálogo com Chico Buarque, tanto com “vem que passa teu sofrer” (na canção “Tem mais samba”), como em “Não chore ainda não que eu tenho uma razão pra você não chorar”, ou ainda, “Meu pinho toca forte...” (na canção “Olê, olá”).

Sobre essa “determinação” marginal da tradição em Paulinho da Viola, Granja Coutinho afirma, com base em entrevista concedida pelo compositor ao jornal *Última Hora*, edição de 28.07.71, que “o sujeito da tradição” em Paulinho “é um grupo social específico: as comunidades marginalizadas dos subúrbios cariocas”⁴⁴ (COUTINHO, 2002, p. 6). No que concerne ao aspecto determinante formal, do desbravamento da modernidade, esclarece que:

A outra determinação da tradição na estratégia de Paulinho da Viola – a ideia do samba como uma forma aberta, como um processo –, é um produto da ligação do sambista com a vanguarda musical – o tropicalismo. Embora não participe do “culto ao novo”, que marcou o tropicalismo, da necessidade incessante de ruptura que não apenas negava o tradicionalismo, mas desconsiderava a própria tradição entendida como linguagem comunitária de um grupo social, Paulinho da Viola assimila, em sua estratégia cultural, elementos importantes do tropicalismo, como a recusa ao populismo, ao protesto panfletário e, fundamentalmente, uma atitude de abertura em relação à música universal (COUTINHO, 2002, p. 6).

Ou seja, a tradição só tem valor quando parte de uma cadeia viva de adaptações às evoluções cultural, artística e social. Não há como alçar voos (ou, nas metáforas recorrentes de Paulinho da Viola, lançar-se ao oceano da existência) sem um sólido (aero)porto de partida e um utópico (aero)porto de chegada. A tradição petrificada morre, transforma-se em fóssil colecionável por estudiosos, arqueólogos, arqueoartistas e outros interessados. No início de seu artigo, Eduardo Coutinho invoca com absoluta pertinência a metafórica pedra Muiraquitã, recuperada pelo (anti)herói Macunaíma, personagem central do romance homônimo de Mário de Andrade. A alegórica pedra significa “o caráter, a identidade, de seu povo [povo de Macunaíma]”, que é encontrada como um simples “objeto, uma tradição petrificada, uma cultura morta, posto que apartada do seu sujeito histórico: sua gente” (COUTINHO, 2002, p. 1). Acrescenta que

A alegoria do modernista Mário de Andrade, além de constituir uma bela metáfora da busca de uma nação por sua identidade, tem o mérito de estabelecer artisticamente uma distinção entre a tradição viva, entendida como articulação orgânica entre sujeito e objeto – entre o povo e seu patrimônio histórico-cultural – e a tradição fossilizada, cultivada por “coleccionadores” tradicionalistas como algo eterno e imutável (COUTINHO, 2002, p. 1).

⁴⁴ “Paulinho da Viola: O samba é original e livre, a forma oprime, sem abertura não vai”. Entrevista. Jornal *Última Hora*, 28.07.71, sem referência de página. Entrevista concedida a Torquato Neto.

Esse gene da tradição do samba renasce em Paulinho da Viola (assim como em Chico Buarque), ressaltando-se que o sentido do termo “tradição”, aqui, é aquele visto sobre a “perspectiva dialética de abordagem do fenômeno cultural”, que considera que

o processo de transmissão das formas do passado, ao contrário do que desejariam os tradicionalistas, é uma atividade humana criadora; e de que o patrimônio transmitido, longe de ser um objeto natural ou uma revelação divina, é uma objetivação da ação humana. Neste sentido, a tradição é compreendida como atividade de seleção, valoração, interpretação e afirmação do acervo cultural legado pelo passado (COUTINHO, 2002, p. 2).

É bom lembrar-se da opinião de José Fiorin a respeito da evolução da arte literária dentro da tradição, processo que é refletido em Noel, Paulinho ou Chico Buarque:

A vida de um gênero literário reflete as tendências mais estáveis, as orientações “eternas” da tradição literária. Por isso, ele conserva elementos arcaicos, ressignificando-os, renovando-os. Nele estão, concomitantemente, o mesmo e o outro, o velho e o novo. Em cada etapa da evolução literária, esses princípios renascem e renovam-se. Por conseguinte, um traço arcaico conservado não é algo morto, mas vivo, dado que é capaz de renovar-se. O gênero vive no presente, mas lembra-se de seu passado, de sua origem, conserva a memória artística no processo da evolução (FIORIN, 2011, p. 71).

Portanto, a tradição, como organização da cultura, é evolutiva, partindo do olhar crítico e do bom senso comum que “eleva a nível superior a sabedoria popular”, elaborando uma “visão crítica do mundo a partir do próprio conhecimento das massas” (COUTINHO, 2002, p. 4):

“Organização da cultura” não significa, portanto, uma ruptura radical com o conhecimento do “senso comum”. Trata-se de superá-lo dialeticamente, negando-se a sua compreensão mistificada da realidade, mas conservando-se os seus estratos criadores, críticos e progressistas. [...] A “organização da cultura” é, assim, um trabalho que se desenvolve sobre as formas de consciência presentes na cultura popular. Trabalho de seleção, interpretação e recuperação de aspectos positivos e de desmistificação e rejeição do conteúdo fossilizado e reacionário do “senso comum”. (COUTINHO, 2002, p. 4).

Exemplo claro e significativo da poética reflexiva fincada na tradição em Paulinho é o desenvolvimento da canção “Coisas do mundo, minha nega”, classificada em sexto lugar na *I Bienal do Samba* da TV Record de São Paulo, em junho de 1968:

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 eu gravei o teu nome

Venho do samba há tempo, nega
 Venho parando por ai
 Primeiro achei Zé Fuleiro que me falou de doença
 Que a sorte nunca lhe chega
 Que está sem amor e sem dinheiro
 Perguntou se não dispunha de algum que pudesse dar
 Puxei então da viola
 Cantei um samba pra ele
 Foi um samba sincopado
 Que zombou de 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

Depois encontrei Seu Bento⁴⁵, nega
 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

Por fim 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, fui-me embora
 Ninguém compreenderia um samba naquela hora

⁴⁵ Nas diversas publicações da letra encontram-se os nomes “Zé Fuleiro” e “Seu Bento” grafados às vezes com iniciais em minúsculas e às vezes com as iniciais em maiúsculas. O despojamento da qualificação “nome próprio”, que só se grafá com iniciais maiúsculas, para um nome comum, com iniciais minúsculas, poderia ser uma técnica estética de diminuição das pessoas como indivíduos sociais, atirados à vala comum da desimportância. Aqui, optou-se pelo uso de iniciais maiúsculas como consta da letra publicada no site oficial do compositor (www.paulinhodaviola.com.br).

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

A letra dessa canção foi construída sobre uma estrutura uniforme, distribuindo-se por sete estrofes. As ímpares (primeira, terceira, quinta e sétima estrofes), com cinco versos cada, têm duas falas. Uma lírica, do músico e cantor que se propõe voltar (e se diz voltando) aos braços da amada (talvez, depois de incursões pela vida boêmia, pelas rodas de samba, por amores banais e inconsequentes), e outra, que o mostra refletindo sobre o amor e a vida.

As estrofes pares (segunda, quarta e sexta) contam histórias do cotidiano do eu lírico: músico, violeiro, romântico que, encontrando pessoas ou situações típicas no mundo marginalizado e periférico, esbanja encanto enquanto canta para os males exorcizar, até perceber que nem todos os males da vida podem ser espantados pelo samba. A fala dos quatro primeiros versos de cada uma das estrofes ímpares é primorosamente carregada de lirismo, como se pode ver:

Hoje eu vim minha nega
 Como venho quando posso
 Na boca as mesmas palavras
 No peito o mesmo remorso
 [...]

Hoje eu vim minha nega
 Andar contigo no espaço
 Tentar fazer em teus braços
 Um samba puro de amor
 [...]

Hoje eu vim minha nega
 Querendo aquele sorriso
 Que tu entregas pro céu
 Quando eu te aperto em meus braços
 [...]

Hoje eu vim minha nega
 Sem saber nada da vida
 Querendo aprender contigo
 A forma de se viver.

Na primeira estrofe, desculpa-se com a amada, já que vem quando pode. Na segunda, prometendo amor profundo, que os levará ao espaço, compara o encontro deles com música de puro amor. Na seguinte, vaidoso, declara-se dependente do sorriso celestial que ela lhe

entrega no calor e no aperto de seus abraços. Por fim, declara-se ignorante e pede-lhe que o instrua sobre o processo de viver. Do boêmio ou malandro arrependido (pelo menos por ora), que se desculpa pelo afastamento e implora pela volta, o eu lírico evolui para o enamorado poeta músico que tem o condão de transformar o encontro amoroso na pureza da música. Depois, passa pelo amante romântico que desperta sorrisos celestiais na amada, para chegar ao homem pensante, dependente de um saber da vida que – quem sabe? – ela lhe pode oferecer.

Isso, não sem o enriquecimento do pensar, provocado pelas experiências vividas em sua jornada rumo aos braços da amada e cujas histórias conta no entremeio de seus arroubos amorosos (“venho do samba há tempo, nega / Vim parando por aí”), nos versos iniciais das estrofes pares:

Primeiro achei Zé Fuleiro
 Que me falou de doença
 Que a sorte nunca lhe chega
 E está sem amor e sem dinheiro
 Perguntou se eu não dispunha
 De algum que pudesse dar
 [...]

Depois encontrei Seu Bento, nega,
 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
 [...]

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

Observem-se os nomes (talvez alcunhas) com força de adjetivos que qualificam as pessoas citadas. O “Fuleiro” (pessoa que não tem valor, reles), é desqualificado e desvalorizado socialmente; o “Bento” é dado a fazer promessas, e não cumpri-las. Há uma desqualificação da bênção, pelo arremedo, pela paródia e pelo descumprimento das promessas.

O terceiro é um mero corpo, sem identidade. A cada uma dessas histórias o eu lírico, boêmio e malandro, mas sambista, dá um desfecho conforme entende adequado à situação. No primeiro caso, conta: “Puxei então da viola / Cantei um samba pra ele / Foi um samba sincopado / Que zombou do seu azar”. Já na segunda experiência: “Cantei um samba pra ele / Que sorriu e adormeceu”. Por fim, na última: “Não tirei minha viola / Parei, olhei, vim m’embora / Ninguém compreenderia / Um samba naquela hora”.

Da mesma forma que nos versos iniciais das estrofes ímpares, o sambista vai passando pelos percalços cotidianos da vida alheia, interagindo com ela (vida) e com eles (percalços), e aprendendo. Primeiro, zomba do azar do doente Zé Fuleiro, pessoa sem amor e sem dinheiro; depois, se enternece com “Seu” Bento, o alcoólatra, descumpridor das promessas que faz à mulher. Enternece-se, canta para que ele sorria e durma. Por fim, frente ao mistério da morte e à insignificância da banalidade motivacional (briga por um pandeiro, que ficou jogado no chão), reverenciou o momento. Refletiu: ninguém compreenderia um samba naquela hora. Calou-se perplexo no silêncio que era adequado àquele instante. O desenvolvimento da reflexão pela experimentação direta de tais histórias, por presenciá-las e delas participar, mostra um processo pensante evolutivo: do escárnio ao enternecimento e à reflexão.

O pensador se faz no percurso dos dois últimos versos das estrofes ímpares, que são reforçados pelo refrão repetidor:

Nas mãos a mesma viola
Onde gravei o teu nome
[...]

Sem melodia ou palavra
Pra não perder o valor
[...]

Guarda bem minha viola, meu amor
e meu cansaço
[...]

As coisas estão no mundo
Só que eu preciso aprender

Na primeira estrofe, pensa no poder de persuasão que deve usar para receber o perdão da amada e a permissão de retorno: o nome gravado na viola, na mesma viola, companheira inseparável e por isso mesmo, mais companheira que a própria amada, já que com esta mantém contatos episódicos. Tal oferenda parece ser uma prova maior de seu amor. Na segunda, o eu lírico pensa sobre a extensão do amor (inclusive físico), que não pode ser

confinado na melodia e no verso. A paixão é comparada a uma música (sacra, para o profano sambista), mas sem melodia ou palavra de tão divinizada que se faz, de tão etérea que se torna. Por mais linda que seja, melodia ou palavra exaure da canção a grandeza do amor, extrai dela algum valor, por isso que a canção, aqui, idealizada em pausa de infinitos compassos, é um símbolo de plenitude amorosa, de máxima demonstração do amor.

Na terceira estrofe, o eu lírico se entrega e entrega tudo que lhe é valioso à guarda da amada. Pensa na profunda entrega do amor verdadeiro. Em suas mãos coloca o cansaço de viver, o amor e a viola. Entregar a viola demonstra o mais sacrossanto sacrifício no altar da paixão. Afinal, é aquela mesma viola que o constitui sambista, artista, malandro. É um símbolo de sua identidade pessoal. Por fim, pensa na vida, no poder criador, transformador e destruidor das coisas do mundo, das quais é ignorante, mas que aí estão manifestas e manifestando-se o tempo todo.

O eu lírico, portanto, vive três papéis: o enamorado amante, que pede e sonha em voltar aos braços da amada e ali descansar; o boêmio músico, que vai parando pela vida e interagindo com histórias dramáticas da vida alheia; e o ser que, finalmente, se queda ao processo do existir e reflete, transformando-se em um pensador. Descaracteriza-se na identidade pessoal para se converter em um buscador do sentido da vida. Caminha em direção ao final decisivo: os mistérios da vida estão aí; nada sei sobre eles; eu preciso aprender. Já desde o título, a canção demonstra a incerteza do processo de pensar, a indefinição da busca a que o eu lírico se submete. Não tem ideia sobre o que exatamente busca, então, busca “coisas”; não sabe onde encontrá-las, então as procura “no mundo”. As coisas estão no mundo: as indefinições perseguidas estão na vastidão de um todo perceptível, mas ele não as pode identificar nem percebê-las e se lança na perplexidade de buscá-las.

Como coloca Ivan Siqueira:

“Coisa” nomeia em geral algo para o qual não se encontra uma denominação mais apropriada, que não tem nome ou que não se sabe precisar. “Mundo”, numa outra dimensão, reitera o caráter vago reinante no título. “Coisas do mundo” é um caminho desconhecido, indeterminado. “Coisa” dialoga com fatos concretos em oposição a “mundo”, fincado no referencial abstrato. Mas essa singela oposição é quase anulada pela reiteração dos traços de significado que a expressão evoca. Ambos os termos reforçam um único sentido: o do cotidiano, feito de alegrias e tristezas, sobretudo de incertezas e de definições indefinidas (SIQUEIRA, 1999, p. 27).

A despeito de ser mais recente, o eu lírico do samba “Perdoa” é o protótipo da personalidade pregressa daquele cancionista de “Coisas do mundo”. O tema é recorrente: a

personagem, boêmia e vadia, pede perdão à amada para o seu coração pecador e declara que “jamais” viverá “*sem o seu amor*”. Mesmo que a maneira de se expressar seja irônica, e o texto faça crítica bem-humorada à pobreza da malandragem, o sambista lança mão da viola (sua identidade assumida) e se atira no mundo da vida vadia e boêmia, da mesma forma que em “Coisas do mundo”, clamando insistentemente, no refrão, pelo perdão da amada:

Meu bem perdoa
Perdoa meu coração pecador
Você sabe que jamais eu viverei
Sem o seu amor

Ao contrário do processo evolutivo de “Coisas do mundo”, em “Perdoa” o eu lírico se mantém em um círculo vicioso, buscando ganhar dinheiro e permanecer na vadiagem, custeado por sua viola, o que, na maioria das vezes, não consegue. Com relação à pretensa amada, ele sustenta um permanente engodo por juras pouco coerentes e aparentemente indignas de crédito (“perdoa meu coração pecador / você sabe que jamais eu viverei / sem o seu amor”). Ou seja, mesmo reconhecendo-se pecador renitente, por certo contra o relacionamento, retorna pedindo perdão. Mas, ao mesmo tempo em que se considera culpado, declara-se incorrigível: perdoa meu coração, mas ele é pecador, na permanência do tempo (foi, continua sendo e será). Foge de qualquer compromisso de casamento, desculpando-se por um argumento de duvidosa credibilidade:

Ando comprando fiado
Porque meu dinheiro não dá
Imagine se eu fosse casado
Com mais de seis filhos para sustentar

Conforme ocorria em “Coisas do mundo, minha nega”, o eu lírico também aparece observando a vida de outros, enquanto percorre o trajeto da própria vida. Mas ao contrário daquela, o tom é escancaradamente bem-humorado, enquanto, na outra, a ironia estava encoberta nas várias vozes da canção. Nesta, usa a viola para pedir dinheiro ou bebida; lá, a usou para negar ajuda material e oferecer a apoio psicológico através da música.

Chama o dono dessa casa
que eu quero dizer como é o meu nome
Diga um verso bem bonito
Ele vai responder pra matar minha fome

Eu como dono da casa
não sou obrigado a servir nem banana
Se quiser saber meu nome

É o tal que não come há mais de uma semana
[...]

Chama o dono da quitanda
Que vive sonhando deitado na rede
Diga um verso bem bonito
Ele vai responder pra matar minha sede

O dono dessa quitanda
Não é obrigado a vender pra ninguém
Pode pegar a viola que hoje é domingo
E cerveja não tem

Quais os caminhos do sambista pós “Coisas do mundo”? Teria sido aceito ou rejeitado pela amada? Em qualquer das duas possibilidades, teria persistido no seu pensar, no seu projeto de aprender as coisas do mundo? Ou teria capitulado e voltado à vida boêmia e vadia? Pode-se imaginá-lo trilhando qualquer um dentre os muitos rumos que a vida lhe indicava, desde que coerentes com sua aceitação ou rejeição. Mas, para o exercício de pensar instaurado nesta pesquisa, imagina-se que o desditoso sambista malandro é, desta vez, após inúmeros perjúrios reincidentes, sumariamente rejeitado pela amada, que resolveu não mais aceitar as desculpas ou as juras vãs. Contaminado pelo incômodo de aprender e de pensar que se instaurou, ele não mais consegue voltar ao cotidiano de vadiagem e da vida boêmia. Qual seria, segundo o caminho musical, poético e filosófico de Paulinho da Viola, o trajeto dessa pessoa em direção ao futuro, nas voltas tirânicas da roda da vida? Começa-se por imaginar, como ponto de partida, o momento imediatamente seguinte à saída definitiva da vida e da presença da amada. Para o indivíduo pensante e reflexivo, uma das primeiras coisas do mundo a aprender é assimilar a dor da rejeição. Rejeitado, concebe que o mundo em que vivia anteriormente, não é mais o mesmo; o mundo é outro.

Em “Tudo se transformou”, Paulinho da Viola traz o pensante que encontra outro mundo, o mundo na dor da perda. Solitário, perplexo e pasmo diante de um mundo que, antes, era de um colorido brilhante e real e que, de repente, vê-se transformado em outro, opaco e sem cor. Está dilacerado pela agudeza de uma agonia que nem a música, antes tão eficaz nas tentativas de obter ganhos vadios, ou de negá-los a outrem, consegue amenizá-la. A beleza do mundo se converte em melancolia e as esperanças de alegria se desvanecem:

Ah, meu samba
Tudo se transformou
Nem as cordas
Do meu pinho
Podem mais amenizar a dor

Onde havia a luz do sol
 Uma nuvem se formou
 Onde havia uma alegria para mim
 Outra nuvem carregou

E tudo isso porque foi rejeitado. O desfazimento desse vínculo amoroso é um afastamento das alegrias do mundo. As coisas do mundo são, principalmente, tristes e dolorosas. Os momentos de alegria são efêmeros, os de tristeza, duradouros. E dentre tantas outras causas, uma a mais se soma, a dor do amor rompido, causando tanta tristeza: “A razão desta tristeza / É saber que o nosso amor passou”. O pensador, entristecido, renega a música e o dom de criação como fatores de catarse. É interessante lembrar que, na tradição do samba, do mundo do Samba, a dor é recalcada e extravasa sob a forma de canção. A prática do samba, que se instaura na roda de música ou pela roda de música, ou dentro de pausa para compor, é a transformação da angústia de existir no metafórico carnaval da fruição das utopias inatingíveis; a inversão da dor em alegria. Se a vida é cáustica, há de se encontrar alívio no samba, pois, como diz Janet de Almeida na canção “Eu sambo mesmo”, “é só no samba que sinto prazer.

Quando a alma do samba não é suficiente para trazer à tona esse processo catártico, instaura-se o desânimo total ou o desespero incontrolável. Por isso, nega-se o que é de mais fundamental no mundo do samba: a própria vida, a resistência, que dá alento ao seu discriminado cidadão. Aqui, a negação é materializada na renúncia ao violão, deixando-o de lado até quando (e se) a alegria voltar. O violão, já se viu, é o símbolo da identidade do sambista. Se num primeiro momento entregava a identidade para buscar compreensão existencial, no segundo, abandona-se, renega-se como sambista, nega a própria identidade cultural no desprezo ao violão.

Violão, até um dia
 Quando houver mais alegria
 Eu procuro por você
 Cansei de derramar
 Inutilmente em tuas cordas
 As decepções deste meu viver

O pensador se desmorona ante a dor da perda amorosa. Mas, também essa é a maneira de romper com a própria identidade, a identidade obtida como cidadão do samba, o que pode ser convertido em aprendizagem e conhecimento do mundo. Se não há como extravasar a dor através da canção ou da roda de samba, há como sublimá-la pelo próprio ato de pensar e se enriquecer intelectualmente pelo aprendido. Se a amada não mais o quer, uma das primeiras

coisas do mundo que aprende é que sem amor o espaço para a alegria é restrito; sem alegria, a vida é nublada, cai no vácuo do desânimo, do desprazer e da falta de sentido. E, sem “ela”, a amada, a musa ou a inspiração, perde-se a essência do que é bom e belo na vida: “Ela declarou recentemente / Que ao meu lado não tem mais prazer”.

O “ela”, a musa inspiradora, do sambista, pelo menos daquele que alinhava sua composição pelas regras da dubiedade e da ironia, via de regra, não é a mulher. É a personificação do ideal feminino, a *anima*⁴⁶ da psicanálise junguiana. A mulher do sambista geralmente é um protótipo de mulher que faz o jogo do homem: dele apanha, o trai ou foge para a orgia⁴⁷.

Afrontado pelo amor perdido, pela ansiedade de novamente alcançar a musa desaparecida, a inspiração que o abandona, o sambista desalentado e desanimado⁴⁸ terá que aprender a superar o momento de dor. Essa ruptura com o mundo dúbio e malandro do samba, para imergir no mundo do pensamento, é uma necessidade, ainda que temporária, para que se possa dar início ao processo reflexivo pensante. Isso talvez não lhe seja assim tão fácil e as primeiras tentativas provavelmente serão sempre de pouca valia. De início, sentir-se-á perdido, como que andando em círculos, no mesmo lugar, desencontrando-se, enganando-se com desenganos, nas buscas em que faz de cacos de sua vida e de si mesmo pelo mundo. Essa sensação fica clara e bem delineada em “Samba do amor”:

Quanto me andei
Talvez pra encontrar
Pedacos de mim pelo mundo
Que dura ilusão
Só me desencontrei
Sem me achar
Aí eu voltei
Voltar quase sempre é partir
Para um outro lugar

⁴⁶ “Sabe-se que esta representa o componente feminino da personalidade do homem, mas ao mesmo tempo a imagem do ser feminino que este de modo geral traz em si; em outras palavras, o arquétipo do feminino” (JUNG, 2006, p. 57).

⁴⁷ Cilene Margarete Pereira faz uma interessante análise do papel da mulher no mundo do samba, revendo a posição anteriormente sistematizada por BERLINCK e citada por OLIVEN (1987) em *A mulher faz e desfaz o homem*, identificando “o predomínio de três imagens femininas no samba”: a “doméstica”, a “liberada” e a “onírica” (PEREIRA, 2013, p. 91-92).

⁴⁸ Aliás, a palavra “desânimo” é justamente a falta da *anima*, do *animus* (“alma”, “espírito”, “mente”, “valor”, “coragem”, “força” em latim [CUNHA, 2007, p. 50], respectivamente, no feminino e no masculino); é a característica daquele que perde essa alma criadora e inspiradora, a intenção, a vontade intencional, a força que o insufla inclusive e principalmente para agir e criar. Segundo Chafic A. Jbeili, etimologicamente desânimo quer dizer “*falta do sopro de vida*” (JBEILI, 2004, p. 21. Destaques do original).

O sambista “se” anda, ou seja, viaja em si mesmo e é nele próprio que pretende se encontrar, através da reconstrução de seu eu, de sua *anima*, pela reativação dos muitos destroços de si que se encontram espalhados pelo mundo, mas pelo mundo que é o próprio *si mesmo (self)* da psicologia. Mas, o eu despedaçado não está nos cacos. A coesão só pode ser restaurada através do resgate da *anima*, da intenção psicológica de agir, da reincorporação da musa que lhe sopra a vida, da alma que o inspira.

Enquanto isso, é vítima da desilusão e do desencontro consigo mesmo. Quer voltar, mas não há caminho de retorno. Quem percebeu que há coisas no mundo que precisam ser aprendidas, nunca volta ao ponto de partida. O viajante que parte para viajar em si, nunca retorna ao mesmo lugar, nunca retorna o mesmo, porque já não há mais o ponto daquela anterior partida e o que se faz, em vez de retornar, é partir para outro lugar, buscando a musa e o reencontro consigo. A canção continua:

O meu olhar se turvou
 E a vida foi crescendo
 E se tornando maior
 Todo o seu desencanto
 Ah, todos os meus gestos de amor
 Foram tragados no mar
 Ou talvez se perderam
 Num tempo qualquer
 Mas há sempre um amanhecer
 E o novo dia chegou
 E eu vim me buscar
 Quem sabe em você

O desencanto continua aumentando e tomando conta da vida, enquanto a vida tenta se adaptar ao crescimento do desencanto. Provavelmente, com essa canção o sambista inaugura as inúmeras ocorrências em seu cancionário em que equipara a existência e o pensamento à incerteza, incoerência e intempestividade do mar. Canta: “Ah, todos os meus gestos de amor / Foram tragados no mar”.

O pensador, que não se encontra, só começa a tomar consciência da necessidade de transformação quando percebe que, dentre as coisas do mundo, a mais emergente é encontrar-se: para se entender, ele precisa se achar. E achar-se não é meramente reunir os cacos de vida espalhados no chão: é tornar-se inteiro pelo (re)despertar da inspiração. Buscar-se no reencontro da alma: “o novo dia chegou / e eu vim me buscar / quem sabe em você”. Para isso, há que reconhecer: a vida não se resume à dor que o isola, qual ilha perdida no meio do mar, mas ela é muito mais que isso. Afinal, como canta em “Sei lá Mangueira”,

[...] pra se entender
 Tem que se achar
 Que a vida não é só isso que se vê
 É um pouco mais

Neste ponto, é bom esclarecer que a canção evocada não faz referência a uma pessoa civil, mas, sim, ao morro da Mangueira, ao espírito de irmandade que une os habitantes desse pequeno mundo, insuflados pelo sopro redentor da alma do samba. Todavia, vale a pena, pela grandiosidade poética e reflexiva da canção, deter-se em sua análise. O texto da letra, quase toda escrita por Hermínio Bello de Carvalho, diz:

Vista assim do alto
 Mais parece um céu no chão
 Sei lá,
 Em Mangueira a poesia fez um mar, se alastrou
 E a beleza do lugar, pra se entender
 Tem que se achar
 Que a vida não é só isso que se vê
 É um pouco mais
 Que os olhos não conseguem perceber
 E as mãos não ousam tocar
 E os pés recusam pisar
 Sei lá não sei...⁴⁹

Pela canção, se vistas do alto, as construções do Morro da Mangueira, com suas luzes, ficam parecendo um céu espalhado poeticamente como um mar que se alastrou pelas encostas. Para entender essa expressão de beleza há que se ter uma percepção poética, de alma, já que “a vida não é só isso que se vê / é um pouco mais / que os olhos não ousam tocar / e os pés recusam pisar”. Ou seja, a beleza foge e transcende os sentidos físicos: há mais do que os olhos percebem, que as mãos tocam e onde pés não pisam. É muito mais que tudo isso. Sei lá, não sei.

Não sei se toda beleza de que lhes falo
 Sai tão somente do meu coração
 Em Mangueira a poesia
 Num sobe e desce constante
 Anda descalça ensinando
 Um modo novo da gente viver
 De sonhar, de pensar e sofrer
 Sei lá não sei, sei lá não sei não
 A Mangueira é tão grande
 Que nem cabe explicação

⁴⁹ Ao compor a melodia de “Sei lá Mangueira”, contribuindo para uma das mais líricas canções do cancioneiro nacional, Paulinho teve certo desgaste com sua escola de samba, a Portela. Para se redimir, compôs “Foi um rio que passou em minha vida”, outra pérola da MPB (MÁXIMO, 2002, p. 85-87).

O olhar poético pode ser produto tão só da admiração e da capacidade de refletir do letrista, mas ele foi assomado e possuído por um sentimento tão grande e arrebatador que ele realmente “viu”, ou seja, foi confrontado com o estranhamento causado pelo arroubo da arte e do *insight* filosófico. Percebeu, então, o mover da poesia na simplicidade do cotidiano local, em um sobe e desce de pura vida. Há nesse movimento, de pessoas simples, um conhecimento tradicional que ensina a sonhar, a pensar e a sofrer; a alma do mundo e da filosofia do Samba. O sonho produz arte; o pensamento, reflexões e o sofrer, a sabedoria de vida. É um universo de inconcebível beleza: “tão grande / que não cabe explicação”.

A citação acima feita, no entanto, é válida se aplicada ao indivíduo que reflete. A vida coletiva do morro, para além do espaço geográfico, é o que se busca explicar, mas ela só é entendida por quem se encontra. Há, nas canções de Paulinho, uma valorização dos atores pouco qualificados e anônimos, que habitam os morros. De qualquer forma, o caminho da pessoa que pensa é, após atravessar esse dolorido momento da perda do objeto amado, superar a tristeza e enfrentar o momento de vencer a solidão. Reencontrar-se, reassumir sua alma, sua inspiração, sua musa, sua *anima*. Essa deverá ser a próxima coisa do mundo a aprender. Na canção “Nos horizontes do mundo” reflete que:

Nos movimentos do mundo
Cada um tem seu momento
Todos têm um pensamento
De vencer a solidão
E quem pensar um minuto
Saberá tudo dos ventos
E se tiver sentimento
Estenderá sua mão

A presença do trânsito temporal é inafastável. O tempo provoca os momentos de cada um e, dentre esses momentos, há um pêndulo em constante oscilação, entre solidão e comunhão. Dentro desse fluxo contínuo do tempo, o pensador deverá parar por um átimo (um minuto, diz a canção) e refletir. O vento é metáfora do espírito da filosofia, que, no silêncio da pausa, jorra luz no pensamento: conselheiro que ensina as coisas do mundo, símbolo de reflexão que traz luz à percepção dos mistérios da existência e da vida cotidiana, inclusive da perda amorosa, pivô da solidão: “E quem pensar um minuto / Saberá tudo dos ventos”. O aprendizado eficiente, aquele que transpõe a solidão e propõe que se lance nos percalços do existir, sem medo, só acontecerá, no entanto, quando surgir a consciência de que as coisas do mundo são fonte de experiências redentoras:

Coração recolha tudo
 Essas coisas são do mundo
 Só não guarde mais o medo
 De viver a vida, não

Em “Pra jogar no oceano”, superando a dor, o desditoso invoca uma vez mais a metáfora do vento que tudo carrega e que traz esclarecimentos. Embora lamentando a perda, aprende que o amor é maior que as dores habituais do existir:

O vento é quem tira a poeira de tudo
 A gente lamenta e depois reconhece
 Que o amor não se acaba nas dores do mundo

Comentando passagens das canções de Paulinho, inclusive o trecho acima, em que o compositor lida ternamente com a dor, Tânia Barcelos pontua que

O criador [...] sabe esquecer e não leva muito a sério seus contratempos e malfeitos [...] pois é só assimilando o passado que se torna possível destruir certas formas de vida e construir outras. Para impedir a fixação das marcas envenenadoras da memória, o criador se torna inapto tanto para o perdão como para a culpa. Ele esquece, não para perdoar, mas para sustentar outra memória e continuar desejando a vida (BARCELOS, 2010, p. 25).

O próximo passo em direção ao conhecimento das coisas do mundo é retomar a vida e a música de sambista – representada pela viola, violão ou pinho. Ou seja, é o momento de readquirir a personalidade desleixada, mas não aquela renegada, e sim a nova personalidade, a personalidade do pensador, fênix que renasce das cinzas da vida anterior, banal. O ex boêmio, cancionista e poeta, personagem destas provocações pensantes, observa como a vida amorosa, com seus sofrimentos e alegrias, ganhos e perdas, danos e recompensas, é um jogo que se é perdido em um momento, pode ser ganho em outro. E então caminha para superar, racionalmente, a dor, embora ainda atormentado por sua presença incômoda. É o que se vê na canção “Perder e ganhar”: “Perdi mais uma vez / Agora quero prosseguir em paz”.

O desejo de conseguir a paz necessária ao caminhante que ruma em direção do conhecimento de novas coisas do mundo impõe o perdão à causadora de sua dor, reconhecendo que perder ou ganhar fazem parte do encontro amoroso.

Tudo de bom pra você
 Eu desejo porque
 Sei perder e ganhar

Além disso, há sempre a convicção esperançosa de que um dia possa se livrar da tristeza. Como resultado, a felicidade certamente há de voltar.

Felicidade há de voltar para mim
 Vou me livrar da tristeza
 Com toda certeza
 Um dia ela pode ter fim

A redenção completa começa quando a personagem percebe que, pensando e compondo, pode superar a falta da amada, musa inspiradora, como se vê em “Num samba curto”. A música esteve calada, mas, agora, vai novamente se manifestar. E o samba, naturalmente, vai voltar: “Meu samba andou parado”. Para retomar os caminhos de seu destino rumo à redenção e ao pensamento, basta seguir ao encontro do futuro:

Só me resta seguir
 Rumo ao futuro
 Certo de meu coração
 Mais puro

O músico pensante evoca sua alma, sua inspiração, para deixar evidente que a vida é impensável em seu todo. Ele percebe que o Samba, significando a amplidão da alma musical das rotinas do cotidiano, com as estreitas reflexões que lhe são peculiares, é sempre curto para conter os mistérios do existir.

Quem quiser que pense um pouco
 Eu não posso explicar meus encontros
 Ninguém pode explicar a vida
 Num samba curto

O retorno do poder criador, da nova posse de voz e música, é um momento que demarca uma nova fase na vida do cancionista. Ele deixa de ser o pensador que se centra na própria amargura para se lançar na tarefa de pensar a existência, a vida e os caminhos incertos do destino. Seu primeiro canto é o cantar do triunfo sobre as agitadas ondas de uma paixão, assim como faz em “Onde a dor não tem razão”:

Canto
 Pra dizer que no meu coração
 já não mais se agitam as ondas de uma paixão
 [...]
 Venho reabrir as janelas da vida
 E cantar como jamais cantei

Em seguida, irá lançar-se ao mar da reflexão sobre o grande mistério da existência. Para seguir rumo ao futuro, o pensador sambista se aconselha, utilizando como “argumento” a metáfora do barco, como veículo apropriado a conduzir o pensamento pela existência no mar da vida. Navegar é preciso. Mais que viver. Se o objetivo é pensar e refletir sobre as coisas que estão no mundo, recomenda-se prudência ao navegante, quando se propõe a correr os riscos da travessia. Mesmo para quem é consciente de que a viagem é imprevisível, os caminhos, incógnitos e o destino, incerto, a sabedoria do caminhante é necessária. Em se lançando ao mar aberto da vida e do pensamento, o bom conselho é o que se vê na canção “Argumento”, de 1975: “faça como um velho marinheiro, que durante o nevoeiro / leva o barco devagar”. No corpo da canção, o que se foca e o que se pede são alterações mais ponderadas do samba; a mensagem busca os novos “navegantes” que passaram a alterá-lo, nas composições, de uma maneira que nega e rompe com a tradição. O “tu”, a quem se destina a mensagem, não é identificado, mas é presumido.

Ao promover alterações que descaracterizam o vínculo fundamental do samba até então, o novo compositor deixa a “rapaziada” desconfortável e sentindo a falta de elementos típicos do samba tradicional, representados pelo pandeiro e pelo tamborim: “tá legal / eu aceito o argumento / mas não me altere o samba tanto assim / olha que a rapaziada está sentindo a falta / de um cavaco, de um pandeiro ou de um tamborim”. No entanto, o conselho se aplica universalmente, como um dito popular típico: nos momentos de incerteza, em qualquer situação da vida, a prudência é sábia conselheira. Acautelarse sobre os caminhos que se toma para alterar o samba, é ter prudência no percurso de caminhos que desembocam no Samba, universo vivencial dos habitantes da alma sambeira. É a própria tradição do viver que clama para não ser amputada das raízes ancestrais.

O navegante é um passageiro que sabe navegar em um universo desconhecido e sujeito a qualquer inconstância da sorte, boa ou má. Sujeita-se a reconhecer que seus pensamentos geram perguntas diante da imensidão e ao mistério do mar e de seus revezes, mas tem que reconhecer que sua linguagem não é clara o suficiente para expressar o vazio de seus questionamentos. Assim, as perguntas nunca obtêm respostas claras e definitivas. A roda da vida engloba tudo em sua ciranda permanente e implacável, mas não se define, não se esclarece, nem se motiva.

O poeta não consegue fazer transparecer completamente sua intenção; a opacidade da linguagem está nesta impossibilidade que ela tem de sair de si mesma. O artista quer falar, busca instrumentos para fazer ouvir sua voz, mas os instrumentos falam por si. Além disso, há o enigma do mundo, o que não pode ser dito pela simples razão de ser um enigma. Há o silêncio que

nos envolve desde que nascemos. Há o eterno silêncio para a eterna pergunta: quem somos nós? De onde viemos? Onde estamos? Para onde vamos? Em meio a uma linguagem falante por si mesma e ao eterno enigma do mundo, o poeta lança sua voz, constrói sua obra e faz do dilema um tema de sua poética. (NEGREIROS, 2011, p. 19).

No oceano da reflexão existencial, o eu lírico pensante aprende outro mistério, uma nova coisa do mundo: no mar da vida, não adianta querer ter voz ativa e no destino mandar, porque o mar se agita ao sabor dos ventos e ao sabor dos ventos se acalmará ou se transformará em perverso temporal.

As metáforas reincidentes em Paulinho da Viola, invocando elementos naturais que superam as possibilidades humanas de comandar o próprio destino – o mar, as ondas e o vento –, sempre fazem os atores de suas canções questionarem o eterno movimento da roda da vida. Isso é bastante visível em “Timoneiro”, quando o eu lírico torna-se consciente de que:

Não sou eu quem me navega
 Quem me navega é o mar
 [...]É ele quem me carrega
 Como nem fosse levar

Mesmo diante de força incontrolável da vida, é importante perceber que a viagem, depois de iniciada, só tem desfecho na fatal e definitiva conclusão da roda viva. Mas, ao sabor das ondas, enquanto no mar,

[...] quanto mais remo mais rezo
 Pra nunca mais se acabar
 Essa viagem que faz
 O mar em torno do mar

Ao beber da fonte da capacidade reflexiva, o pensador se vê remando cada vez mais e querendo sempre continuar nesta viagem. Reza para que nunca mais se acabe a viagem que faz o mar do pensamento em torno do mar da existência. Enquanto navega, não há quem o guie no mar da vida. A existência é um barco à deriva:

Não sou eu quem me navega
 Quem me navega é o mar
 Não sou eu quem me navega
 Quem me navega é o mar
 É ele quem me carrega
 Como nem fosse levar
 É ele quem me carrega
 Como nem fosse levar

E quanto mais remo mais rezo
 Pra nunca mais se acabar
 Essa viagem que faz
 O mar em torno do mar
 Meu velho um dia falou
 Com seu jeito de avisar:
 – Olha, o mar não tem cabelos
 Que a gente possa agarrar

Não sou eu quem me navega
 Quem me navega é o mar
 Não sou eu quem me navega
 Quem me navega é o mar
 É ele quem me carrega
 Como nem fosse levar
 É ele quem me carrega
 Como nem fosse levar

Timoneiro nunca fui
 Que eu não sou de velejar
 O leme da minha vida
 Deus é quem faz governar
 E quando alguém me pergunta
 Como se faz pra nadar
 Explico que eu não navego
 Quem me navega é o mar

Não sou eu quem me navega
 Quem me navega é o mar
 Não sou eu quem me navega
 Quem me navega é o mar
 É ele quem me carrega
 Como nem fosse levar
 É ele quem me carrega
 Como nem fosse levar

A rede do meu destino
 Parece a de um pescador
 Quando retorna vazia
 Vem carregada de dor
 Vivo num redemoinho
 Deus bem sabe o que ele faz
 A onda que me carrega
 Ela mesma é quem me traz

É importante realçar que, na canção, o eu lírico não tem a rédea da vida, mas há um poder superior que a manipula, conduzindo a existência humana a seu governo. Há, implícita, uma ideia de algo divino que governa o desgoverno humano. Essa força maior aparece também como um elemento da natureza, sobre o qual não se tem controle. O barco do pensamento é navegado pelo mar, por ele carregado, e a mesma onda que o carrega é a mesma onda que o traz. O eu lírico reconhece que vive num redemoinho e que ele é a própria viagem

que faz o mar em torno do mar: no mar, o todo é uno, todos **são tudo** e o todo **os é**. O mar navegado é o mesmo que navega, é o “mar em torno do mar”. A mesma submissão às regras do mar é vista na canção “Mar grande”, composição de Paulinho e Sérgio Natureza:

Se navegar no vazio
 É mesmo o destino
 Do meu coração
 Parto pra ser esquecido
 Quero mar alto, o mar grande
 Por favor não me mande de volta mais não
 Não quero cais, outro porto,
 Não mais o mar morto
 Da minha ilusão
 Prefiro ir à deriva
 Me deixe que eu siga
 Em qualquer direção
 Se eu sou de um rio marinho
 O mar é meu ninho
 Meu leito e meu chão

A única solução para a mente questionadora é estar efetivamente imersa no mar grande. Não há como voltar: o mundo como fonte de experiências efêmeras, de pensamento raso, é o mar morto das ilusões. Melhor permanecer à deriva, no navegar incerto para rumos indefinidos, em qualquer direção, no grande mar do pensamento, que termina por ser “ninho”, “leito” e “chão”. A reflexão, metaforizada pelo mar, é que dá objetivo na existência, abrigo ao pensamento e apoio na vida.

Também em “Mar grande”, como em “Timoneiro”, o eu lírico está à deriva, no oceano das reflexões e sabe que não há retorno. O cais e o porto não mais existem, ainda que por eles ansiasse. Voltar seria partir para um novo lugar. Por isso, o acaso é mais atraente. Nele, confrontará mistérios e encontrará algumas respostas para as coisas do mundo. Em “Timoneiro”, o eu lírico lança mão do aconselhamento paterno (“Meu velho um dia falou / Com seu jeito de avisar: / - Olha, o mar não tem cabelos / Que a gente possa agarrar”), recurso recorrente em várias canções de Paulinho da Viola. E esse aconselhamento, também colhido em “Dança da solidão”, é agora de extrema utilidade à personagem que busca as coisas do mundo: há mares desconhecidos no futuro, mas há portos e praias seguras no passado, assim como vida de alegrias, paixões e dores, mananciais que alimentam a experiência, pedra que fundamenta o pensamento. Assim, acata o conselho: “Meu pai sempre me dizia, meu filho tome cuidado / Quando eu penso no futuro, não esqueço o meu passado”. A experiência que se ganha no mundo da tradição é sabedoria essencial para que se lance ao mar imprevisível da existência. Quem não conhece seu passado, não consegue se direcionar no futuro.

As respostas finais e definitivas nunca virão. Estão imersas nas águas inconstantes do mar da existência. São mistérios sem revelações. Mas, em sua caminhada rumo ao descortinar da reflexão, o viajante aprende e se enriquece interiormente. A próxima coisa do mundo que aprende é que pode ver os erros, os amores e as dores do passado e transformá-los em experiência, mas que nem toda experiência do mundo poderá solucionar os enigmas da vida. A vida, percebe, é definitiva e fatal. Inumeráveis de suas questões não se resolvem, nem podem ser solucionadas.

A vida cotidiana é fonte de sentimentos e experiências que envolvem a pessoa enquanto nelas se escora. Quando reflete de forma mais profunda, descobre que de tudo isso restou a experiência, o resto era ilusório e passageiro. Por isso, a personagem reflexiva conclui em “Solução de vida”, parceria de Paulinho da Viola com Ferreira Gular:

:

Acreditei na paixão
 E a paixão me mostrou
 Que eu não tinha razão
 Acreditei na razão
 E a razão se mostrou
 Uma grande ilusão
 Acreditei no destino
 E deixei-me levar
 E no fim
 Tudo é sonho perdido
 Só desatino, dores demais

Nem o mundo das emoções – nomeadas por paixão –, nem o mundo racional ou o curso do destino se mostraram verdadeiros. No fim, tudo é mero sonho que se perde no vento, no nada. Ao se sentir desenganado, o caminhante vai em direção ao único ponto plausível: o pensamento, concluindo que tudo é o que é, como é, porque assim **tem que ser**. Tudo está em seu lugar, sendo inútil buscar solução para a vida.

Hoje com meus desenganos
 Me ponho a pensar
 Que na vida, paixão e razão,
 Ambas têm seu lugar
 E por isso eu lhe digo
 Que não é preciso
 Buscar solução para a vida
 Ela não é uma equação
 Não tem que ser resolvida
 A vida, portanto, meu caro,
 Não tem solução

A vida não é tão simples como uma equação, que, por análises lógicas e operações matemáticas, pode ser resolvida. As possibilidades da vida são infinitas e inatingíveis. O pensamento busca compreender que tudo e todos são navegantes, navegados pelo mar da vida, mas queda-se à realidade de a existência ser um mistério inconcebível, indecifrável. As indagações não têm respostas. O mar da existência não tem caminhos definidos. Mas o músico pensador pode aprender uma nova coisa do mundo: ele pode construir o futuro. Ou, pelo menos, pode tentar imprimir seus próprios rumos ao barco que é sua vida, ainda que não tenha certeza do resultado final. É o que se vê na canção “Novos rumos”, de Rochinha e Orlando Porto, que, a despeito de não ser de autoria de Paulinho da Viola, foi por ele adotada, gravada, por isso, pode ser mais uma das coisas do mundo que ele tem a ensinar e que faz refletir:

Vou imprimir novos rumos
 Ao barco agitado que foi minha vida
 Fiz minhas velas ao mar
 Disse adeus sem chorar
 E estou de partida

Todos os anos vividos
 São portos perdidos que eu deixo pra trás
 [...]
 Quando a vida nos cansa
 E se perde a esperança
 O melhor é partir
 Ir procurar outros mares

Uma vez mais, a experiência da vida anterior é comparada a um porto, que se deixa para trás. Apesar da sua aparente segurança, não serve mais para ancoradouro do barco da vida de quem aprendeu a refletir. O mundo do “filósofo” é o futuro desconhecido. Ao ver que o mar serenou – e essa calmaria não é a extensão da vida, mas a tranquilidade que alcança-se na maturidade do pensar – a personagem pensante pode se aquietar, esquecer as dores e os defeitos, esquecer o amor não resolvido e gozar da quietude do universo, ao qual se une infinitamente em um samba de pura reflexão. Para que se perceba o mundo, a mente tem que pará-lo. O que se faz para isso é meditar. E, em meditação, contemplar. Parar a roda da vida em uma pausa de mil compassos só “Para ver as meninas”:

Silêncio, por favor
 Enquanto esqueço um pouco
 a dor no peito
 Não diga nada
 sobre meus defeitos

Hoje eu quero apenas
 Uma pausa de mil compassos
 Para ver as meninas
 E nada mais nos braços

Hoje, na quietude da mente, traduzida em uma “pausa de mil compassos”, o que se faz é contemplar as engrenagens da roda da vida, simbolizada pelas meninas no braço e pela plenitude do amor. Seus olhos se abriram. Quer ver, e nada mais. Que se sosseguem o mundo, a vida, as paixões, o apego. A realização do poeta pensador, músico, é se harmonizar com a música das esferas, da Criação, do Todo. Iluminar-se. Não há que entender a vida, nem resolvê-la, já que ela não tem solução, mas, com a mente cheia de silêncios, o pensador há de integrar-se ao universo:

Quem sabe de tudo não fale
 Quem não sabe nada se cale
 Se for preciso eu repito
 Porque hoje eu vou fazer
 Ao meu jeito eu vou fazer
 Um samba sobre o infinito

Simple assim: o silêncio das esferas. O movimento do universo pacificado pela contemplação:

Dentro desta concepção simples de infinito, o projeto do poeta, com sua linguagem elegante e sem excesso, sua voz calma e decidida, sua aparente humildade é de uma grandiosidade estonteante: ele quer simplesmente se libertar através do samba e atingir, nada mais, nada menos, que o inatingível. Transcender, dizer o indizível, cantar o incantável. (NEGREIROS, 2011, p. 21).

Na calma do silêncio de mil pausas que ao pensamento se concede, o navegante pensador, vencendo as tribulações da existência pela transcendência da meditação, exerce a grandiosidade de suprema magia ao compor um samba utópico sobre o infinito – a música impossível, sobre o impensável. Da mesma forma que, em “Coisas do mundo”, já compusera um samba “puro de amor, sem melodia ou palavra, pra não perder o valor”. Completa o ciclo do pensar reflexivo ao unir esses dois versos.

3.3. CHICO BUARQUE: FILOSOFIA DA FRESTA

A canção “Roda viva”, de Chico Buarque de Holanda, composta em 1967, classificada em terceiro lugar no *III Festival da Música Popular Brasileira* da TV Record daquele ano, gravada inicialmente em 1967, um dos temas musicais da peça homônima, inspira uma reflexão a respeito da união do samba, da poesia e da filosofia inseridas em algumas letras de música⁵⁰.

“Roda viva”, como canção e como pensamento, simboliza o caminho e as voltas que o indivíduo percorre em sua viagem pela existência. Tem uma aura que evoca, quase automaticamente, ao escutá-la, não só o desconforto e o estranhamento do contato com a obra de arte, mas também da sensação de implacabilidade estarecedora da vida. É, além disso, metáfora das rodas de samba, desde os terreiros das propriedades rurais até as rodas modernas, nos pagodes ou nas mesas de botequim. Isso, porque a letra da canção, além de pensamento cotidiano característico, dialoga com a tradição ao remeter o ouvinte ao espírito das rodas originais, praticadas nos obscuros e distantes horizontes do tempo dentro dos batuques e das cirandas, utilizando-se de fala metaforicamente vasta. A coloquialidade do discurso, colocando o eu lírico como um indivíduo comum, pasmado ante questões grandiosas da vida, que afetam seu cotidiano imediato e que o fazem refletir a existência através de elementos de seu uso ordinário, dá à letra da canção indiscutível teor de “filosofia de botequim”, assim como acontece com as demais letras analisadas neste capítulo, expressões da fala habitual de Chico Buarque. O discurso, nesta canção, enuncia-se em níveis estratificados, circulando mensagens de um cotidiano vivo, por meio de poética impecável. No campo da canção, Chico é um grande artesão da linguagem. “As palavras, com ele, adquirem, na sua fluidez, algo de alquímico. Algo de mágico” (MENEZES, 2002, p. 17). Além disso, não se pode esquecer de que

sua obra revela um espantoso **domínio da palavra**, da palavra na plenitude de suas potencialidades, exercendo sua dupla função: de aderência ao real, na poesia lírica; de penetração, de desvendamento, na crítica social. Há em toda sua obra uma intenção consciente – expressa, aliás, no prefácio à *Gota d’Água*, que ele fez junto com Paulo Pontes – de revalorizar a palavra, recuperando para ela tudo o que de cortante, de incisivo, de penetrante ela perdera, nas práticas de atenuação em uso na vida social. Trata-se, em Chico Buarque, de reinvestir a palavra do seu poder deflagrador. (MENEZES BOLLE, 1980, p. 101. Grifos da autora).

⁵⁰ Segundo Chico, em entrevista concedida ao periódico *O Pasquim*, em 1975, a respeito das indagações sobre se a música fora anterior ou posterior à peça, o compositor informa que a criação foi concomitante, e motivada pela peça: “quando fiz a música já tava fazendo a peça. Saiu da peça e foi pro festival” (SOUZA, 1976, p. 24).

A excelente construção da letra é evidente nas “oito estrofes acompanhadas por uma estrofe-refrão, que se apresenta a cada bloco de duas”, com todos os versos octossilábicos, rimas alternadas, “dando a medida do esmero do compositor” (AGUIAR, 1998, p. 40). Santuza Cambraia Naves afirma que Chico “faz um tipo de letra que, apesar de ser letra de música, todo mundo vê nela uma qualidade poética” (NAVES; COELHO; BACAL, 2006, p. 166). É essa qualidade poética, evidente em praticamente toda a obra de Chico Buarque, que se soma à reflexão sobre a existência humana para desvendar, lírica e filosoficamente, a opressão da roda da vida. Ao escrever a introdução da peça *Roda viva*, sob o título *Chico Buarque, sem tirar nem pôr*⁵¹, Vinícius de Moraes, poeta e músico, amigo e posteriormente parceiro de Chico, já desde aquela época reconhecia que

[...] ali [refere-se à canção “Olê, olá”] via-se, já com muito mais diafragma que em “Pedro Pedreiro”, o fundo sentimento de terna piedade para com seu semelhante que caracteriza a composição desse moço já nascido adulto para a arte de fazer canções (MORAES, 1968, p. 1).

Adiante, testemunhava as habilidades de escritor e compositor do teatrólogo então estreante:

não me resta dúvida de que Chico Buarque é também um escritor. Não um escritor como a maioria dos que existem por ai, meros ajuntadores de palavras escritas num léxico convencional ou modernoso. (MORAES, 1968, p. 1)

A imputação de já nascer maduro, pronto, é idêntica à que fazem a Noel Rosa. Não se pode, nem se deve, esquecer de que a maturidade apontada por Vinícius nesse texto é aquela mesma com a qual Noel Rosa estreou no sucesso “Com que roupa?”. É a maturidade do autor que já está pronto, completo, preparado para entregar um modelo artístico esteticamente definitivo. Tanto em Noel Rosa como em Chico Buarque, essa maturidade é unanimemente reconhecida desde os primórdios de suas obras e desde as entregas primeiras de seus trabalhos ao mundo da arte e da música.

A complexa estrutura da construção de “Roda Viva” traz elos que vinculam os termos entre si, de maneira rica e bem elaborada de forma, que entre eles surge uma graduação da intensidade dos eventos e uma hierarquia de expressões (TATI, 2002, p. 15). Essa corrente

⁵¹ Versão não autorizada, disponibilizada na internet, endereço: <[http://pt.scribd.com/doc/87364813/ Chico-Buarque-Roda-Viva-Teatro](http://pt.scribd.com/doc/87364813/Chico-Buarque-Roda-Viva-Teatro)>. Acessado em jul. 2012.

(“eu acho que o meu samba é uma corrente”⁵²) permeia todas as voltas da roda-viva, reforçando seu sentido triturador e devorador. Essa riqueza, que se generaliza na obra de Chico Buarque, confirma que não só “Roda-viva”, mas

toda a sua obra constitui uma só e interminável reflexão sobre a canção. Para que serve a canção, qual seu alcance e poder, o que é que ela pode dar ao ouvinte, qual o papel e a importância do autor, tais são os problemas que permeiam toda a produção de Chico Buarque (GALVÃO, 1976, p. 112).

No transbordo filosófico, a música aponta para as vicissitudes e agruras da vida cotidiana. Desnuda o devir que faz do ser uma alma atormentada e aturdida, inexoravelmente submetida ao curso triturador do tempo. No viés da linguagem poética, apresenta uma construção verbal circular oportuna e de rara beleza, revivificando e recriando os aspectos banais da opressão vivencial. Parece que a canção traz entranhada em si uma mensagem de resistência política, por muitos apontada, mas negada pelo próprio autor, sempre que questionado.

O compositor também renega a chamada função de utilidade da arte, ou “essa ideia do utilitarismo na arte” e que, ante a carência de uma expressão artística livre na ocasião, as pessoas tinham a necessidade de procurar sinais de contestação ou resistência ao regime político nas canções, o que “às vezes nem tinha”. E esclarece que “os aliados buscavam e os inimigos também buscavam, e encontravam coisas terríveis” (NAVES; COELHO; BACAL, 2006, p. 191)⁵³.

Provavelmente, as inúmeras interpretações do sentido da peça teatral e, por extensão, da música, foram produto do tempo: ditadura com repressão política, por um lado, e contestação, em grande monta assumida pelos intelectuais e estudantes, de outro. Ambas foram perpassadas, influenciadas e incentivadas pelo grande movimento social que abalava as estruturas tradicionais do planeta (a invasão da cultura *pop*, a negação do formalismo, a

⁵² Trecho da canção “Corrente”, de 1976, do álbum *Meus caros amigos*. Essa “construção” que faz *links* entre canções, na forma de uma corrente, ou uma ciranda de roda, é um processo comum no mecanismo de composição de Chico Buarque. “Procurando bem”, como Chico diz na letra de “Ciranda da bailarina”, encontra-se essa ampla ligação, que percorre quase toda a obra de Chico.

⁵³ Adiante, nega que o *tu* a quem se dirige no verso “Você não gosta de mim, mas sua filha gosta”, da canção *Jorge Maravilha*, creditada a Julinho da Adelaide, seja Ernesto Geisel, ou que a terceira pessoa seja a filha dele, Amália Lucy. Também nega que o verso “De muito gorda a porca já não anda”, da canção *Cálice*, fosse uma referência a Delfim Neto (diz que nem sequer esse verso era seu, mas do parceiro na composição, Gilberto Gil). Gilberto Gil, em algumas entrevistas, reconhece a autoria desse e de alguns outros versos “comprometedores” de *Cálice* e esclarece que a intuição primeira para o início da composição, que partiu dele, visava o abuso da censura na obra de Chico. Tanto assim, que propôs-lhe a parceria. A canção foi composta para ser apresentada no “show *Phono 73*, realizado em maio de 1973”. Tendo a canção sido proibida, os compositores resolveram apresentá-la “sem letra, entremeadada com palavras desconexas. [...] Assim que começaram, o microfone de Chico foi desligado” (HOMEM, 2009, p. 120).

revolução sexual, o marxismo, a redescoberta das artes, a contestação estudantil). Na obra de Chico, em sua totalidade, não há também como se deixar de lado o sotaque sempre político, transcendente ao sentido de política partidária, ou de política governamental, mas, sim, de política pública, social, cultural, evocada independentemente da situação histórica e temporal de governo.

Soma-se a isso o fato de que a riquíssima linguagem polissêmica de Chico, malandreado sincopadamente com perfeito gingado, que autoriza extrair de sua obra legítima filosofia de botequim, causava dubiedade e dava margem a interpretações das mais variadas. Renata Mancini deixa claro esse viés do trabalho do compositor:

Seria fácil admitir que é bastante presente na obra de Chico uma preocupação com os entre-lugares, isto é, com os universos fugidio a uma interpretação axiológica. Corrobora essa ideia a ênfase e maestria do autor em tratar dos universos passionais, essencialmente refratários às delimitações e aos contrastes. Também é o caso de boa parte de suas escolhas de temas e figuras, que constroem mundos onde as personagens transitam entre o bem e o mal, entre a ordem e a desordem [...] (MANCINI, 2003, p. 146).

Nesse cenário, a canção acabou sendo vinculada à peça, à contestação política e, portanto, suas entrelinhas sempre foram lidas como contestadora, o que, de qualquer maneira, dada a complexidade e riqueza de sua estrutura poética e verbal, não é tarefa assim tão difícil. Essas interpretações são frutos naturais da conjuntura local e global e da tensão políticas daquele momento histórico.

O caminho natural da produção cultural, naqueles dias, considerando “a perda de contato com o povo e a necessidade de impedir a desagregação – ameaça colocada pelo novo regime” (HOLANDA, 1980, p. 31), era conduzir as artes e a

ação cultural da esquerda para um circuito de espetáculo. Esse era talvez o único reduto onde algum público poderia ser aglutinado e onde tornava-se possível um simulacro de militância, com ruidosas e exaltadas manifestações, de resto um tanto limitadas (HOLANDA, 1980, p. 31).

Fora isso, o engajamento social de Chico Buarque e seu olhar duro para a política de opressão (fosse sobre o regime político ou sobre a injustiça social) eram evidentes. Isso já se demonstrava claramente em composições anteriores a “Roda viva”, como em “Pedro Pedreiro” (de 1965), “Olê, olá” (de 1965), “Meu refrão” (de 1965), “Tamandaré” (1965), “A banda” (1966), “Ano novo” (1967), “Um chorinho” (1967), entre outras; e nas posteriores, ainda circunscritas à fase dos “primeiros anos”, como em “Sabiá” (parceria com Tom Jobim, 1968).

Ademais, a evidência da poética utópica na obra de Chico Buarque desses primeiros anos, por opor-se à realidade política e social, fazia parecer que sua obra era um mecanismo de oposição ao regime, já que clamava por uma realidade distanciada, idealizada, e não pela existência cotidiana efetiva: “variante da poesia nostálgica”, a poesia utópica de Chico Buarque é a “projeção para uma realidade não-cotidiana – a utopia”. O que

Significa a proposta de um tempo-espaco outros – o samba, o carnaval, a festa – onde o amor acontece e onde existe uma possibilidade de comunhão [...]. Evidentemente, esse deslocamento para uma outra realidade, seja ela situada no passado ou num espaço imaginário, implica em uma rejeição do presente, um radical não-colaboracionismo: são também um modo de resistência (MENEZES BOLLE, 1980, p. 98).

“Roda viva” é um termo que aponta para o movimento constante da existência. A mesma existência que a tudo e a todos conduz, à revelia das vontades. Nela, o ser humano não encontra apoio para ser o senhor absoluto do próprio destino. A roda-viva transforma, esmaga e conduz os processos existenciais de todos, independentemente da vontade de cada um, como um moinho, ou um rodamoinho descontrolado. É sobre isso que a música fala:

Tem dias que a gente se sente
 Como quem partiu ou morreu
 A gente estancou de repente
 Ou foi o mundo então que cresceu
 A gente quer ter voz ativa
 No nosso destino mandar
 Mas eis que chega a roda-viva
 E carrega o destino pra lá

Roda mundo, roda-gigante
 Rodamoinho, roda pião
 O tempo rodou num instante
 Nas voltas do meu coração

A gente vai contra a corrente
 Até não poder resistir
 Na volta do barco é que sente
 O quanto deixou de cumprir
 Faz tempo que a gente cultiva
 A mais linda roseira que há
 Mas eis que chega a roda-viva
 E carrega a roseira pra lá

Roda mundo, roda-gigante
 Rodamoinho, roda pião
 O tempo rodou num instante
 Nas voltas do meu coração

A roda da saia, a mulata

Não quer mais rodar, não senhor
 Não posso fazer serenata
 A roda de samba acabou
 A gente toma a iniciativa
 Viola na rua, a cantar
 Mas eis que chega a roda-viva
 E carrega a viola pra lá

Roda mundo, roda-gigante
 Rodamoinho, roda pião
 O tempo rodou num instante
 Nas voltas do meu coração

O samba, a viola, a roseira
 Um dia a fogueira queimou
 Foi tudo ilusão passageira
 Que a brisa primeira levou
 No peito a saudade cativa
 Faz força pro tempo parar
 Mas eis que chega a roda-viva

E carrega a saudade pra lá
 Roda mundo, roda-gigante
 Rodamoinho, roda pião
 O tempo rodou num instante
 Nas voltas do meu coração

Não é por acaso que as primeiras estrofes já demonstram a perplexidade e o aturdimento do eu lírico frente ao massacrante desenrolar do tempo (“tem dias”) e à consequente transformação do ambiente (“o mundo”), que lhe foge ao controle e que foge ao controle de todos (“a gente”). Assim, “tem dias em que a gente se sente / como quem partiu ou morreu / a gente estancou de repente / ou foi o mundo então que cresceu”. “Tem dias” dá uma tonalidade indeterminada na demarcação da cadeia temporal, contrapondo-se à sua constante rolagem, em que a ação ocorre. Esses dias são todos os dias, mas que são trazidos ao nível da consciência em momentos esparsos. De repente, a “gente” percebe, pasmada, que o “mundo” deixou de ser o que era, à revelia da humana prepotência de dominá-lo e dirigi-lo. Nas transformações da realidade, o ser é insignificante, que parte ou morre e não participa do movimento transformador. O mundo se distancia de seu ideal e de sua vontade. O ser, frente à transformação constante do mundo, estagna-se, fica longe, distante, atrás do turbilhão transformador: correndo atrás de um objetivo que jamais alcançará.

A utilização do termo “gente” demonstra uma indefinição do sujeito que sofre os efeitos da vida. Não sou eu, não é você, nem somos nós: é a gente, todo mundo, de uma maneira indefinida e não identificável. Generalização impessoal e indeterminável, o termo “a gente” é usado com frequência por Chico Buarque.

Na sequência da canção, além da perplexidade, há a reconhecida incapacidade de interferir no curso da existência:

A gente quer ter voz ativa
no nosso destino mandar
mas eis que chega a roda-viva
e carrega o destino pra lá

O livre arbítrio não responde ao comando de seu pretense titular: há, de supetão, a consciência disso. O destino é feito à imagem e semelhança do acaso, filho da roda viva, que o carrega para distâncias e termos inesperados e alheios aos desejos da criatura. O devir se imporá, de qualquer forma, sem possibilidades de mediação. Não há êxito no desejo de controlar o destino e nele mandar: a roda viva será a soberana absoluta da existência, invertendo o senso comum e religioso que afirma que o homem, dotado de livre arbítrio, é senhor de seu destino. Ao perceber a roda do tempo, o homem reflete sobre a precariedade da condição hipotética e utópica de ser dono de si, de seus rumos e de suas metas.

Em seu evoluir, a roda da vida submete a própria vida, o tempo, o amor, a morte, as incertezas, o cotidiano, os sonhos, as expectativas, as ilusões, os desencantos, as frustrações e a atônita razão à sua inexorável inclemência. A roda viva é metáfora do tempo que passa, como um turbilhão, rodando em volteios contínuos (representados pelas batidas) do coração. Envelhece e mata, esmaga, tritura a todos e pulveriza seus desejos como o faz uma grande pedra de moinho, a mó, que esmaga inexoravelmente o grão e o “reduz a pó”. O artista, com maestria poética, compara a roda da vida à roda de samba, e com isso, traz simbolicamente ao plano e ao poder da roda viva, a música, a arte, o prazer estético e a diversão pura, quando lhes dá identificação com a viola, a essência musical dos versejadores e única possibilidade de resistência. Ou, ainda, quando identifica a festa dançante com a roda da saia da mulata e se entrega ao pasmo de ver a roda de samba desmanchar-se na roda da vida:

A gente toma a iniciativa
Viola na rua a cantar
Mas eis que chega a roda-viva
E carrega a viola pra lá

A roda da saia, a mulata
Não quer mais rodar, não senhor
Não posso fazer serenata
A roda de samba acabou

A roda de samba, filha das tradicionais rodas socializantes, religiosas e culturais, é uma pequena roda que se submete à grande roda da vida. É a roda do microcosmo que repete

a grande roda do macrocosmo. É um esforço de resistência do artista que esbarra na imponência definitiva de controlar o tempo e o destino. Forma-se a roda, e nela a vida e a alegria se manifestam no processo de interação social e artística, mas o tempo, como senhor absoluto, afasta a perenidade do momento mágico separando cada um para seu lado. A roda de samba se acaba, a mulata se vai: a roda da saia se aquieta, a serenata cessa, a roda de samba se desfaz e o tempo carrega o enlevo fugaz da fruição (a viola) pra lá. Não há mais inspiração nem execução musical, simbolizados pela viola.

Pode-se perceber que, harmonizado com a filosofia do cotidiano, o versejar poético é inequívoco. A melodia, por si mesma, acentua o sentido circular, o rodopio da vida, do samba, do universo, que tudo carrega e tudo transforma incessante e indefinidamente a ponto de se duvidar da própria realidade e querer dominá-la para que não se esvaneça:

Foi tudo ilusão passageira
 Que a brisa primeira levou
 No peito, a saudade cativa
 Faz força pro tempo parar
 Mas eis que chega a roda-viva
 E carrega a saudade pra lá

A ilusão da concretude do mundo e da percepção é passageira. É como uma névoa, que à brisa primeira da manhã se esvai, tênue por demais, incapaz de suportar reflexões mais profundas. Ao primeiro bafejo reflexivo, desvanece-se. Tudo é ilusão passageira que se perde na brisa de um tempo que inexoravelmente flui desde um passado indistinto em direção a um futuro incerto. Nem a saudade e sua irmã gêmea, a recordação, conseguem reter o fluxo do tempo; a própria saudade se perde no rodopio incessante da roda viva. Com todas as demais coisas da existência, a roda viva a carrega para a longínqua distância do passado que tudo engole e onde tudo desaparece⁵⁴. A conjunção entre o estribilho da canção e seu arranjo vocal criativo é perfeita. Ao mesmo tempo em que coloca objetos em giro mostra-se nauseante: turbilhão estonteante em um crescendo acentuado. E, de repente, numa súbita ruptura, o fim, o silêncio. Nada mais.

Roda mundo, roda gigante,
 Roda moinho, roda pião,
 O tempo rodou num instante

⁵⁴ A interpretação que aqui se dá ao conteúdo simbólico da letra sempre foca a voz poética das letras. Muitas interpretações foram e são feitas procurando mensagens políticas nas brechas, nas frestas, como resistência política, apoio às esquerdas revolucionárias, críticas políticas etc. O momento político foi rico para alimentar interpretações dessa natureza, mas, aqui, passou-se ao largo de tais interpretações, já que fogem ao escopo deste trabalho.

As voltas do meu coração.

É bom observar que

[...] a repetição do mesmo verso a cada vez que se prepara o aparecimento do refrão. Trata-se daquele “mas eis que chega a roda viva/ e carrega” [...] o destino (na primeira estrofe), a roseira (na segunda), a viola (na terceira) e a saudade (na última). / Destino, roseira, viola e saudade são palavras que aludem respectivamente à vida, à poesia, à música e ao sentimento (AGUIAR, 1998, p. 40).

Há que se ver que todos os aspectos da existência humana estão sujeitos aos efeitos da roda-viva. Dentro da vida, da poesia, da música e do sentimento existe um universo de relações íntimas, particulares ou coletivas do ser humano, que se esvaem. A passagem do tempo, que a “Roda-viva” cristaliza como metáfora definitiva, “versus imobilismo das personagens é um topos constante da poética de Chico Buarque” (MENEZES, 2002, p. 58)⁵⁵.

A preocupação com a roda da vida, triturando e refazendo vidas, com o transcurso do tempo, que passa e deixa para trás apenas a inevitabilidade da transformação pelo movimento, é recorrente em Chico Buarque e sempre aparece em suas canções. Dentre elas, toma-se como exemplo “Olê, olá” (de 1965, gravada em 1966 e, portanto, dois anos antes de “Roda viva”):

Não chore ainda não, que eu tenho um violão
E nós vamos cantar
Felicidade aqui pode passar e ouvir
E se ela for de samba há de querer ficar
Seu padre toca o sino que é pra todo mundo saber
Que a noite é criança, que o samba é menino
Que a dor é tão velha que pode morrer
Olê, olê, olê, olá

Tem samba de sobra, quem sabe sambar
Que entre na roda, que mostre o gingado
Mas muito cuidado, não vale chorar

Não chore ainda não, que eu tenho uma razão
Pra você não chorar
Amiga, me perdoa, se eu insisto à toa
Mas a vida é boa para quem cantar
Meu pinho toca forte que é pra todo mundo acordar
Não fale da vida, nem fale da morte
Tem dó da menina, não deixa chorar
Olê, olê, olê, olá

Tem samba de sobra, quem sabe sambar

⁵⁵ Adélia Bezerra de Menezes evoca, ao embasar o argumento citado, o artigo de Leyla Perrone Moisés, “Pra ver a vida passar”. Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, 25/11/1967.

Que entre na roda, que mostre o gingado
Mas muito cuidado, não vale chorar

Não chore ainda não, que eu tenho a impressão
Que o samba vem aí
É um samba tão imenso que eu às vezes penso
Que o próprio tempo vai parar pra ouvir
Luar espere um pouco, que é pra o meu samba poder chegar
Eu sei que o violão está fraco, está rouco
Mas a minha voz não cansou de chamar
Olê, olê, olê, olá

Tem samba de sobra, ninguém quer sambar
Não há mais quem cante, nem há mais lugar
O sol chegou antes do samba chegar
Quem passa nem liga, já vai trabalhar
E você, minha amiga, já pode chorar

Essa canção se inicia na esperança utópica de transmutar a infelicidade em felicidade, através da roda de samba, ou seja, da música, da arte: “Não chore ainda não que eu tenho um violão / E nós vamos cantar”. O eu lírico é taxativo: tenho um violão, vamos cantar. Ou seja, o canto, como metáfora da felicidade, vai se instaurar porque há instrumentalidade no desejo: o violão. O violão é a demonstração de que a música é possível e é viável. O cantador confiante e esperançoso ainda não se deu conta de que, no rodopio do tempo, a roda viva chega “e carrega a viola pra lá”. Pede ao personagem interlocutor que afaste de si o choro da angústia do existir, por hora. Enquanto se idealiza a felicidade, a tristeza permanece pausada e o mundo real suspenso. Por isso que “Felicidade aqui pode passar e ouvir / e se ela for de samba há de querer ficar”. Se a utópica felicidade ficar, instaura-se o novo dia e interrompe-se a roda da vida: a felicidade se pereniza.

O poder espiritual e psicológico do mundo, “seu padre” (também figura do “pai” constituidor da personalidade humana), anuncia, no simbólico sino que bate, o nascimento do momento adequado para o eterno samba, aquele que é a glória carnavalesca da felicidade. O samba se perpetuará, indefinidamente pela eternidade da alegria, já que ao som do samba o mundo se transforma, “dança até o arvoredado” e a dor, de tão velha que é, “pode morrer”. Se a dor morre, a alegria eterniza-se, o samba passa a ser toda a imensidão do infinito, tão imenso “que o próprio tempo vai parar pra ouvir”. O tempo para: a roda da vida interrompe seu giro, o mundo existencial não mais se concretiza. Não mais há que se falar do mundo da existência, por isso, que ninguém “fale da vida, nem fale da morte”; a crueza desses assuntos não tem espaço na felicidade do samba que se instaurou. Afinal, “a vida é boa pra quem cantar”, “se todo mundo sambasse, seria tão fácil viver”.

Mas na roda do samba, que “pausa” a roda da vida, “não vale chorar”. É o momento em que explode “todo o amor reprimido”, o “grito contido”, o “samba no escuro”⁵⁶, para dar chegada ao novo dia. Não há lugar para o sofrimento, para o choro, para a lamentação. Chico constantemente retoma a metáfora do “dia seguinte”, quando a utopia da felicidade se realizará definitivamente. Não se pode desconsiderar que o raiar do novo dia, do dia da redenção, é uma das metáforas utópicas mais presentes na música popular: representa o momento em que a opressão da existência cessará.

Em “Olê, olá”, essa opressão é vista sob a forma de tristeza existencial, que pode ser eliminada pelo poder transformador do canto e da outra roda, da roda de samba, metaforizando a vida de alegrias constantes.

A linguagem de Chico tem um fundo artístico cada vez mais esquematizado, mais compartimentado, apesar de uma confortável ausência de segmentações à superfície. É como uma cebola que, descascando-se camada após camada, atrás de uma sempre se encontra outra, com novas percepções. É o mundo dos horizontes atrás de horizontes, o mundo além das cortinas, que têm “infinitas cortinas com palcos atrás”, conforme Chico se expressa na canção “Vida”; a linguagem do jogo de espelhos, que se presta a visões angularmente diversas do intérprete, dependendo da posição que se coloque e que destine sua mirada. É o jogo de reflexão das conhecidas “salas de espelho” circenses: múltiplos reflexos, de múltiplos aspectos, mutantes ao movimento do observador. No entanto, esse jogo de espelhos nos leva a outras leituras e uma delas pode ser aquela segundo a qual a vida, a roda da existência, subjuga todos, principalmente “minha gente sofrida”, submissa pelo fado, que hoje só tem o direito de falar de lado, sem voz que possa ser ouvida, e olhar para o chão, sem horizontes que possam ser descortinados, ao peso do massacrante descompasso econômico e social.

Mas, toda utopia antevê um momento de realização da plenitude e esse momento vai chegar junto com o amanhã do novo dia, no qual o oprimido questionará o opressor: “eu pergunto a você / como vai se esconder / da enorme euforia”. Interessante observar que Chico retoma a utopia de um novo dia, um dia feliz a surgir que, já desde outrora, fazia “a minha gente sofrida” despedir-se da dor, como cantado em “A Banda”, de 1966, e o “tempo [...] parar para ouvir”, o imenso samba que está chegando. Para se chegar ao utópico carnaval esperança, como estado de alma definitivo, há que se encontrar, primeiro, o samba. Chico Buarque o busca em “Tem mais samba”. Aqui, vê a formação do samba sob o ângulo dos recortes do cotidiano, e

⁵⁶ Trechos dos versos da canção “Apesar de você”. “Adélia Meneses diz que *Apesar de Você* é uma canção em que imbricam a crítica política e a utopia. Toda a canção repousa sobre a contraposição entre os tempos presente (representado pelo Hoje) e o futuro (representado pelo Amanhã)” (CAVALCANTI, 2009, p. 135).

evidencia seu poder de converter a tristeza em alegria, e, sempre, de tentar resgatar a utópica felicidade, que nunca será encontrada. A partir de recortes, nasce o samba, que está em toda a vida, mas há de encontrar os momentos mais lúcidos de sua expressão. Por isso, contrapõe alguns desses recortes para buscar a essência do samba. A vida é fácil: basta comparecer a esse encontro com o samba nos detalhes da própria existência e sambar. Se assim se fizesse, “seria tão fácil viver”:

Tem mais samba no encontro que na espera
 Tem mais samba a maldade que a ferida
 Tem mais samba no porto que na vela
 Tem mais samba o perdão que a despedida
 Tem mais samba nas mãos do que nos olhos
 Tem mais samba no chão do que na lua
 Tem mais samba no homem que trabalha
 Tem mais samba no som que vem da rua
 Tem mais samba no peito de quem chora
 Tem mais samba no pranto de quem vê

Que o bom samba não tem lugar nem hora
 O coração de fora samba sem querer
 Vem que passa teu sofrer
 Se todo mundo sambasse seria tão fácil viver

A fórmula samba igual à dor (“mais samba no peito de quem chora / [...] mais samba no pranto de quem vê”) convertida em uma desejada alegria (“vem que passa teu sofrer”) é mote recorrente nos compositores de samba. É receita de remédio que todos anseiam por tomar, para diluir ou postergar a dor. Mas a dor é perene e apenas amenizada pela alegria do samba, que é pontual. Vai voltar – tem que voltar –, para renascer sob a forma de um novo samba, que só na dor pode nascer.

Não se pode, contudo, nesse caso particular, afastar-se da interpretação que vê extrair-se o “Samba”, sinônimo de alegria e cura de sofrimento, de recortes do cotidiano. Há uma reflexão sobre o cotidiano: o eu lírico pensa sobre as incoerências do existir, mas seu discurso convoca para a ação. O “samba” que se encontra em tais recortes é a metáfora do anseio de agir, de lutar. Assim, há o utópico desejo de ver a solução dos males humanos nas intervenções positivas, já que essas se convertem com mais facilidade em samba. Por isso, o “encontro”, que é o fim da “espera”, dá mais samba. O encontro é o emblemático resultado de uma não espera, da busca e da procura resolvidas: a espera se dissolve quando se dá o encontro. Mas é a utopia de se concretizar o encontro que acaba justificando a composição. Tem mais samba na intenção utópica de encontrar do que na atitude passiva do esperar, talvez desesperançado.

O mesmo se dá com a “maldade” e a “ferida”, aquela sendo ainda a utópica realização de uma ação concreta. A ferida pode ser consequente à maldade, mas a maldade da vingança cura a ferida. A ferida é passiva, é consequência; a maldade é ativa, é causa. O “porto”, entidade física, concreta, é onde se pretende estar para se ter tranquilidade e segurança; na “vela” há a incerteza do chegar, a vida ao sabor e dissabor dos ventos e tempestades, da inconstância do oceano – metáfora de existência – esse elemento fluídico, temperamental e não confiável.

No verso seguinte, contrapõe-se “perdão” e “despedida”. Novamente se vê que há incerteza na despedida, mas concretude no perdão. Ato efetivo, aqui; insegurança, lá. O perdão realizaria, se possível fosse, a utopia do relacionamento perfeito, enquanto a despedida a estenderia indefinidamente, na incerteza do reencontro. A próxima contraposição coloca “mãos” e “olhos” em polos adversos. Os olhos observam passivamente, assimilam; as mãos executam, concretizam aquilo que, pelo desvelamento das imagens, buscam a materialização no mundo. Olhar, observar, contemplar o mundo desditoso não o faz objeto de catarse; a ação concreta do corpo, simbolizado pelas mãos, sim.

Segue-se a contraposição entre “chão” e “lua”. O chão é firme, palpável, nele se escora a certeza da existência; a lua, diáfana, distante, atingível somente no cantar dos poetas e pelas realizações científicas. Na sabedoria popular muito se usa a palavra “chão” com o sentido de realidade e “lua” com o sentido de divagação ou demência. O “homem que trabalha” não está, na canção, contraposto a nada especificamente, mas invoca as ações subtendidas ou metaforizadas nos versos antecedentes. O “que trabalha” é o que faz é o oposto do que espera calado, inerte. A força desse trabalho realizador está no “som que vem da rua”, também símbolo da ação coletiva do povo, das chamadas classes populares, o clamor, a voz, “das ruas”, que, manifestando-se, faz algo concreto.

O “peito de quem chora” convoca para a ação: é do “peito” que se fala, desbravador, enfrentador (o samba não vem do coração de quem chora, ou dos olhos de quem chora. Vem do choro convertido em enfrentamento, do peito, do poder de peitar as adversidades). Há mais “samba”, ou resultado concreto, nos “olhos de quem vê”, invocados por Jesus de Nazaré, já que o “bom samba”, ou a “boa batalha” preconizada pelo apóstolo cristão Paulo de Tarso (2 Timóteo 4, 6-8), “não tem lugar nem hora”. É o aqui e o agora, o eterno presente da ação. Se o “samba” se instaura, o coração de fora entra na batalha, samba até “sem querer”. Empodera-se do ímpeto transformador do fazer.

Nos versos que encerram o texto, a inspiração utópica fica evidente. Vem, aja, lute, participe “que passa teu sofrer”. Mais um desses momentos de ilusória satisfação está no

Carnaval, que foi esplendidamente ilustrado por Chico Buarque, em “Sonho de um Carnaval”, de 1964:

Carnaval, desengano
Deixei a dor em casa me esperando
E brinquei e gritei e fui vestido de rei
Quarta-feira sempre desce o pano

Carnaval, desengano
Essa morena me deixou sonhando
Mão na mão, pé no chão
E hoje nem lembra não
Quarta-feira sempre desce o pano

Era uma canção, um só cordão
E uma vontade
De tomar a mão
De cada irmão pela cidade

No carnaval, esperança
Que gente longe viva na lembrança
Que gente triste possa entrar na dança
Que gente grande saiba ser criança

O carnaval é um momento de suspensão da dor. O folião vai para a rua, para os salões, brincar, divertir-se, enquanto a dor não desaparece; mas fica esperando, em casa, ou seja, na vida ordinária cotidiana. Enquanto a dor está suspensa, diverte-se e se transforma em rei. A vida é pura felicidade, mas a quarta-feira vem encerrar esse teatro carnavalizado: descer o pano, por um fim ao transitório momento de alegria e devolver o folião à sua casa, onde a dor habitual do existir o aguarda. A felicidade temporária do carnaval evoca a utopia de se viver feliz eternamente, em comunhão geral dos povos em uma só canção, um só cordão e todos irmanados, dando-se as mãos.

Assim como o sonhador de “Olê, olá”, que pretende instaurar o samba utópico, em “Sonho de um carnaval”, o sonhador espera o carnaval que se idealiza na esperança:

No carnaval, esperança
Que gente longe viva na lembrança
Que gente triste possa entrar na dança
Que gente grande saiba ser criança

No carnaval da esperança, há que se deixar a dor em casa esperando e entrar na dança. Com isso, “gente” triste se transforma em gente alegre, como aconteceu em “A banda”. “Gente” grande se esquece de suas mazelas e retoma a ingenuidade de infância. Uma vez mais, vê-se a recorrência da indeterminabilidade do substantivo genérico “gente”, sempre

socializando o grupo em um mesmo nível. Em “Olê, olá”, o eu lírico termina quedando-se à inexorabilidade do tempo e da roda da vida. Antes que possa conclamar o mundo a compartilhar a utopia da felicidade perene que há na alegria da confraternização e da música (“felicidade aqui há de passar e ouvir / e se ela for de samba / há de querer ficar”), a realidade acaba se mostrando como uma sombra fria e cruel que desfaz os sonhos e não os deixa se realizar:

Tem samba de sobra
Ninguém quer sambar
Não há mais quem cante
Nem há mais lugar

Sobra a alegria, que não se consolida. Mas sobra na idealização do artista, no sonho utópico que está fadado a desvanecer. O eu lírico sonhador vê que há samba de sobra, vê que o samba, a alegria, é redentor: “vem que passa teu sofrer”. Mas não há como a “minha gente sofrida” deixar a massa indefinida e não identificada e se individualizar na alegria: o mundo, a vida, não o permite. O tempo não para, não ouve o samba imenso. Por isso, perdidos na multidão, “não há mais quem cante / ninguém quer sambar”. Ninguém sabe o poder que tem um samba, porque esse poder é ideal e não vai se realizar no mundo do real, “nem há mais lugar” para se ser feliz.

O sol chegou antes
Do samba chegar
Quem passa não liga
Já vai trabalhar
E você, minha amiga
Já pode chorar

No mundo do samba, o sol que chega, metáfora tantas vezes usada para significar o novo dia utópico, é a luz que revela a realidade. Se o sol chega, vê-se a vida, a existência, e a arte não se constitui como a metáfora da felicidade perene; a música e a dança não se fazem, a alegria dissolve-se fugidia nas sombras da noite que se vão. Na indistinção da noite, morada do sono e do sonho, onde as utopias buscam se concretizar, pode-se sentir o mundo da felicidade. Se a visão física é impotente, a arte a substitui, como a visão da alma, e preenche o vazio do indistinto. Já no mundo da realidade, vê-se a necessidade existencial de maneira clara; quem passa ao largo do mundo dos sonhos caminha no real e não pode ligar para o mundo da ideiação: vai trabalhar, vai executar seu potencial prático, vai alimentar a máquina do sistema, vai caminhar para o moinho triturador da vida que roda incessantemente.

Não há mais o que fazer, a ilusão se foi, a utopia não se materializou. À alma artística, à musa, nenhuma esperança há, a não ser com o retorno da noite quando o samba tentar, uma vez mais, instaurar-se. Mas nunca será o samba imenso que faz parar o tempo, em que não se fale da vida ou da morte, que anunciará pelo padre/pai a morte da dor, porque uma vez mais, no rodar da existência, chegará a luz do dia, apontando para a realidade. E assim, a amiga, a musa, a inspiração, a poesia, pode apenas idealizar e criar a partir da dor e da tristeza do real: “já pode chorar”.

Interessante observar, também, como o título da canção coloca-se como um mantra mágico (“a minha voz não cansou de chamar / olê olê olê olá”), e evoca o rodopiar do samba que se aguardava. Por outro lado, não há como deixar de se anotar o reverso da moeda, o duplo, a sombra, o reflexo invertido de “Olê, olá” em “Ela desatinou”:

Ela desatinou
 Viu chegar quarta-feira
 Acabar brincadeira
 Bandeiras se desmanchando
 E ela inda está sambando

Ela desatinou
 Viu morrer alegrias
 Rasgar fantasias
 Os dias sem sol raiando
 E ela ainda está sambando

Ela não vê que toda gente,
 Já está sofrendo normalmente
 Toda a cidade anda esquecida
 Da falsa vida, da avenida onde

Ela desatinou
 Viu morrer alegrias
 Rasgar fantasias
 Os dias sem sol raiando
 E ela inda está sambando

Quem não inveja a infeliz
 Feliz no seu mundo de cetim
 Assim debochando
 Da dor, do pecado
 Do tempo perdido
 Do jogo acabado

Na primeira canção, como se viu, o retorno à realidade impediu que se instaurasse o samba idealizado, o samba imenso que poderia até parar o tempo. Na segunda, na polaridade inversa, o retorno ao momento da realidade não foi suficiente para “descarnavalizar” a personagem e fazer com que ela abandonasse o mundo dos sonhos, do idealizado, para pisar

em terra firme, no mundo real: “ela desatinou”, descompassou-se da vida “normal”, não se enquadrou no retorno à existência ordinária. Não reingressou ao mundo dos que não ligam e vão trabalhar. Ela não retornou ao trabalho, não se desvestiu da roupa de carnaval, não parou de sambar, viu a quarta feira chegar, a brincadeira acabar, as bandeiras a se desmanchar, mas continua sambando.

Quando raiou o dia do real, quando a luz denunciou o fim do ilusório carnaval e a instauração da normalidade, da racionalidade cotidiana, ela o negou. Recusou-se ver que a existência é um sofrimento e que, rompido o sol da realidade, “toda gente” volta a sofrer normalmente, nega e esquece a “falsa vida da avenida”, vida e avenida onde exatamente “ela desatinou”. A roda da vida apresenta-se em paradoxo. Como o samba imenso não conseguiu parar o tempo, o sol raiou e o samba cessou, mas “ela” não se subordinou a esse movimento e entrou em descompasso com a realidade. O descompasso só pode ser visto como desatino. A sanidade é a “verdadeira” vida do mundo real, ao qual se retorna. Durante o período da “vida da avenida”, do carnaval, o samba se apresenta como o momento real e não há desatino em dançar, brincar, sambar. Mas, no instante em que surge a obrigação de se retomar a realidade, o comportamento de quem continua no samba é desatino, é loucura.

Imbuída do sentimento de eternidade do samba, ela debocha da dor característica da existência, do pecado, que volta a ser marginal após os festejos, do tempo perdido na realidade contundente e do jogo acabado: agora já não mais há carnaval contrapondo-se à vida cotidiana, tudo se funde e é uma e a mesma coisa. O jogo entre **ser** e **não ser** é ultrajado e perde o sentido. O único modo, portanto, de se estancar a consciência existencial é enlouquecendo, desatinando. Nas primeiras estrofes, o eu lírico parece chocar-se com o desatino da personagem, mas, na última, questiona a lógica da estrutura social e queda-se às razões da desatinada, mostrando-se invejoso e vendo que todos assim também devem estar (“quem não inveja?”). O mundo utópico é o espaço do desatino, da felicidade, onde se pode debochar da dor, do pecado, do tempo perdido, da vida como um jogo que começa, acaba e é retomado ao sabor das convenções sociais.

O jogo de domínio da realidade/dor (angústia, tristeza) sobre a idealização/alegria (prazer, satisfação) pode ser percebido explicitamente em várias das canções gravadas nos álbuns da chamada primeira fase, ou “anos iniciais” (de 1966 até 1969), de Chico Buarque (no que pese permanecer subjacente na obra posterior). Por exemplo, no pioneiro sucesso, “Pedro pedreiro”, de 1965, vê-se:

Pedro pedreiro fica assim pensando

Assim pensando o tempo passa
 E a gente vai ficando pra trás
 Esperando, esperando, esperando

Enquanto o tempo passa, a roda da existência gira, “a gente vai ficando pra trás. Esperando, esperando, esperando” sem nunca encontrar o que se espera. Sem nunca encontrar o “samba imenso” que anseia por instaurar-se em “Olê, olá”, porque não há samba na “espera”. Pedro pedreiro é o solitário pensador, na estação, a esperar o trem. A canção se desenrola mostrando como a vida, na espera do trem, transita pela reflexão do humilde Pedro, questionando seu cotidiano e suas esperanças e utopias. As reflexões passam como quadros das janelas iluminadas de vagões de uma composição em movimento que cintilam, em flashes de pensamento. A roda da vida se desenrola sob seu olhar reflexivo. Mas o pensamento volta à vida que se nega, simbolizada pelo trem que ainda não chegou e que se está a esperar: “mas pra que sonhar se dá / um desespero de esperar demais”. Sonhar, no caso, é sofrer, porque o sonho é o de realizar utopias, transgredir a roda da vida e aportar no mundo da felicidade.

Pedro espera na estação, metáfora das pausas que se pode fazer na vida, inclusive para pensar. Mas o tempo corre, a manhã não espera, seja para o bem dos que têm ou dos desvalidos. E na pausa reflexiva, é o “penseiro” que, sem ter formação escolar, sendo humilde operário, questiona a vida. O tempo passa e “a gente” (ou sejamos, todos nós) vai ficando pra trás, nada mais fazendo que esperar: aguardar o sol da utopia que, no caso, pode ser representado por um pequeno aumento de salários, de ganhos, que se espera desde o ano passado para um mês que está no futuro (“para o mês que vem”), que pode ser o próximo mês, mas talvez algum dos meses que se perdem no futuro: não há como se garantir que o aumento chegue no desenrolar da vida:

Pedro pedreiro penseiro esperando o trem
 Manhã parece, carece de esperar também
 Para o bem de quem tem bem de quem não tem vintém

Pedro pedreiro fica assim pensando
 Assim pensando o tempo passa e a gente vai ficando pra trás
 Esperando, esperando, esperando
 Esperando o sol, esperando o trem
 Esperando aumento desde o ano passado para o mês que vem

Onde, então, encontrar a alegria? Na efemeridade do carnaval. Lá, Pedro poderá transgredir a realidade e ser alguém importante ou rico. Ou na esperança da sorte grande prometida pela loteria oficial. A sorte pela loteria é outro dos sonhos de Pedro que moram no reino das utopias. A riqueza através da premiação lotérica é difícil, quase impossível.

Raramente se concretiza. O ciclo da vida, inclusive da vida pobre, e talvez da vida de “pensero”, continua: a mulher de Pedro espera um filho, para esperar também e esperar com ele e depois dele, esperar em seu lugar.

Pedro pedreiro espera o carnaval
 E a sorte grande do bilhete pela federal todo mês
 Esperando, esperando, esperando, esperando o sol
 Esperando o trem, esperando aumento para o mês que vem
 Esperando a festa, esperando a sorte
 E a mulher de Pedro, esperando um filho pra esperar também

Pedro pedreiro tá esperando a morte
 Ou esperando o dia de voltar pro Norte
 Pedro não sabe mas talvez no fundo
 Espere alguma coisa mais linda que o mundo
 Maior do que o mar, mas pra que sonhar se dá
 O desespero de esperar demais
 Pedro pedreiro quer voltar atrás
 Quer ser pedreiro pobre e nada mais, sem ficar

Pedro se dá conta de que, na verdade, espera a morte. Para dela se afastar, espera o dia de voltar às origens, ao Norte. Pedro, pensero, na estação, esperando, é uma pessoa que viveu a revelação da vida, em uma pausa do tempo. Quem sabe existe alguma coisa melhor, bonita, que a vida possa lhe oferecer? Mas ele nem se percebe desse pensamento, que é um remoto sonho, no fundo de sua consciência. No pensar, Pedro se desnorteia: a morte vem, simbolizada pelo aproximar do horário da partida do trem que espera. Precisa voltar a nortear-se, precisa de norte, por isso tem que parar de pensar. Pensar dá um desespero. E Pedro pedreiro quer voltar atrás, quer parar de pensar e ser apenas um pobre pedreiro, nada mais, sem ficar esperando o sol, o trem, o aumento, o filho, a festa, a sorte, a morte e o Norte. O motivo de sua espera e de seu sonho é o trem da realidade cujo apito já ouve. Saciará sua esperança, já aflita, mas agora bendita pelo apito do trem, que já vem e o libertará da teia reflexiva, incômoda e dolorida. A onomatopeica repetição de “que já vem / que já vem” representa tanto o barulho da realidade que se instaura de novo, como o da inevitabilidade da roda da vida, implacável em sua aproximação.

Esperando, esperando, esperando
 Esperando o sol, esperando o trem
 Esperando aumento para o mês que vem
 Esperando um filho pra esperar também

Esperando a festa, esperando a sorte
 Esperando a morte, esperando o Norte
 Esperando o dia de esperar ninguém
 Esperando enfim, nada mais além

Da esperança aflita, bendita, infinita do apito de um trem

Pedro pedreiro pedreiro esperando
 Pedro pedreiro pedreiro esperando
 Pedro pedreiro pedreiro esperando o trem
 Que já vem
 Que já vem
 Que já vem
 Que já vem
 Que já vem

Também, em “A banda”, de 1966, o giro da roda da vida desfaz o momento em que o mundo se invertera ao sabor da música mágica:

[...]
 A minha gente sofrida
 Despediu-se da dor
 Pra ver a banda passar
 Cantando coisas de amor

O homem sério que contava dinheiro parou
 O faroleiro que contava vantagem parou
 A namorada que contava as estrelas parou
 Para ver, ouvir e dar passagem

A moça triste que vivia calada sorriu
 A rosa triste que vivia fechada se abriu
 E a meninada toda se assanhou
 Pra ver a banda passar
 Cantando coisas de amor

[...]
 O velho fraco se esqueceu do cansaço e pensou
 Que ainda era moço pra sair no terraço e dançou
 A moça feia debruçou na janela
 Pensando que a banda tocava pra ela

A marcha alegre se espalhou na avenida e insistiu
 A lua cheia que vivia escondida surgiu
 Minha cidade toda se enfeitou
 Pra ver a banda passar cantando coisas de amor

Mas para meu desencanto
 O que era doce acabou
 Tudo tomou seu lugar
 Depois que a banda passou

E cada qual no seu canto
 Em cada canto uma dor
 Depois da banda passar
 Cantando coisas de amor
 Depois da banda passar

Cantando coisas de amor...

Passada a banda, “tudo tomou seu lugar”, cada qual foi para seu canto, e lá, foi ao encontro rotineiro de sua dor. O que é “doce”, alegre, agradável, feliz, acaba quando a banda termina de passar, quando a vida continua seu giro.

Ainda, em “Carolina”, de 1968, o curso do tempo transforma o mundo do “lá fora”. No “cá dentro”, Carolina nada vê, de nada se conscientiza, a exemplo da infeliz que é feliz no seu falso mundo de cetim. Carolina não abre suas janelas, não descortina a paisagem, para a realidade. E a roda viva, que carrega a roseira para lá, mata a rosa de cá; a festa do carnaval, que deixa a dor em casa esperando, acabou-se; o barco desatracou-se, afastou-se do samba, já que “tem mais samba no porto que na vela”. Todo o tempo arrastou a existência para mais longe da felicidade, mas Carolina, só ela, alheia, não viu:

Lá fora, amor
 Uma rosa morreu
 Uma festa acabou
 Nosso barco partiu
 Eu bem que mostrei a ela
 O tempo passou na janela
 Só Carolina não viu

O tom político, nesses álbuns, transparecia mais como desilusão, desânimo e decepção: a oposição e o enfrentamento à opressão do regime ditatorial não são ditos de maneira clara e direta, nem despontam como um intuito óbvio, mas, quando muito, subentendidos ou interpretados nas entrelinhas. Mas não era só isso. Vê-se que o Chico Buarque da primeira fase era um cidadão intelectual, bem informado, que se incomodava com a situação social, econômica e política da época. Afinal, o “mundo”, no sentido de realidade vivenciada, iludia e confundia como um falso e paupérrimo parque de diversões, simbolizado pela roda gigante.

Era o mundo que oprimia e triturava “a gente”, como verdadeira mó de moinho, com força motriz do incessante giro de pás de vento que não permitiam tréguas. Sufocava e aniquilava como um rodamoinho, turbilhonava e carregava com um redemoinho, girava estagnado, sobre o mesmo eixo, como o pião, levando de roldão toda a vida, nas voltas de um contexto social cruel, desumano, mesquinho: o mundo que roda é aquele que a opressão pela miséria e pela segregação econômica e racial transforma em nauseante cotidiano do qual não se tem o poder de fugir.

Chico já praticava, pelo viés utópico, o que, no futuro próximo, na fase de reconhecida resistência política, foi chamado por Caetano Veloso de “linguagem da fresta” e pelo próprio Chico, tomado pelo “espírito” de Julinho da Adelaide, de “samba duplex”, com leituras

duplas (ou múltiplas) simultâneas. É uma linguagem que carrega em si os símbolos de uma enormidade de mensagens, polissêmica, portanto.

A linguagem esquivada, dúbia, metafórica, polivalente, dialógica existe na arte em geral. A música e os cancioneiros em muitas ocasiões se apropriaram dessa forma de manifestação estética, alguns em maior, outros em menor grau de intensidade ou de ingenuidade. Chico Buarque retoma a tradição do samba malandro, o samba polissêmico, dissimulado, sincopado, nas canções: esquivando de perseguições políticas e alfinetando o contexto social e cultural de seu tempo. Chico concebeu a grandiosidade da similitude entre o girar do mundo, da roda gigante, do rodamoinho e da vida. A impotência em face desse grande poder triturador da vida e do tempo é uma constante no trabalho de grandes compositores tradicionais do samba. Veja, como um bom exemplo, em “O mundo é um moinho”, de Cartola:

Ouça-me bem, amor
Preste atenção, o mundo é um moinho
vai triturar teus sonhos, tão mesquinho
vai reduzir as ilusões a pó.

Os artistas da época de Chico Buarque, e ele, inclusive, lutaram contra a injustiça social e a opressão política com as armas que tão bem manejavam: as artes. A reação à força contrária opressiva da situação ficava evidenciada pelas artes em geral e pelas canções e letras de música em particular. As manifestações artísticas da década de 1960, em todo o planeta, procuravam um caminho libertário, denunciando os mandos e desmandos dos poderes instituídos, da indústria cultural e da injustiça econômica. Se nos chamados “primeiros anos” da produção artística de Chico, dos quais “Roda viva” faz parte, para ele a arte não era instrumento de protesto ou confronto direto com os opressores, era, sem dúvida, veículo de cáustica crítica social e econômica e de manifesta indignação política.

Essa era a tendência da arte daqueles tempos. O modelo conformista e ufanista anterior, de glorificação do Estado Novo, da Nova República e dos Anos JK se esgotara e, mesmo antes do golpe militar de 1964, aqui no Brasil, e em várias partes do globo, insufladas pelos ventos socialistas que sopravam fortemente, as manifestações artísticas já buscavam uma nova forma de expressão: a arte engajada e contestadora. As primeiras manifestações, na área musical brasileira, provavelmente tenha sido o jeito bossa-nova de compor e interpretar o samba⁵⁷. Essa “arte engajada, que floresceu no Brasil, no final de 1950 e início da década de

⁵⁷ Apesar de a bossa nova ter sido uma espécie de resistência mal entendida: os bossa-novistas foram criticados e tachados de artistas alienados, desligados politicamente, cultores do escapismo ideológico, que usavam como fuga da realidade daquele momento. O resgate de seu viés de contestação pela negação, de resistência pela não assimilação do mando opressivo só aconteceu vários anos depois. “A bossa nova deu elementos musicais e

1960, pretendia conscientizar a população sobre sua situação socioeconômica” (ARANHA; MARTINS, 2012, p. 421), que era bastante delicada, frágil e injusta.

Em 1985, numa entrevista à Rádio do Centro Cultural São Paulo ele [Chico Buarque] admite que, embora tenha havido uma mudança, a canção [refere-se a *Pedro pedreiro*, mas a referência é válida para todas as canções da fase inicial do músico] *ainda era resquício do movimento que havia da chamada resistência, que foi logo depois de 64, quando veio aquela onda toda do Opinião, da oposição que se fazia dentro dos teatros, na música popular – já que noutros campos a oposição foi abortada, calada, e então se transferiu das fábricas, da praça pública e do Congresso para as artes: o teatro, o cinema e a música* (HOMEM, 2009, p. 25. Grifos do original).

Quando Chico Buarque se viu ameaçado pela situação política brasileira, principalmente após o êxito crítico e o desgaste público de “Sabiá”, canção de exílio de quem se sente exilado em sua própria terra, viajou para a Itália, em 1969, onde permaneceu por quinze meses. Retorna ao Brasil em 1970 e lança seu quarto disco, gravado parcialmente na Itália e parcialmente por aqui. Inaugura, com o politicamente mestiço *Chico Buarque de Hollanda n.º 4*, pelo selo Phillips, uma fase de engajamento político-social evidente, às claras, mas cada vez mais polissêmico. Nesse álbum, “Chico faz uma revisão da própria obra, e se propõe a ‘dar um chute no lirismo’” (MENEZES BOLLE, 1980, p. 6), proposta que, na realidade, acaba, felizmente, não cumprindo. A fase pós o número 4 é repleta de pérolas do lirismo cancionista brasileiro.

Chico já tivera, em sua primeira fase, problemas com a censura e algumas músicas censuradas. Mas é a partir de 1970, marco de transição em sua obra, que começa o confronto direto e ferrenho entre a censura do Governo Médici e o compositor, em um “jogo desgastante de pode-não-pode entre o compositor e o censor” (MENEZES BOLLE, 1980, p. 6): o compositor criava jogos de palavras com sentidos dúbios ou duplos e o censor se empenhava exageradamente em desvendá-los (o que o levava a interpretações abusivas e absurdas, às vezes até ridículas). Mas, em certo sentido, a reflexão filosófica de botequim na obra de Chico tornou-se mais aguda a partir do enfrentamento com o censor. Ampliaram-se os horizontes reflexivos existenciais sobre a influência política daquele instante particular e, além disso, cuidou o compositor de esmerilhar e polir com maior precisão os recursos de sua fala polissêmica e do gingar de seu pensamento sincopado. Em face de tal avaliação opressiva e

poéticos pra a fermentação política e cultural dos anos 1960, em que a democracia e a ditadura militar, a modernização e o atraso, o desenvolvimentismo e a miséria, as bases arcaicas da cultura colonizada e o processo de industrialização, a cultura de massas internacional e as ‘raízes’ nativas não podiam ser compreendidas simplesmente como oposições dualistas, mas como integrantes de uma lógica paradoxal ou complexamente contraditória” (WISNIK, 2004, p. 216).

obstativa da censura, Chico Buarque lança, em 1974, um álbum contendo, teoricamente, apenas músicas de outros compositores, com o nome *Sinal fechado*. Ao lado da canção título, de autoria de Paulinho da Viola, e de uma dezena de outras grandes composições de terceiros, faz parte desse álbum a composição de Caetano Veloso, “Festa imodesta”:

Minha gente
 era triste amargurada
 enfrentou a batucada
 pra deixar de padecer⁵⁸
 [...]

Tudo aquilo que o malandro pronuncia
 e o otário silencia
 tudo aquilo que se dá ou não se dá
 passa pela fresta da cesta e resta a vida.

A evolução estética e a necessidade de se expressar por meio de metáforas, dubiedades e polivalências, apresentaram faces múltiplas de reflexão, levando a linguagem das canções a um verdadeiro caleidoscópio de significados. No mesmo álbum *Sinal fechado*, Chico Buarque apresenta uma dupla de compositores com o DNA da malandragem antiga, mas se expressando pela linguagem metafórica nova: Julinho da Adelaide e Leonel Paiva, que assinam a composição “Acorda, amor”. Na verdade, esses nomes são duplo pseudônimo de Chico Buarque, usado para driblar a censura em três canções: na citada “Acorda, amor”, em “Jorge Maravilha” e em “O milagre (brasileiro)”. Em entrevista a Mário Prata⁵⁹, Chico, investido na personalidade e “possuído” pelo espírito de Julinho da Adelaide, apresenta a expressão “samba duplex” que, na sua linguagem malandra, equivale à linguagem da fresta. Na entrevista, Chico deixa transparecer, pela fresta, a ligação umbilical entre o compositor verdadeiro, ele mesmo, e o pseudônimo, Julinho. Segundo este, Chico Buarque, estaria “faturando em cima do meu nome”.

“Festa imodesta”, de Caetano Veloso, composta especialmente para Chico Buarque, é, de acordo com Gilberto Vasconcellos, canção “de caráter eminentemente intertextual e recorrência frequente à metalinguagem” e “o registro musical mais fiel da época sombria” dos dias de repressão política (VASCONCELLOS, 1977, p. 69). Homenageando os compositores populares, diz a letra da canção que tudo aquilo que o “malandro” compositor de hoje

⁵⁸ Nesses versos introdutórios, Caetano, como se estivesse epigrafando, cita versos e melodia de “Alegria”, samba de Assis Valente e Durval Maia.

⁵⁹ “O samba duplex e pragmático de Julinho da Adelaide”. Publicada no jornal *Última Hora* nos dias 7 e 8 de setembro de 1974. De qualquer forma, Mário Prata, refletindo sobre a entrevista por ele colhida, 24 anos antes, em depoimento ao periódico virtual *Sanatório Geral*, alega que naquele instante “não era mais o Chico. Era o Julinho. [...] Julinho, ao contrário do Chico, não era tímido. Mas, como o criador, a criatura também bebia e fumava”.

pronuncia, ou seja, expressa em linguagem metafórica e polissêmica, o opressor, “otário”, não percebe e não censura. Mas, ainda que o faça às escuras, muita coisa “passa pela fresta da cesta e resta a vida” fugindo de seu alcance e de sua “tesoura”. Como mostra Wolfgang Iser, entre o mundo da realidade e o da idealização está o mundo da arte, o mundo do intencional: o mundo por onde transita a linguagem artística, para que possa ser concretizada pelo leitor/intérprete (ISER, 1999, p. 108). Essa interação entre texto e leitor que a arte exige buscará e encontrará sempre novos reflexos na poética de Chico Buarque.

Em “Morro Dois irmãos”⁶⁰, há um belo exemplo da utilização de linguagem de sentido duplo e dúbio, com a exatidão da genial dubiedade reflexiva lírica que é peculiar a Chico Buarque.

Dois Irmãos quando vai alta a madrugada
E a teus pés vão-se encostar os instrumentos
Aprendi a respeitar tua prumada
E desconfiar do teu silêncio

Confrontado à pedra, o eu lírico se estanca de repente. Há o pasmo reflexivo, que pausa o tempo, e ele vê o transcurso da eternidade na mudez da pedra. No silêncio da madrugada, quando os instrumentos se calam e o samba se encerra, a pedra é soberana na paisagem. E o poeta a reverencia: “aprendi a respeitar tua prumada / e desconfiar do teu silêncio”. Por que esse súbito respeito e essa desconfiança quanto ao silêncio? No silêncio da pedra, encontra-se a fala sobre a história do mundo. O silêncio não é mudo; é a linguagem dos tempos:

Penso ouvir a pulsação atravessada
Do que foi e que será noutra existência
É assim como se a rocha dilatada
Fosse uma concentração de tempos
É assim como se o ritmo do nada
Fosse, sim, todos os ritmos por dentro
Ou, então, como uma música parada
Sobre uma montanha em movimento

Enquanto fala sobre a rocha, a formação geológica, estrutura que simboliza firmeza e imobilidade, o compositor visualiza o passar do tempo sob o olhar estático das rochas. Dois irmãos, dois cumes do morro, olhando para o passado e para o futuro, como as duas caras de

⁶⁰ O “Morro Dois Irmãos” é a uma formação rochosa no bairro do Leblon, no Rio de Janeiro, composta por dois picos.

Jano, o deus romano⁶¹. O artista “ouviu” a fala do silêncio e “viu” o movimento da imobilidade, que o penhasco impõe. A linguagem da pedra que fala sobre o tempo e que existiu pelo correr de muitos tempos, como “uma concentração de tempos”, não é simplesmente silêncio. A rocha dilata-se no tempo cronológico: lá, distante, esteve, ainda está, e continuará ali, pelo caminhar dos milênios.

O eu lírico imagina a rocha como um filme dilatando a transformação temporal, concentrando em suas imagens uma história que transcorre pelo processo de evolução geológica do planeta. O ritmo do nada, da estabilidade concreta e definitiva da rocha, traz em si, todos os ritmos do universo, que pelo transcurso de bilhões de anos ali se concentraram. Mas, o ritmo do nada é, aparentemente, pela efemeridade da existência humana, uma música parada no agora, enquanto a montanha é um movimento na quase eternidade do planeta. Faz uma demonstração do movimento frente ao tempo de uma maneira inversa daquela que tinha feito em “Pedro pedreiro”. Neste, há uma velocidade fílmica de quadros que se sucedem individualmente em flashes de luz, como as janelas iluminadas de um trem em movimento; lá, há uma concentração infinita de momentos que se alongam como uma cena parada que mostra todos os quadros da eternidade ao mesmo tempo. Chico liberta, assim como Michelangelo o fazia (BARRETO; OLIVEIRA, 2004, p. 36), a vida que se acha incrustada na rocha: consegue ver o tempo congelado e, eliminando os excessos da formação geológica, desnuda a perenidade daquele instante.

Em 1971, Chico Buarque deixa clara sua alma contestadora e militante, principalmente na esfera social, bem como a agudeza de sua reflexão existencial pelos olhos e pela ação da pessoa comum e pobre, através do álbum *Construção*, “ao qual não faltam raiva e garra para intensificar ainda mais sua crítica social” (MENEZES BOLLE, 1980, p. 7). De uma forma mais direta e definitiva, o compositor afastava-se da utopia dos primeiros momentos para constatar e denunciar frontalmente a segregação social. É uma denúncia seca, sem a esperança utópica do novo dia. A canção título foi edificada como uma verdadeira construção imobiliária, dando-se Chico o direito de brincar (ou acusar?), na letra, com os tijolos das palavras proparoxítonas que fecham todos os versos. A canção faz, assim como em “Roda Viva”, culto ao rodopio permanente e massacrante próprio da existência. A mesma roda transformadora que é implacável ao rodar o “pião” é a que gira e tritura o pedreiro, “peão”, conduzindo-o a fatal desenlace depois de desfolhadas as páginas de seu caminhar

⁶¹ Dos monumentos que homenageiam Jano, o maior está em Roma, representando o deus de duas caras, olhando para direções diferentes. *Ianus geminus*, nome do monumento, quer dizer os Janos gêmeos (Coincidentemente [?], os “Dois Irmãos”). Dentre suas várias atribuições, Janos é o deus que olha o passado e o futuro.

cotidiano, de sua vida pequena e privada, dos detalhes íntimos e desinteressantes de sua existência atual.

A genialidade dos versos terminados e rimados com palavras proparoxítonas, realçando a ideia dos passos e compassos do empreendimento, respaldando, assim, solidamente tanto as etapas da obra, edifício, como as da obra, canção, apesar de inusitada, não é inédita no cancioneiro popular⁶². Mas a maneira e o momento evocados por Chico trazem ares de inovação que choca, surpreende e atordoia. A construção rodopiante de uma história de vida corroída, que se desconstrói⁶³ na rotina da vida pobre, imersa no oceano social de trabalhadores anônimos, mal remunerados, perdidos nas marés de multidões típicas em cidades infinitas é, literal e metaforicamente, estonteante. Essa sensação de pasmo face à enormidade do “edifício” coloca o ouvinte atento de cara com a Torre de Babel bíblica (Gen. 11, 4), construção irrealizável e infinita que reflete o vasto universo da existência e a natural ininteligibilidade de seus conceitos primordiais. A “roda viva” é implacável, mas impossível de ser compreendida:

Amou daquela vez como se fosse a última
 Beijou sua mulher como se fosse a última
 E cada filho seu como se fosse o único
 E atravessou a rua com seu passo tímido
 Subiu a construção como se fosse máquina
 Ergueu no patamar quatro paredes sólidas
 Tijolo com tijolo num desenho mágico
 Seus olhos embotados de cimento e lágrima
 Sentou pra descansar como se fosse sábado
 Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe
 Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago
 Dançou e gargalhou como se ouvisse música
 E tropeçou no céu como se fosse um bêbado
 E flutuou no ar como se fosse um pássaro
 E se acabou no chão feito um pacote flácido
 Agonizou no meio do passeio público
 Morreu na contramão atrapalhando o tráfego

Amou daquela vez como se fosse o último
 Beijou sua mulher como se fosse a única
 E cada filho como se fosse o pródigo
 E atravessou a rua com seu passo bêbado
 Subiu a construção como se fosse sólido

⁶² A canção “Drama de Angélica”, valsa caipira interpretada por Alvarenga e Ranchinho, apesar de ser um drama satírico e cômico, utiliza-se da mesma técnica que respaldar os versos com palavras proparoxítonas.

⁶³ Ao que parece, há, em “Construção”, uma oposição ou negação ao poema “Operário em construção” (1956), de Vinícius de Moraes. No poema, há um engajamento socialista evidente, mostrando o despertar da consciência do operário que, à medida que constrói prédios, se constrói, individualizando-se, ele próprio, como uma obra de arte, realizando a utopia da felicidade no construir; em Chico Buarque, a fala socialista se dá como uma diluição do operário no contexto social e capitalista que o absorve e o desconstrói, ou o destrói.

Ergueu no patamar quatro paredes mágicas
 Tijolo com tijolo num desenho lógico
 Seus olhos embotados de cimento e tráfego
 Sentou pra descansar como se fosse um príncipe
 Comeu feijão com arroz como se fosse o máximo
 Bebeu e soluçou como se fosse máquina
 Dançou e gargalhou como se fosse o próximo
 E tropeçou no céu como se ouvisse música
 E flutuou no ar como se fosse sábado
 E se acabou no chão feito um pacote tímido
 Agonizou no meio do passeio náufrago
 Morreu na contramão atrapalhando o público

Amou daquela vez como se fosse máquina
 Beijou sua mulher como se fosse lógico
 Ergueu no patamar quatro paredes flácidas
 Sentou pra descansar como se fosse um pássaro
 E flutuou no ar como se fosse um príncipe
 E se acabou no chão feito um pacote bêbado
 Morreu na contramão atrapalhando o sábado

“Construção”, em si, é um conceito de múltiplas possibilidades de expressão e entendimento. O operário construtor, que constrói paredes sólidas, desconstrói, paralelamente, sua própria vida, símbolo do cotidiano da massa operária pobre. Há uma desconstrução física; outra, psicológica; e outra, espiritual. A composição é impecável tanto em letra, como em melodia e no arranjo, contribuindo para criar o clima adequado e apresentar, em crescendo, a desconstrução. Vai assumindo, paulatinamente, o mesmo sentido, circular e nauseante, de “Roda viva”. A canção, paralelamente à história que narra, vai sendo “entijolada” à maneira do edifício, “tijolo por tijolo”, em quatro paredes sólidas, mágicas ou flácidas, que formam desenhos mágicos ou lógicos. O arranjo, que se inicia monótono e vai avolumando-se no desenvolvimento da canção, a ponto de culminar com estridência compatível com a do desfecho da narrativa, pontua os instantes cruciais do tema e explode junto com o dramático desenlace final e fatal. Aos poucos, assoma no ânimo do ouvinte que vivencia o estonteante rodopio existencial do operário que, deixando de ver sentido no existir, desiste da vida (consegue, por isso, por fim, no seu destino mandar?). O desenho mágico é o potencial realizador visto pelo lado sonhador; o sólido, pelo lado realista.

Em sua evolução, a canção toma dois rumos coexistentes. Um concreto, que se refere à “construção” estrutural, evoluindo da monotonia de aparência monológica à explosão polissêmica catártica do desfecho, agregando e harmonizando os planos vocal, orquestral e melódico; outro, simbólico, que acompanha o cotidiano e o agravamento da tensão entre os mundos existenciais do operário: realidade negada, constituição psicológica infringida e dúvidas na aceitação do mágico. Ao mesmo tempo em que o operário personagem constrói

paredes em sua existência, o compositor as constrói na estrutura narrativa e opõe o operário às construções em cada um desses caminhos. A chave está no ato efetivo de empilhar nos dois planos as células construtoras, os tijolos, sejam físicos ou simbólicos. A letra da canção informa que o operário constrói quatro paredes (sólidas, mágicas ou flácidas), tijolo por tijolo, em desenhos que oscilam entre o mágico e o lógico. No plano da estrutura da canção, essas quatro paredes são: o cotidiano, a família, o trabalho e a morte. Transitando entre as possibilidades de edificar essas quatro paredes, o operário constrói a desconstrução de sua individualidade (perdoada, naturalmente, a incoerência da justaposição de figuras antagônicas).

No cotidiano sólido, o operário ama, beija, constrói paredes, trabalha, come; no mágico, é colocado em um mundo utópico representado pelo comparador “como se”. Vive no sólido “como se” estivesse no mundo do mágico e utópico. Na flacidez do cotidiano, a utopia e a esperança são afastadas. O termo “como se” age negando a possibilidade de concretude do utópico. Quando se fala em família, o sólido são os elementos familiares da vida normal: a mulher, a amante, os filhos. O mágico são as relações afetivas existentes, que, a um olhar leviano, parecem normais e adequadas: beija a mulher, beija os filhos, ama a mulher. Por fim, a flacidez na família está colocada pelo desânimo, pela embriaguez, pela amante, pelo automatismo nas ações e nas relações sexuais.

Confrontada ao trabalho, a “parede” erguida é sólida quando se vê o operário executando funções laborais: empilhando tijolos ou subindo a construção para trabalhar; é mágica quando a solidez desaparece nas idealizações: “máquina”, não é príncipe, náufrago, voa como pássaro, ouve música, dança e gargalha (de felicidade, de desespero ou de deboche?). Por outro lado, passa a ser flácida aos olhos embotados (onde a lágrima é o líquido catalisador que converte o cimento em argamassa), no perigo acidentário da embriaguez, no descompasso de a morte ser um mero elemento de desconforto do público, do tráfego e do sábado. Na parede da morte, vê-se solidez na premonição e no desejo de se matar: o próximo, acabar no chão; a mágica está nos ultimatoss do amor, de ser o último, de ter a mulher única ou última, de amar pela última vez. Além disso, há mágica no se fazer de pássaro para buscar o voo que não existe, ou de príncipe, para dançar no espaço vazio: chamados persuasivos da morte. Por último, a parede da morte se mostra flácida quando há cegueira nos olhos embotados; quando, esborrachado no chão, o operário é um “pacote” informe e inconsistente; quando o passeio é náufrago e ali ele consagra o seu naufrágio definitivo em busca da “paz derradeira”.

Dentre esses e muitos outros efeitos construtores (e desconstrutores) da canção, é interessante notar como o real e o ideal dialogam permanentemente. Contrapõe-se o termo “como se fosse”, para a construção do ideal, aos termos “com”, “num”, “feito” e outros, para indicar a ação concretizada. “Como se fosse”, na canção, perde a força comparativa para, na maior parte das vezes, desmontar a realidade da enunciação ativa da frase. A primeira parte mostra a realidade cotidiana; a segunda, a idealização ou a relativização de instantes da existência. “Como se” coloca o enunciado sob dúvida. Assim, o anônimo operário, “amou daquela vez como se fosse a última” (vez que fosse amar), o “último” (homem a amar, a amar determinada pessoa ou o último homem da face da terra que pudesse fazer amor), e uma máquina (máquina de fazer amor intensamente ou de amar mecanicamente, sem envolvimento emocional). Pela última vez de sua existência, “amou” (nem se sabe, sequer, se foi a sua a mulher amada), mas sem a intensidade que a idealização pode evocar.

Beijou sua mulher como se ela fosse a “última” (mulher do mundo ou última a ser por ele beijada), a “única” (mulher existente no mundo ou única mulher com quem se relacionava), e como “se fosse lógico”. Ora, a lógica do beijo na saída para o trabalho pode ser uma atitude mecânica. É hábito consagrado pelo cotidiano de um relacionamento mecânico e rotineiro. Como o próprio Chico diz, em “Cotidiano”, outra canção do mesmo álbum, “todo dia ela faz tudo sempre igual”, beijando o companheiro inclusive na saída dele para o trabalho (“e me beija com a boca de hortelã”). Atitude que se repete mecanicamente pela força do hábito.

Em todo o curso de sua “Construção” (às avessas), Chico Buarque continua a desconstrução do cotidiano rotineiro e para isso faz, principalmente, uso do termo “como se” desmentindo ou colocando em dúvida o complemento. Beija cada filho “como se fosse” o único ou o pródigo (portanto, não o são); subiu na construção “como se fosse” máquina ou sólido (desmentindo uma e outra coisa: não se reconhece máquina e não se vê sólido). Sentou-se para descansar “como se fosse” sábado, como se fosse um príncipe ou um pássaro. Ao operário não se dá o direito de descansar. Só ao príncipe. Só é permitido descansar no sábado; mas a ele nem o descanso sabático fora concedido (afinal, era sábado; ele morreu atrapalhando o sábado). O sábado, na tradição judaica é o dia em que o “Senhor”, depois de construir todo o universo e os seres que nele habitam, descansou. É, por isso, um dia sagrado e dedicado ao descanso. Mas a dádiva do sagrado não alcança o operário em desconstrução, que, como um pássaro, pousa no limiar do abismo para alçar voo ao encontro da morte. O dia do descanso divino é o dia da morte do operário.

A anônima personagem, que constrói prédios e desconstrói a vida, comeu feijão com arroz “como se fosse” o máximo ou como se fosse um príncipe. O príncipe, o símbolo de domínio da classe alta, banqueteia. Feijão com arroz não representam uma refeição principesca, nem o máximo da alimentação para um operário. Ao contrário, é mera e inadequada alimentação de subsistência, empobrecida, por si só, de nutrientes necessários e adequados à vida saudável.

A desconstrução continua pelo tropeço no céu, como se fosse um bêbado, ou como se ouvisse música; por flutuar no ar, como se fosse um pássaro, como se fosse sábado, ou como se ele fosse um príncipe. O “céu” em que tropeça é, evidentemente, imaterial e não se presta como calço físico, não serve de apoio, nem serve para tropeçar. O céu evoca o melhor dos lugares para onde se pode ir após a morte. Em um processo de máximo desânimo, o operário pode tropeçar na reflexão entre ficar no inferno da vida real ou tentar o céu pós-morte. Ou tropeçar na descrença em Deus ou na desilusão religiosa. E se mata, atirando-se do alto da construção em que trabalha.

Por outro lado, os versos elaborados em sentido direto representam a realidade concreta, não idealizada, porém efetivamente transformada em seu processo de refletir sobre a existência cotidiana. Por isso que “ergueu no patamar quatro paredes” sólidas, mágicas ou flácidas, fazendo-as tijolo por tijolo em um desenho mágico ou lógico. O desenho que seu pensamento “construiu” sobre sua vida, que era mágico, ou seja, um sonho (talvez o ideal de uma vida melhor, próspera), passou a ser lógico ante a análise racional da vida de fato vivida. O mágico opõe-se ao lógico. Seus olhos estavam embotados de cimento, lágrimas e tráfego: tinham perdido o poder de receber outras impressões que, senão, o trabalho exaustivo do cimento, a dor das lágrimas e o tráfego do transtorno social. Sem se esquecer de anotar que o cimento nos olhos, molhado (ainda que pelas lágrimas), vai se transformar em concreto. A massa, endurecida, é um tampão definitivo à visão, e sem olhos para ver, perde-se o rumo, inclusive a direção racional. A arte concreta se faz no sentido estético da construção da obra (de arte) através da expressão visual: a visão é essencial para reconhecer o mágico, fruto da arte. O concreto que a restringe, no entanto, é o do mundo sólido, real, que bloqueia a razão e o contato com o mágico.

Por fim, acaba no chão como um pacote flácido, tímido e bêbado: não tinha consistência, orgulho, nem razão. Agoniza no passeio público e naufrago, realçando a sua impossibilidade de individuação: a morte é pública, coletiva. A sociedade é um mar, onde a personalidade naufraga. E morre na contramão, atrapalhando o tráfego, o público e o sábado. A morte se dá na contramão da vida social e, por isso, atrapalha. Ninguém se incomoda com a

morte do operário, mas o incômodo vem do transtorno que essa morte causa, porque se deu na hora “errada” e no lugar “errado”.

Causa certa curiosidade o fato de o álbum *Construção* ser montado dentro do seguinte esquema: faixa 1, “Deus lhe pague”; faixa 2, “Cotidiano”; faixa 3, “Desalento” e faixa 4, “Construção”. Na primeira canção, a indignação pela vida socialmente submissa e sem sentido; na segunda, o desânimo pela rotina conjugal e pelo cotidiano descolorido; na terceira, o testamento, a mensagem de despedida; na quarta, a morte. Certamente, esta distribuição de canções não foi escolhida por mero acaso.

A despeito da inegável beleza melódica, da profundidade de reflexão do tema e da poética perfeita, talvez “Construção” não estivesse destinada ao sucesso popular não fossem os auxílios paralelos que se lhe prestaram. Wagner Homem reflete que, em grande parte, são ingredientes responsáveis por parte do sucesso alcançado, “a riqueza da melodia, o primor da letra em dodecassílabos, alternando rimas em proparoxítonas, associados aos arranjos do maestro tropicalista Rogério Duprat” (HOMEM, 2009, p. 98). Mas, conta que o próprio Chico, em entrevista concedida à revista *América*, do *Memorial da América Latina*, em 1989, revelou que seu “antigo patrão” confessou-lhe, cinco anos após o lançamento da música, ter pagado muito “jabá” (diminutivo de “jabaculé”, propina ou suborno) para que “Construção” fosse maciçamente executada em rádios, apesar de ser uma música “difícil, pesada, muito longa para a época” (HOMEM, 2009, p. 98)⁶⁴. Por outro lado, conta Humberto Werneck que João Carlos Muller Chaves, o advogado da Philips à época, confessou ter usado um estratagema novo para conseguir a liberação da letra na censura: “diz que ao entregar a letra, num golpe de ironia e audácia, pediu que a proibissem; os censores, então, como que para contrariá-lo, liberaram Construção sem cortes” (WERNECK, 2007, p. 78).

Umbilicalmente ligada a “Construção”, a despeito das diferenças melódicas e formais, expondo o desânimo e o desespero daquele que poderia perfeitamente ser o pedreiro, “peão”, que tropeça no céu, foi gravada reprise de parte da canção “Deus lhe pague”, agregada como epílogo e conclusão apoteótica de “Construção”, fechando o ciclo da vida desconstruída. O desiludido e bêbado pedreiro, marido infiel e pai de filhos com quem se relaciona como se fosse máquina, sem nome e sem identificação (“Amou..., beijou..., sentou..., comeu..., bebeu..., dançou..., tropeçou..., flutuou... acabou..., agonizou..., morreu...”), desiludido da vida cotidiana, vazia e rodopiante, desabafa: por todas essas desgraças, Deus lhe pague. Deus pague a quem? À sociedade, ao sistema econômico? Ao destino? À vida? À “roda viva”? Um

⁶⁴ Íntegra da entrevista em <http://chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_1989.htm>.

indistinguível destinatário que é o responsável pela vida miserável que o pedreiro tem, pelo escasso pão que come, pela ardência da cachaça que bebe, por poder existir respirando o ar cheio de fumaça que o faz tossir, pelas diversões sem sentido ou a missa sem fé de domingos enfadonhos, até que finalmente, encontra fim à sua agonia de suportar mais um dia na também louvada desgraça de despencar pelo andaime. Só aí, então, é que virá a paz derradeira que o redimirá.

A linguagem dúbia e irônica do “deus lhe pague”, na canção, é evidente. O tradicional agradecimento por um favor especial, vulgarizado na vida prática pela horda de miseráveis pedintes que assombram o cotidiano das classes abastadas, tem um sentido de “que Deus pague por todas essas desgraças que me fazem sofrer”. Essas classes, no geral, cedem aos pedidos de esmola para se livrar do desconforto psicológico, íntimo, de se deparar com um indivíduo descaracterizado no seu aspecto de humanidade. A miserabilidade incomoda, agride. “Deus lhe pague” é a grande paga que livra a consciência moral e social do mal-estar civilizatório: fez a doação, está livre dos deveres morais e sociais, por ora; deixa por algum tempo de ser agredido pela miséria, pela vida miserável que está por detrás do muro da importância pessoal dos abastados.

Como é que “Deus” vai pagar? Na intenção do “deus lhe pague” corriqueiro há certo grau de rancor: o abastado livra-se do miserável pela esmola, cujo resgate é debitado a Deus; o miserável, por sua vez, odeia a miséria, apesar de sobreviver nela e às vezes por ela, e, conseqüentemente, odeia a sociedade que o leva a tal condição. Portanto, odeia o doador, como representante que é da sociedade agressora. O pagamento divino evocado é através do castigo, da punição, até porque o “Deus” da tradição religiosa brasileira, católica, é, na maior parte das interpretações, aquele que mostra o Antigo Testamento, o guerreiro, punidor, vingador, aquele que justificará o repúdio da sociedade ofensora simbolizada na esmola. Portanto, a paga será por vingança e castigo, aplicados pela mão forte e dura da justiça divina. Ou, de outro ponto de vista, é o pedágio que se paga por contribuir com a miséria do sistema, para se furtar ao castigo do deus justiceiro

Os atos denunciados na canção são “oferendas” do meio social para o “mendigo” trabalhador. São esmolos que mais escravizam que libertam. Portanto, o “deus lhe pague” do clamor é o pedido de justiça, de vingança que se eleva ao indistinto deus pagador; é, no fundo, um amaldiçoamento que se lança contra a massa dominadora, a massa modeladora dos paradigmas sociais, econômicos e políticos.

O que aqui se quer realçar, no entanto, é o caráter de rodopio, o sentimento de vertigem, que, mesmo desapercebidamente, acometem os seres humanos no processo

compulsório de estar no meio da roda da vida. Roda que, ao mesmo tempo em que gira o mundo, a roda-gigante, o rodamoinho e o pião, interrompe a serenata, a roda de samba, a roda da saia, e o círculo de vida do peão operário que dança e soluça bêbado, como máquina ou naufrago, e tropeça no céu. No inatingível “Céu” que a humana construção de torres gigantes jamais encontrará.

Ainda, por cima, morre no lugar equivocado, na contramão, atrapalhando todo o complexo, confuso e injusto sistema social, representado pelo tráfego, pelo sábado, pelo público... Dessa morte e nesse atrapalhar o sistema social vigente, resulta a importância do operário anônimo. Vazio de sentimentos e de carinhos, para o mundo edifica paredes, mas desmerece qualquer valorização social. Passa a existir na morte, porque aí então incomoda, por atrapalhar o tráfego, o sábado, o público. Submete-se ao poder esmagador, incontável e incontornável da “roda viva”. E, como consolo, só a convicção de que a “paz derradeira” enfim o redimiu.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na análise que se efetivou por meio deste trabalho, levantou-se a hipótese de que o samba, gênero musical que participa da identidade brasileira, sendo uma das principais vozes do sistema de vida aqui chamado de Samba, com “S” maiúsculo, veiculou, por meio das letras de suas canções e de todos os seus subgêneros, filão de pensamento próprio e de maneira de pensar típica que configura uma derivação inequívoca de filosofia do cotidiano à qual, neste trabalho, se deu o nome de “filosofia de botequim”, fruto de um pensamento reflexivo e questionador tratando de coisas miúdas, ou seja, da experiência comum de vida comum, ainda que muitas vezes dialoguem com temas de interesse universal e, às vezes, até orientadores de estudos filosóficos. Reconheceu-se que essa forma de refletir e questionar está relacionada à resistência cultural dos negros frente à opressão e à perseguição impingidas pelas classes dominantes, com base na imparidade rítmica de sua música. Por isso, reconhece-se que o pensamento que autoriza a “filosofia de botequim” é um pensamento que acolhe os efeitos da síncopa característica do samba. Diz-se, por isso, que esse é um pensamento sincopado. Justificou-se essa correlação pela compreensão polissêmica que se atribui à complexidade rítmica contramétrica, percebida por Carlos Sandroni, o que enriquece o “balanço”, a “ginga” do corpo e que, da mesma forma, provoca um pensar dúbio e ambíguo.

Para se chegar a tal conclusão, necessário foi que se trilhassem os caminhos pelos quais a manifestação cultural matriz do samba percorreu. Passou-se pela congregação na forma de roda dançante, festiva, religiosa, social e musical, dentro de um padrão humano atávico de basear-se na roda como um dos arquétipos fundamentais à sua formação psicológica e intelectual. A roda foi um dos principais fatores de formatação de hábitos e costumes apropriados às diversas etnias e, no caso em estudo, da etnia negra, principal contributo para o desenvolvimento da filosofia de botequim. Partiu-se do raciocínio de que, na matriz ancestral da humanidade, dentre as causas atribuídas ao desenvolvimento da razão humana e à evolução da espécie gregária, capaz de socializar na produção e partilha de ferramental adequado à sobrevivência, conforto e desenvolvimento social e intelectual, uma das mais importantes foi a utilização corriqueira da roda.

O foco do trabalho se concentrou nesta voz multicultural, com raízes ancestrais, expandida da poética filosófica de Noel Rosa para dois de seus reconhecidos sucessores atuais, Paulinho da Viola e Chico Buarque. Buscou no alinhavo de algumas das canções dessa tríade de compositores “poetas filósofos”, que compuseram o *corpus* da pesquisa, a invocada filosofia de botequim, aquela que se extrai dos questionamentos sobre as coisas subordinadas

ao domínio da vida e do tempo. Como resultado da pesquisa, apresentou-se a análise crítica desse *corpus*, revelando-se as canções como significativos fatores de reflexão da grande gama de personagens do mundo do Samba quando em tensão com as mazelas do cotidiano. Dessa tensão, da angústia do existir, do confronto com a imposição de existir em estado de pobreza, da força da resistência cultural, brotou um gênero vivo, o samba, símbolo não apenas de expressão musical, mas voz efetiva do universo negro e sacrificado, que foi magistralmente pensado e expressado, seja como crônica, como ironia, poesia, crítica ou acusação pelos compositores escolhidos.

De qualquer forma, o trabalho não tem a pretensão de esgotar a profundidade do tema. O terreno em que se pisa é movediço e as fronteiras delimitadoras dos conceitos de Samba (com “S” maiúsculo, sistema de vida da classe desprivilegiada de ancestralidade predominante negra) e samba (com “s” minúsculo, gênero musical, apropriada pela indústria de consumo cultural e adotada por todas as classes, inclusive as abastadas) são imprecisas e fugidias. Por isso, sempre que possível, a pesquisa segue a trilha da evolução do pensamento emoldurado na roda de samba que acompanhou o nascimento e desenvolvimento do samba urbano carioca, com as mútuas interferências e interações e naturais consequências culturais, sociais e econômicas desse processo.

O trabalho pendeu para o filão da interpretação da poética das letras das canções analisadas, buscando o contato com o pensamento cotidiano dos atores, mas sempre olhando as diversas nuances que se apresentaram à luz da vida simbólica que delas nascem, ou podem nascer, independentemente de qualquer outro sentido explícito expresso pelos compositores ou por pesquisadores. O mundo simbólico que aqui se adentrou é o que se abriu, pela pesquisa particular, à perspectiva da idealização do pesquisador.

O “botequim” é o ambiente cultural pós noelino que incorpora a alma dos pontos de encontro ancestrais, em casas de “tias” baianas, em terreiros, em candomblés, simbolizando o momento pensante irônico, crítico, poético, humoroso e filosófico, onde o sambeiro extravasa, sublima e faz a catarse das agudas e doídas agruras do existir. É uma metáfora viva do ambiente de gestação da arte e da resistência que irradiaram da cultura negra, oprimida e pobre, de artistas, compositores, sambistas, sambeiros e demais personagens que sambaram nessa “roda viva”.

É o centro do mundo para o Samba; é o ponto de contato, de encontro e de interação entre as rodas de samba e da vida.

REFERÊNCIAS

1 Livros, teses e artigos de periódicos

A Bíblia Sagrada. O Velho e o Novo Testamento. Trad. João Ferreira de Almeida. 30. imp. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1974. (Com referências e algumas variantes. Edição revista e corrigida na grafia simplificada).

AGUIAR, Joaquim. Mocinho bonito, poeta maldito. In: **A poesia da canção.** 2.^a ed. São Paulo: Scipione, 1998, cap. 7. p. 37-42 (Coleção Margens do texto).

ALENCAR, Rivia Ryker Bandeira de. **O Samba de Roda na gira do Patrimônio.** Tese (Doutorado). UNICAMP, 2010. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=000783559>>. Acesso em: nov. 2012.

ALMIRANTE (Henrique Foréis Domingues). **No tempo de Noel Rosa:** O nascimento do samba e a era de ouro da música brasileira. 3. ed. Rio de Janeiro: Sonora, 2013.

ALVARENGA, Oneyda. **Música Popular Brasileira.** 1. ed., Rio de Janeiro; Porto Alegre; São Paulo: Globo, 1960. 2. impressão.

ALVITO, Marcos. **Histórias do samba:** De João da Baiana a Zeca Pagodinho. São Paulo: Matrix, 2013.

ALZUGUIR, Rodrigo. **Wilson Baptista:** O samba foi sua glória! Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

ANTÔNIO, João (João Antônio Ferreira Filho). **Noel Rosa:** Literatura comentada. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda; MARTINS, Maria Helena Pires. **Filosofando.** 2. ed. São Paulo: Moderna, 1993.

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda; MARTINS, Maria Helena Pires. **Filosofando.** 4. ed. São Paulo: Moderna, 2012.

ARBIX, Daniel do Amaral. 70 anos depois: Direitos autorais em Noel Rosa. In: **Revista Direito GV.** São Paulo: USP. v. 4, n. 1, jan.-jun. 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rdgv/v4n1/a10v4n1.pdf>>. Acesso em: 16 out. 2013.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas na poética de Dostoievski.** 3. ed. Trad.: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BARCELOS, Tânia Maia. Subjetividade e samba: A dor pede passagem. **Psicologia em Revista** Belo Horizonte, 2010. v. 16, n. 1. Abr. Disponível em:

<http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-11682010000100003&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 24 ago. 2013.

BARRETO, Gilson; OLIVEIRA, Marcelo G. de. **A arte secreta de Michelangelo: Uma lição de anatomia na Capela Sistina**. São Paulo: ARX, 2004.

BASTOS, José Rafael de Menezes. A origem do samba como invenção do Brasil (Por que as canções têm música?). **Antropologia em Primeira Mão 1995**. Florianópolis, 1995. APM-UFSC. Disponível em: <http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_download&gid=62&Itemid=203>. Acesso em: 30 abr. 2012.

BENCHIMOL, Jaime Larry. **Pereira Passos, um Haussmann tropical: A renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esporte, 1992.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: **Os Pensadores vol. XLVIII**. Trad.: José Lino Grünnewald. São Paulo: Abril, 1975.

BICCA JR., Ramiro Lopes. **São coisas nossas: Tradição e modernidade em Noel Rosa**. Tese (Doutorado). UNISINOS, 2009. Programa de pós-graduação em História. Disponível em: <<http://biblioteca.asav.org.br/vinculos/tede/RamiroBiccaHistoria.pdf>>. Acesso em: 18 nov. 2013.

BUARQUE, Chico. **Ópera do malandro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.

CABRAL, Sérgio. **MPB na era do rádio**. 2. ed. São Paulo: Lazuli, 2012.

CABRAL, Sérgio. “Mas como, outra vez?”. In: CHEDIAK, Almir. **Songbook Noel Rosa**, v. 1. Rio de Janeiro: Lumiar: 1991. (Notas à canção “Mas como, outra vez?”).

CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à música popular brasileira**. 5. ed. Barueri, SP: Amarilys, 2010.

CALDEIRA, Jorge. **A construção do samba; Noel Rosa de costas para o mar**. Rio de Janeiro: Mameluco, 2007. (Edição conjunta dos dois textos).

CARVALHO, Castelar de; ARAÚJO, Antônio Martins de. **Noel Rosa: Língua e estilo**. Rio de Janeiro: Thex Edit; Biblioteca da Universidade Estácio de Sá, 1999.

CARVALHO, Luiz Fernando Medeiros de. **Ismael Silva: Samba e resistência**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. Música popular e poesia no Brasil: um breve percurso histórico. **Darandina Revista Eletrônica**. Programa de pós-graduação em Letras da UFJF, v. 4, n. 1, jun. 2011. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/darandina/anteriores/v4n1/arr/>>. Acesso em: 8 out. 2012.

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. 7. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012 (2.^a reimp., 2013).

CHALMERS, Alan F. **O que é ciência, afinal?** Trad. Raul Filker. São Paulo: Brasiliense, 1993.

CHAUI, Marilena. **Convite à Filosofia**. 13. ed. São Paulo: Ática, 2003.

COUTINHO, Eduardo Granja. O sentido da tradição em Paulinho da Viola. **Congresso Anual em Ciência da Comunicação** (Trabalho apresentado no NP 13 - Núcleo de Pesquisa, Comunicação e Cultura das Minorias, **XXV**. Salvador, 04-05.09.2002). Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/31082092949847327013563202756342440028.pdf>>. Acesso em: 21 jun. 2013.

COUTINHO, Eduardo Granja. **Velhas histórias, memórias futuras: O sentido da tradição em Paulinho da Viola**. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: Para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DAMATTA, Roberto. **O que faz o brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DIDIER, Carlos. **Orestes Barbosa: Repórter, cronista e poeta**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

DIDIER, Carlos; MÁXIMO, João. **Noel Rosa: Uma biografia**. Brasília: UNB, 1990.

DINIZ, André. **Almanaque do samba: A história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir**. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

DINIZ, André. **Noel Rosa: O poeta do samba e da cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.

DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga: uma história de vida**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1999. (10.^a tiragem).

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**. Trad. Maria Adozinda Oliveira Soares. Lisboa: Arcádia, 1979.

ELIADE, Mircea. **Tratado de História das Religiões**. Trad. Fernando Tomaz; Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FENERICK, José Adriano. **Nem do morro nem da cidade: As transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. **Escolas de Samba: Sujeitos celebrantes e objetos celebrados - Rio de Janeiro, 1928-1949**. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal, Secretaria das Culturas, 2001.

FRANCESCHI, Humberto M. **Samba de sambar do Estácio: de 1928 a 1931**. 1. reimp. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Ao som do samba: Uma leitura do Carnaval carioca**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2009.

GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: Uma análise ideológica. In: **Saco de gatos: Ensaios críticos**. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

GOMBRICH, E. H. **História da Arte**. Trad. Álvaro Cabral. 13. ed.. São Paulo: Círculo do Livro, 1977.

HOLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagens**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

HOMEM, Wagner. **Histórias de canções: Chico Buarque**. São Paulo: Leya, 2009.

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Certidão** (05.10.2004). Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=441>>. Acesso em: 01 nov. 2012.

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Dossiê das matrizes do Samba no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro/Brasília: Centro Cultural Cartola, [2005?]. Disponível em: <<http://www.iphan.gov.br/baixaFcdAnexo.do?id=3962>>. Acesso em: 30 out. 2012.

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Dossiê Samba de roda do Recôncavo Baiano**. Brasília: MinC, [2004]. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=723>>. Acesso em: 30 out. 2012.

ISER, Wolfgang. A interação entre texto e leitor. In: **O ato da leitura: Uma teoria do efeito estético**. Trad. Johannes Kretschmer. v. 2, c. IV. São Paulo: 34, 1999.

JASPERS, Karl. **Introdução à Filosofia**. 3. ed. Trad. Leonidas Hegenberg; Octanny Silveira da Mota. São Paulo: Cultrix, 1976.

JUNG, Karl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. 2. ed. Trad. Maria Luiza Appy; Dora Mariana R. Ferreira Silva. Petrópolis: Vozes, 2002.

LAROUSSE CULTURAL. **Grande Enciclopédia**. Vol. 4. São Paulo: Universo, 1988.

LEOPOLDI, José Sávio. Rosseau - estado de natureza: O “bom selvagem” e as sociedades indígenas. **ALCEU - Revista de comunicação, cultura e política**. v. 2, n. 4, jan.-jun. 2002. p. 158-172. Departamento de Comunicação Social da PUC Rio. Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n4_Leopoldi.pdf>. Acesso em: 30 out. 2012.

LOPES, Nei. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora africana**. 4. ed. São Paulo: Selo Negro, 2011.

LOPES, Nei. **Partido-alto: Samba de bamba**. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

LUZ, Marco Aurélio. **Cultura negra e ideologia do recalque**. 3. ed. Rio de Janeiro: EDUFBA; Pallas, 2010.

M. MOURA, Roberto **No princípio, era a roda**: Um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MANCINI, Renata. Chico Buarque e a ótica do movimento. **Teresa - Revista de Literatura Brasileira**. n. 4/5. USP, 2003. São Paulo: Ed. 34. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo.

MARCONDES, Marcos Antônio (Editor). **Enciclopédia da Música Popular Brasileira**: Popular, erudita e folclórica. 2. ed. São Paulo: Art Editora; Publifolha, 1998.

MARINHO, Roberto (Pres. Cons. Dir.). **Os grandes sambas da história**. Rio de Janeiro: Globo, 1998. (Col. em 3 volumes).

MATOS, Cláudia Neiva de. **Acertei no milhar**: Samba e malandragem no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MÁXIMO, João. **Paulinho da Viola**: Sambista e chorão. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. (Col. Perfis do Rio).

MENEZES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico**: Poesia e política em Chico Buarque. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MENEZES BOLLE, Adélia Bezerra de. **Chico Buarque de Hollanda**: Literatura comentada. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

MORAES, Vinícius. Chico Buarque, sem tirar nem pôr (Introdução). In: **Roda Viva** [peça teatral, versão não autorizada, 1968]. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/87364813/Chico-Buarque-Roda-Viva-Teatro>>. Acesso em: 16 jul. 2012.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira; BACAL, Tatiana (Orgs.). **A MPB em discussão**: Entrevistas. Belo Horizonte, MG: UFMG-Humanitas, 2006.

NEGREIROS, Eliete Eça. **Ensaio a canção**: Paulinho da Viola e outros escritos. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

NEGREIROS, Eliete Eça. **Paulinho da Viola e o elogio do amor**. Tese (Doutorado em Filosofia). USP, 2012. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-12122012-102202/>>. Acesso em: 20 set. 2013.

OLIVEN, Ruben George. A mulher faz e desfaz o homem. **Ciência Hoje**, v. 7, n. 37, nov. 1987, p. 54-62.

PEREIRA, Cilene Margarete. Tem mineiro no samba carioca: A obra de Geraldo Pereira. In: PEREIRA, Cilene Margarete; CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias (Orgs.). **Minas Gerais diálogos**: Estudos de Literatura e Cultura. Curitiba: Prismas, 2013.

PEREIRA JÚNIOR, Luiz Costa. **O mar que me navega**: Sintonias filosóficas em Paulinho da Viola. Tese (Doutorado em Educação). USP, 2011. Faculdade de Educação. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-21072011131554/pt-br.php>>. Acesso em: 26 abril 2013.

PERRONE, Charles A. **Letras e letras da Música Popular Brasileira**. Trad. José Luiz Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: **Formas Breves**. Trad.: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PINTO, Mayra. **Noel Rosa**: O humor na canção. São Paulo: Ateliê: FAPESP, 2012.

PRATA, Mário. Julinho da Adelaide, 24 anos depois. **Sanatório Geral**. Rio de Janeiro, s/d. Disponível em: <<http://chicobuarque.com.br/sanatorio/julinho.htm>>. Acesso em: 23 set. 2013.

PRATA, Mário. O samba duplex e pragmático de Julinho da Adelaide. **A Última Hora**. 7, 8 set. 1974. Disponível em: <http://chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_07_09_74.htm>. Acesso em: 23 set. 2013.

PROUS, André. A arte rupestre brasileira. In: **Arqueologia brasileira**. Brasília: Ed. UNB, 1992. (Cap. XIV).

RIBEIRO, Bruno. **A suprema elegância do samba**: Notas sobre Campinas. Campinas: Pontes, 2005.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SIQUEIRA, Ivan Cláudio Pereira. **Paulinho da Viola**: O caminho de volta (Um estudo poético-musical da canção popular brasileira). Dissertação (Mestrado). USP, 1999. São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-12052011-155913/pt-br.php>>. Acesso em: 12 nov. 2012.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998. (2. reimp., 2007)

SOIHET, Rachel. **A subversão pelo riso**: Estudos sobre o carnaval carioca, da *Belle Époque* ao tempo de Vargas. 2. ed. Uberlândia, MG: EDUFU, 2008.

SOUZA, Tarik de (org.). **O som do Pasquim**. 2. ed. São Paulo: Codecri, 1976.

SOUZA, Tarik. **Tem mais samba**: Das raízes à eletrônica. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2008.

TATIT, Luiz. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

TÁVOLA, Artur da. **Orestes Barbosa**: Cem anos em Chão de estrelas. Brasília: Câmara dos Deputados, 1993.

TINHORÃO, José Ramos. **A música popular que surge na era da Revolução**. São Paulo: Editora 34, 2009.

TINHORÃO, José Ramos. **As origens da canção urbana**. São Paulo: Editora 34, 2011.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: Um tema em debate**. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2012a.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil: Cantos, danças, folguedos: origens**. 3. ed. São Paulo: 34, 2012b.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons que vêm da rua**. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2005.

TROTTA, Felipe. O repertório do samba. In.: **Anais do XIII Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música (ANPPOM)**. Vol. 1. Belo Horizonte. UFMG. 23-27 abr. 2001. Escola de Música. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anppom_2001_1.pdf>. Acesso em: 28 out. 2013.

VAINFAS, Ronaldo. Prefácio à primeira edição. In: SOIHET, Rachel. **A subversão pelo riso: Estudos sobre o carnaval carioca, da Belle Époque ao tempo de Vargas**. 2. ed. Uberlândia: EDUFU, 2008.

VALVERDE, Monclar. Mistérios e encantos da canção. In: MATOS, Cláudia; TRAVASSOS, Patrícia; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Org.). **Palavra cantada: Ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: FAPERJ; 7 Letras, 2008.

VASCONCELLOS, Gilberto. **Música popular: De olho na fresta**. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VASCONCELOS, Ary. **Raízes da música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1991.

VIANNA, Luiz Fernando. **Geografia carioca do samba**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004.

WERNECK, Humberto. **Chico Buarque, tantas palavras**. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

WISNIK, José Miguel. **Sem receita: Ensaios e canções**. São Paulo: Publifolha, 2004.

2 Sítios da rede mundial de computadores (Acesso constante)

@ulete digital - Dicionário Aulete - Dicionário Analógico: <<http://www.aulete.com.br>>.

Academia do Samba: <www.academiadosamba.com.br>.

Base de dados disco 78 RPM: <<http://bases.fundaj.gov.br/disco.html>>.

Blog Receita de Samba: <<http://www.receitadesamba.com.br>>.

CPFL Cultura: <www.cpflcultura.com.br>.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira:
<<http://www.dicionariompb.com.br>>.

Dicionário do Aurélio: <<http://www.dicionariodoaurelio.com>>.

Dicionário Online - Dicionários Michaelis - UOL: <<http://michaelis.uol.com.br>>.

E-Dicionário de termos literários de Carlos Ceia: <<http://www.edtl.com.pt>>.

Discos do Brasil. Discografia brasileira (por Maria Luiza Kfoury):
<www.discosdobrasil.com.br>.

Enciclopédia Itaú Cultural: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br>>.

Fundação Joaquim Nabuco - Multiteca: <<http://bases.fundaj.gov.br>>.

IMS - Blog do IMS: <<http://www.blogdoims.com.br>>.

IMS - Instituto Moreira Salles: <<http://www.ims.com.br/ims>>.

IMS Rádio Batuta: <<http://www.radiobatuta.com.br>>.

Instituto Antônio Carlos Jobim: <<http://portal.jobim.org>>.

Instituto Memória Musical Brasileira - IMMUB: <<http://www.memoriamusical.com.br>>.

Passado musical: <<http://www.bn.br/site/pages/bibliotecaDigital/passadomusical/script/index.asp>>.

Projeto Disco de Cera - Arquivo Nirez: <<http://www.projetodiscodeceranirez.com.br>>.

Site da Academia Brasileira de Letras: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?tpl=home>>.

Site Oficial Chico Buarque: <<http://www.chicobuarque.com.br>>.

Site Oficial Paulinho da Viola: <<http://www.paulinhodaviola.com.br/portugues>>.

3. Vídeos

BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Brasil. Produtores: Rex Schindler, Rocha Neto. Iglu Filmes, Horus Filmes, 1961. 1 DVD (81 min.). P. & b., NTSC.

CARTOLA: Música para os olhos. Direção: Lírio Ferreira; Ilton Lacerda. Brasil. Documentário. Europa Filmes, 2007. 1 DVD (88 min.). Color. e p. & b., NTSC.

CHICO, A série. Direção: Roberto de Oliveira. Brasil. Documentários, shows. RWR, Band Music, EMI, 2006. 13 DVDs (1.280 min.). Color. e p. & b., NTSC. Acompanha livro com informações e fotos (194 p.).

GERALDO Pereira, o Rei do Samba. Direção: José Sette. Brasil. Videobiografia. Secr. Ed. de MG, 1999 (72 min.), Color, sist. [n.i.]. Veiculado pela TV Cultura SP e Cine Brasil. Cópia disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NvSEq4NzB8w>>.

ISTO É Noel Rosa. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil. Videobiografia. Tupan Filmes, TV Brasil, 1990 (46 min.). Color., PAL-M. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=D71rwxB2lIE>>. Acesso em: out. 2012.

NELSON Cavaquinho. Direção: Leon Hirszman. Brasil. Documentário, curta. Tupan Filmes, 1969 (15 min.). P. & b., NTSC. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6VTH_T00gnY>. Acesso em: out. 2012.

NOEL, Poeta da Vila. Direção: Ricardo Van Steen. Brasil. Videobiografia. Movieart, Três Com. de Pub., 2006. Coleção Isto É, Sucessos do Cinema Brasileiro, v. 8. 1 DVD (99 min.). Color., NTSC.

O MISTÉRIO do Samba. Direção: Carolina Jabor; Lulla Buarque de Hollanda. Brasil. Documentário, musical. Videofilmes, 2008. 1 DVD (90 min.). Color., NTSC.

OS AVÓS do samba. [s. i.] Parte 1: disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QdesYPIuJbo>>; parte 2: disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IDDx3xLqGAM>>. Acesso em: 04 mar. 2013.

PARTIDO Alto. Direção: Leon Hirszman. Brasil. Documentário, curta. Embrafilmes, 1976 (1982). 22 min. 40 seg. Color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=C44D2q0tCIE>>. Acesso em: 28 out. 2012.

PAULINHO da Viola: Meu tempo é hoje. Direção: Izabel Jaguaribe. Brasil. Documentário. Vídeo Filmes, 2004. 1 DVD (85 min. 40 seg.). Color. e p. & b., NTSC.

SAMBA. Direção: Theresa Jessouroun. Brasil. Documentário. Dist.: [s.i.], 2000 (55 min.). Color., NTSC. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KePvcXRkYd0>>. Acesso em: 09 abr. 2013.

TROPICALIA. Direção: Marcelo Machado. Brasil. Documentário. Imagem Filmes, 2012. 87 min. Color e p. & b.

UMA noite em 67. Direção: Ricardo Calil; Renato Terra. Brasil. Documentário. Vídeo Filmes, 2010. 1 DVD (85 min.). Color e p. & b., NTSC.

4 Coleções

COLEÇÃO Chico Buarque. **Abril Coleções**. Editor: Roberto Civita. Edição e textos: José Ruy Gandra, Gandra Editorial. Pesquisa de texto: Carolina Fasano Quintella. São Paulo: Abril, 2006 (c2010). 20 álbuns. Inclui livrete com notas, cronologia, lista de faixas e texto integral das letras. Acompanham 20 CDs Áudio, estéreo.

COLEÇÃO FOLHA **Raízes da Música Popular Brasileira**. Editor: Carlos Calado. Textos: João Máximo et al. Rio de Janeiro: Media Fashion; Folha de São Paulo, 2010. 25 álbuns. Inclui bibliografias e discografias. Acompanham 25 CDs Áudio.

COLEÇÃO Nova **História da Música Popular Brasileira**. Editor: Victor Civita. Redação: Jorge dos Santos Caldeira Neto. Consultoria (texto) Tárík de Souza. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1976. 45 fascículos semanais, 3 estojos. Acompanham 45 discos sonoros, LP 10 pol., 33 e 1/3 rpm., mono e estéreo.

HISTÓRIA DO SAMBA. Presidente do Conselho de Administração: Roberto Marinho. Produtores: Elifas Andreato/Arley Pereira. São Paulo: RCA; BMG; Globo, c1998. 40 fascículos semanais, 3 v. Acompanham 40 CDs Áudio, mono e estéreo (Coleção Os grandes sambas da História).

MEMÓRIAS MUSICAIS **Casa Edison**. Produção executiva: Joana Hime. Pesquisa e textos: Pedro Aragão, Anna Paes, Pedro Paes. Revisão de texto: Nana Vaz de Castro. Seleção de repertório: Humberto Franceschi, Maurício Carrilho, Pedro Aragão e Pedro Paes. Rio de Janeiro[?]: Petrobrás; Sarapuí; Biscoito Fino; MEC, 2002. 1 estojo. Inclui discografia e notas. Acompanham 15 CDs Áudio, mono. (Gravações originais em 78 rpm, restauradas de gravações feitas entre 1902 e 1950, incluindo gravações inéditas, de partituras de compositores brasileiros nascidos até o ano de 1870. Acervo da coleção Humberto Franceschi).

NOEL ROSA Pela primeira vez. **229 gravações de Noel Rosa em suas versões originais**. Coordenadores do projeto: Luiz Pedreira; Claudiney Ferreira. Idealizador e pesquisador: Omar Abu Chahla Jubran. Rio de Janeiro; São Paulo: Velas; Galeão; MEC; Funarte (270.120), 200_. 1 Box. Inclui discografia e notas. Acompanham 7 CDs Áudio, duplos.

5 Referências fonográficas (canções)⁶⁵

ALVARENGA [Murilo Alvarenga]; BARRETO, M. G. [?] **Drama de Angélica**. Intérprete: Alvarenga e Ranchinho [Diésis dos Anjos Gaia]. Rio de Janeiro: Odeon (12.219-a). c1942. 1 disco sonoro. 78 rpm., mono. Lado 1, faixa única. Valsa sertaneja [reg. original: canto tétrico]. (Nessa primeira gravação não aparece o nome de Alvarenga. O crédito de seu nome foi resgatado posteriormente).

⁶⁵ As informações sobre as canções citadas foram obtidas nos seguintes sítios da rede mundial de computadores: IMMub <<http://www.memoriamusical.com.br/>>; Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira <<http://www.dicionariompb.com.br/>>; Discos do Brasil <<http://www.discosdobrasil.com.br/>>.

ALVES, Ataulfo [Ataulfo Alves de Sousa]. **Laranja madura**. Intérprete: Ataulfo Alves. Rio de Janeiro: Polydor (X-10), c1966. 1 disco sonoro. CPS 33 e 1/3 rpm., mono. Lado 1, faixa única. Samba.

BAPTISTA, Wilson [Wilson Baptista de Oliveira]; TEIXEIRA, Afonso. **Chico Brito**. Intérprete: Dircinha Batista. Rio de Janeiro: Odeon (13.047-a), c1950. 1 disco sonoro. 78 rpm., mono. Lado 2, faixa única. Samba.

BAPTISTA, Wilson; BAPTISTA, José. Meu mundo é hoje. Intérprete: Paulinho da Viola. In: **Dança da solidão**. Rio de Janeiro: Odeon (SMOFB 3718), c1972. 1 disco sonoro. LP 33 e 1/3 rpm., mono. Lado 1, faixa 2. Samba.

BUARQUE, Chico [Francisco Buarque de Hollanda]. **A banda**. Intérprete: Nara Leão [Nara Lofego Leão]. Rio de Janeiro: Philips (Selo 365.200), c1966. 1 disco sonoro. CPS. 33 e 1/3 rpm., mono. Lado 1, faixa única. Marcha.

BUARQUE, Chico. Ano novo. Intérprete: Chico Buarque. In: **Chico Buarque de Hollanda**. São Paulo: RGE (XRLP 53014), c1967. 1 disco sonoro. 33 e 1/3 rpm., mono, 12 pol. Lado 2, faixa 2. Samba.

BUARQUE, Chico. Acorda, amor. Intérprete: Chico Buarque. In: **Sinal fechado**. Rio de Janeiro: Philips (6349 122) c1974. 1 disco sonoro. LP 12 pol. 33 e 1/3 rpm., estéreo. Lado 2, faixa 1. Samba. (canção composta sob pseudônimo duplo de Julinho da Adelaide e Leonel Paiva).

BUARQUE, Chico. Bom conselho. Intérprete: Maria Bethânia. In: **Quando o carnaval chegar (TSO)** [var. Intérprete:] Rio de Janeiro: Philips (6349.038), c1972. 1 disco sonoro. LP 33 e 1/3 rpm., estéreo. Lado 2, faixa 4. Samba.

BUARQUE, Chico. Carolina. Intérprete: Chico Buarque. In: **Chico Buarque de Hollanda Vol. 3**. São Paulo: RGE (XRLP 5320), c1968. 1 disco sonoro. LP 33 e 1/3 rpm., mono. Lado 1, faixa 5. Samba canção.

BUARQUE, Chico. Construção. Intérprete: Chico Buarque. In: **Construção**. Rio de Janeiro: Philips (6349 017), c1971. 1 disco sonoro. LP 33 e 1/3 rpm., mono. Lado 1, faixa 4. Samba.

BUARQUE, Chico. Corrente. Intérprete: Chico Buarque. In: **Meus caros amigos**. Rio de Janeiro: Philips (6349 189), c1976. 1 disco sonoro. LP 33 e 1/3 rpm., mono. Lado 1, faixa 6. Samba.

BUARQUE, Chico. Cotidiano. Intérprete: Chico Buarque. In: **Construção**. Rio de Janeiro: Philips (6349 017), c1971. 1 disco sonoro. LP 33 e 1/3 rpm., mono. Lado 1, faixa 2. Samba.

BUARQUE, Chico. Deus lhe pague. Intérprete: Chico Buarque. In: **Construção**. Rio de Janeiro: Philips (6349 017), c1971. 1 disco sonoro. LP 33 e 1/3 rpm., mono. Lado 1, faixa 1. Samba.

BUARQUE, Chico. Ela desatinou. Intérprete: Chico Buarque. In: **Chico Buarque de Hollanda Vol. 3**. São Paulo: RGE (XRLP 5320), c1968. 1 disco sonoro. LP 33 e 1/3 rpm., mono. Lado 1, faixa 1. Samba.

BUARQUE, Chico. Jorge Maravilha. Intérprete: Chico Buarque. In: **Máximo de sucessos n.º 11**. [div. Intérprete:]. Rio de Janeiro: Fontana/Philips (6470 522), c1974. 1 disco sonoro. LP 33 e 1/3 rpm., mono. Lado 1, faixa 1. Samba. (canção composta sob pseudônimo de Julinho da Adelaide).

BUARQUE, Chico. Meu refrão. Intérprete: Chico Buarque. In: **Chico Buarque de Hollanda**. São Paulo: RGE (XRLP 5303), c1966. 1 disco sonoro. LP 33 e 1/3 rpm., mono. Lado 1, faixa 5. Samba.

BUARQUE, Chico. Morro Dois irmãos. Intérprete: Chico Buarque. In: **Chico Buarque**. Rio de Janeiro: BMG-Ariola (150.0008), c1989. 1 CD Áudio, estéreo. Faixa 1.

BUARQUE, Chico. O milagre (brasileiro). Intérprete: Miúcha. In: **Miúcha**. Rio de Janeiro: RCA Victor (103.0376), c1980. 1 disco sonoro. LP 33 e 1/3 rpm., estéreo. Lado 1, faixa 6. (Canção composta sob pseudônimo de Julinho da Adelaide, 1975. Participação João Gilberto; Armandinho et al).

BUARQUE, Chico. Olê, olá. Intérprete: Chico Buarque. In: **Chico Buarque de Hollanda**. São Paulo: RGE (XRLP 5303), c1966. 1 disco sonoro. LP 33 e 1/3 rpm., mono. Lado 2, faixa 4. Samba.

BUARQUE, Chico. Pedro Pedreiro. Intérprete: Chico Buarque. In: **Chico Buarque de Hollanda**. São Paulo: RGE (XRLP 5303), c1966. 1 disco sonoro. 33 e 1/3 rpm., mono. Lado 2, faixa 1. Samba.

BUARQUE, Chico. Roda viva. Intérprete: Chico Buarque; grupo vocal MPB4. In: **Chico Buarque de Hollanda vol. 3**. São Paulo: RGE (XRLP 5320), c1968. 1 disco sonoro. LP 33 e 1/3 rpm., mono. Lado 1, faixa 6. Samba.

BUARQUE, Chico. Sonho de um Carnaval. Intérprete: Lenita Bruno. In: **Work of Love**. Los Angeles: Nucleus Records (BMS 121), c1964. 1 disco sonoro. LP 33 e 1/3 rpm., mono. Lado 2, faixa 5. Samba.

BUARQUE, Chico. Tamandaré. Intérprete: Quarteto em Cy. In: **Chico em Cy**. Rio de Janeiro: CID (90.132/6), c1991. 1 disco sonoro. LP 33 e 1/3 rpm., estéreo. Samba. Lado 2, faixa 2. (Ano de composição 1965).

BUARQUE, Chico. Tem mais samba. Intérprete: Chico Buarque. In: **Chico Buarque de Hollanda**. São Paulo: RGE (XRLP 5303), c1966. 1 disco sonoro. LP 33 e 1/3 rpm., mono. Lado 1, faixa 2. Samba.

BUARQUE, Chico. Um chorinho. Intérprete: Chico Buarque. In: **Chico Buarque de Hollanda vol. 2**. São Paulo: RGE (XRLP 5314), c1967. 1 disco sonoro. LP 33 e 1/3 rpm., mono. Lado 2, faixa 6. Chorinho.

BUARQUE, Chico. Vida. Intérprete: Chico Buarque. In: **Vida**. Rio de Janeiro: Philips (6349 435), c1980. 1 disco sonoro. LP 33 e 1/3 rpm., estéreo. Lado 1, faixa 1. Samba canção.

BUARQUE, Chico; JOBIM, Tom [Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim]. Sabiá. Intérprete: Cynara [Cynara de Sá Leite Faria] e Cybele [Cybele Ribeiro de Sá Leite Freire]. In: **III Festival Internacional da Canção Popular** [var. Intérprete:]. Rio de Janeiro: CBS (37580), c1968. 1 disco sonoro. LP 33 e 1/3 rpm., mono. Lado 1, faixa 1. Samba.

BUARQUE, Chico; MORAES, Vinícius de [Marcus Vinícius da Cruz de Melo Moraes]. Desalento. Intérprete: Chico Buarque. In: **Construção**. Rio de Janeiro: Philips (6349 017), c1971. 1 disco sonoro. LP 33 e 1/3 rpm., mono. Lado 1, faixa 3. Samba.

CANINHA [José Luiz de Moraes]; VISCONDE DE PYCOHYBA [?]. **É batucada**. Intérprete: Moreira da Silva. Rio de Janeiro: Columbia (22.194-b), c1933. 1 disco sonoro. 78 rpm., mono. Lado 2, faixa única. Samba.

CARTOLA [Angenor de Oliveira]. O mundo é um moinho. Intérprete: Cartola. In: **Cartola II**. Rio de Janeiro: Marcus Pereira (MPL 9325), c1976. 1 disco sonoro. LP 33 e 1/3 rpm., mono. Lado 1, faixa 1. Samba.

CARTOLA; CACHAÇA, Carlos [Carlos Moreira de Castro]. Silêncio de um cipreste. Intérprete: Cartola. In: **Cartola 70 anos**. Rio de Janeiro: RCA-Victor (103.10208), c1979. 1 disco sonoro. LP 33 e 1/3 rpm., estéreo. Lado 2, faixa 5. Samba.

DONGA [Ernesto Joaquim Maria dos Santos]; ALMEIDA, Mauro de. **Pelo telefone**. Intérprete: Banda Odeon. Rio de Janeiro: Odeon (121.313), c1916; Intérprete: Baiano [Manuel Pedro dos Santos]. Rio de Janeiro: Odeon (121.322), c1917. 2 discos sonoros. 78 rpm. [Ambas] mono, face única, faixa única. Samba carnavalesco.

FILME, Geraldo [Geraldo Filme de Sousa]. Garoto de pobre. Intérprete: Geraldo Filme. In: **Geraldo Filme**. São Paulo: Eldorado (29.80.0358), c1980. 1 disco sonoro. LP 33 e 1/3 rpm., estéreo. Lado 1, faixa 6. Samba.

GONZAGA, Chiquinha [Francisca Hedwiges de Lima Neves Gonzaga]. **Ó abre alas**. Intérprete: Banda da Casa Faulhaber & Cia. Rio de Janeiro: Favorite (1-452.023), c1911. 1 disco sonoro. 78 rpm., mono. Face única, faixa única. Dobrado carnavalesco [Marchinha]. (Composta para a peça de costumes *Não venhas!*, 1899).

GONZAGUINHA [Luiz Gonzaga do Nascimento Júnior]. O que é, o que é. Intérprete: Gonzaguinha. In: **Caminhos do coração**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon (064 422912), c1982. 1 disco sonoro. LP 33 e 1/3 rpm., estéreo. Lado 1, faixa 1. Samba.

OTAVIANO, Jussara; OTAVIANO, Doralice. Samba de Tia Joana. Intérprete: Grupo A 4 Vozes. In: **Interior**. São Paulo: Paulus (008756), c2008. 1 disco sonoro. CD Áudio, estéreo. Faixa 12. [?].

ROCHINHA [João Carlos Oliveira da Rocha]; PORTO, Orlando. Novos rumos. Intérprete: Paulinho da Viola. In: **Bebadosamba**. Rio de Janeiro: BMG Brasil (7432141789-2), c1996. 1 CD Áudio, estéreo. Faixa 7. Samba.

ROSA, Noel [Noel de Medeiros Rosa]. **Até amanhã**. Intérprete: João Petra de Barros. Rio de Janeiro: Odeon (10.950-a), c1933. 1 disco sonoro. 78 rpm., mono. Lado 2, faixa única. Samba.

ROSA, Noel. **Capricho de rapaz solteiro**. Intérprete: Mário Reis. Rio de Janeiro: Odeon (11.003-a), c1933. 1 disco sonoro. 78 rpm. Mono. Lado 2, faixa única. Samba.

ROSA, Noel. **Coisas nossas**. Intérprete: Noel Rosa. Rio de Janeiro: Columbia (22.089-B), c1932. 1 disco sonoro. 78 rpm, mono. Lado 1, faixa única. Samba.

ROSA, Noel. **Com que roupa**. Intérprete: Noel Rosa. Rio de Janeiro: Parlophon (selo 13.245-a), c1930. 1 disco sonoro. 78 rpm., mono. Lado 1, faixa única. Samba.

ROSA, Noel. **Cordiais saudações**. Intérprete: Noel Rosa. Rio de Janeiro: Parlophon (13.327-a), c1931. 1 disco sonoro. 78 rpm., mono. Lado 1, faixa única. Samba.

ROSA, Noel. **Eu vou pra Vila**. 1930. Intérprete: Almirante [Henrique Foréis Domingues]. Rio de Janeiro: Parlophon (selo 13.256-a), c1931. 1 disco sonoro. 78 rpm., mono. Lado 2, faixa única. Samba.

ROSA, Noel. **Fita amarela**. Intérprete: Francisco Alves; Mário Reis [Mário da Silveira Meirelles Reis]. Rio de Janeiro: Odeon (10.961-a), c1933. 1 disco sonoro. 78 rpm., mono. Lado 2, faixa única. Samba.

ROSA, Noel. **Gago apaixonado**. Intérprete: Noel Rosa. Rio de Janeiro: Columbia (22.023-B), c1931. 1 disco sonoro. 78 rpm., mono. Lado 2, faixa única. Samba.

ROSA, Noel. **João Ninguém**. Intérprete: Noel Rosa. Rio de Janeiro: Odeon (11.257-a), c1935. 1 disco sonoro. 78 rpm., mono. Lado 1, faixa única. Samba.

ROSA, Noel. **Malandro medroso**. Intérprete: Noel Rosa. Rio de Janeiro: Parlophon (13.245-a), c1930. 1 disco sonoro. 78 rpm., mono. Lado 2, faixa única. Samba.

ROSA, Noel. **Mentir**. Intérprete: Mário Reis. Rio de Janeiro: Odeon (10.943-a), c1933. 1 disco sonoro. 78 rpm., mono. Lado 1, faixa única. Samba.

ROSA, Noel. **Não tem tradução** (Cinema falado). Intérprete: Francisco Alves. Rio de Janeiro: Odeon (11.057-a), c1933. 1 disco sonoro. 78 rpm., mono. Lado 2, faixa única. Samba.

ROSA, Noel. **O X do problema**. Intérprete: Aracy de Almeida [Aracy Teles de Almeida]. Rio de Janeiro: Victor (34.099-a), c1936. 1 disco sonoro. 78 rpm., mono. Lado 1, faixa única. Samba.

ROSA, Noel. **Onde está a honestidade**. Intérprete: Noel Rosa. Rio de Janeiro: Odeon (10.989-a), c1933. 1 disco sonoro. 78 rpm., mono. Lado 1, faixa única.

ROSA, Noel. **Palpite infeliz**. Intérprete: Aracy de Almeida. Rio de Janeiro: Selo Victor (34.007-a), c1936. 1 disco sonoro. 78 rpm., mono. Lado 1, faixa única. Samba.

ROSA, Noel. PEP, Kid [José Gelsomino]. **O orvalho vem caindo**. Intérprete: Almirante. Rio de Janeiro: Victor (33.734-a), c1934. 1 disco sonoro. 78 rpm., mono. Lado 2, faixa única. Samba.

ROSA, Noel. **Quem dá mais?** Intérprete: Noel Rosa. Rio de Janeiro: Odeon (10.931-a), c1932. 1 disco sonoro. 78 rpm., mono. Lado 1, faixa única. Samba.

ROSA, Noel. **Rapaz folgado.** 1934. Intérprete: Aracy de Almeida. Rio de Janeiro: Victor (selo 34.368-a), c1938. 1 disco sonoro. 78 rpm., mono. Lado 2, faixa única. Samba.

ROSA, Noel. **Riso de criança.** Intérprete: Aracy de Almeida. Rio de Janeiro: Columbia (8.107-B), c1934. 1 disco sonoro. 78 rpm., mono. Lado 2, faixa única. Samba. (A estrofe que faz parte da análise deste trabalho não fez parte da gravação).

ROSA, Noel. **Século do progresso.** Intérprete: Aracy de Almeida. Rio de Janeiro: Victor (34.296-a), c1938. 1 disco sonoro. 78 rpm., mono. Lado 2, faixa única. Samba.

ROSA, Noel. **Três apitos.** Intérprete: Roberto Paiva [Helim Silveira Neves]. Rio de Janeiro: Sinter (00-00.076-a), c1951. 1 disco sonoro. 78 rpm., mono. Lado 1, faixa única. Samba canção.

ROSA, Noel. **Último desejo.** Intérprete: Aracy de Almeida. Rio de Janeiro: Victor (34.296-a), c1939. Um disco sonoro. 78 rpm., mono. Lado 1, faixa única. Samba.

ROSA, Noel; ALVES, Francisco. **Mas como, outra vez?** Intérprete: Francisco Alves; Mário Reis. Rio de Janeiro: Odeon (10.961-a), c1933. 1 disco sonoro. 78 rpm., mono. Lado 1, faixa única. Marchinha.

ROSA, Noel; ANDRÉ FILHO [Antônio André de Sá Filho]. **Filosofia.** Intérprete: Mário Reis. Rio de Janeiro: Columbia (22.225-B), c1933. 1 disco sonoro. 78 rpm., mono. Lado 2, faixa única. Samba.

ROSA, Noel; MESQUITA, Custódio. **Prazer em conhecê-lo.** Intérprete: Mário Reis. Rio de Janeiro: Odeon (10.943-a), c1933. 1 disco sonoro. 78 rpm., mono. Lado 2, faixa única. Samba.

ROSA, Noel; MINA, João. **De babado.** Intérprete: Noel Rosa; Marília Batista. Rio de Janeiro: Odeon (11.337-a), c1936. 1 disco sonoro. 78 rpm., mono. Lado 1, faixa única. Samba.

ROSA, Noel; PINTO, Sílvio. Com mulher não quero mais nada. Intérprete: Conjunto Coisas Nossas. In: **Noel Rosa, inédito e desconhecido.** São Paulo: Eldorado (79.83.0408), c1983. 1 disco sonoro. LP 33 e 1/3 rpm., mono. Lado 1, faixa 5. Samba.

ROSA, Noel; PRAZERES, Heitor. **Pierrô apaixonado.** Intérprete: Joel [Joel de Almeida] e Gaúcho [Francisco de Paula Brandão Rangel]. Rio de Janeiro: Victor (34.012-a), c1939. 1 disco sonoro. 78 rpm., mono. Lado 1, faixa única. Marchinha.

ROSA, Noel; VADICO [Oswaldo Gogliano]. **Feitiço da Vila.** Intérprete: João Petra de Barros. Rio de Janeiro: Odeon (selo 11.175-a), c1934. 1 disco sonoro. 78 rpm., mono. Lado 1, faixa única. Samba.

ROSA, Noel; VADICO. **Feitio de oração.** Intérprete: Castro Barbosa [Joaquim Silvério de Castro Barbosa]; Francisco Alves. Rio de Janeiro: Odeon (selo 11.042-a), c1933. 1 disco sonoro. 78 rpm., mono. Lado 1, faixa única. Samba.

ROSA, Noel; VADICO. **Conversa de botequim**. Intérprete: Noel Rosa. Rio de Janeiro: Odeon (11.257-a), c1935. 1 disco sonoro. 78 rpm., mono. Lado 2, faixa única. Samba.

ROSA, Noel; VADICO. **Pra que mentir?**. Intérprete: Sílvio Caldas. Rio de Janeiro: Victor (34.413-a), c1939. 1 disco sonoro. 78 rpm., mono. Lado 1, faixa única. Samba.

ROSA, Noel; VADICO. **Tarzan (o filho do alfaiate)**. Intérprete: Almirante. Rio de Janeiro: Victor (34.086-a), c1936. 1 disco sonoro. 78 rpm., mono. Face única, faixa única. Samba.

SANTOS, Jurandir. **Alô, John**. Intérprete: Jurandir Santos. Rio de Janeiro: Columbia (22.195-B), c1933. 1 disco sonoro. 78 rpm., mono. Lado único, faixa 1. Marcha.

SINHÔ [José Barbosa da Silva]. **Ora, vejam só**. Intérprete: Francisco Alves. Rio de Janeiro: Odeon (123.273), c1927. 1 disco sonoro. 78 rpm., mono. Lado único, faixa única. Samba.

VALENTE, Assis [José de Assis Valente]; MAIA, Durval. **Alegria**. Intérprete: Orlando Silva. Rio de Janeiro: Victor (34.239-a), c1937. 1 disco sonoro. 78 rpm., mono. Lado 1, faixa única. Samba.

VELOSO, Caetano [Caetano Emanuel Viana Teles Veloso]. Desde que o samba é samba Intérprete: Caetano Veloso; Gilberto Gil [Gilberto Passos Gil Moreira]. In: **Tropicália 2**. Rio de Janeiro: Polygram (518.178-1), c1993. 1 disco sonoro. LP 33 e 1/3 rpm., estéreo. Lado 2, faixa 6. Samba.

VELOSO, Caetano [Caetano Emanuel Viana Teles Veloso]. Festa imodesta. Intérprete: Chico Buarque. In: **Sinal Fechado**. Rio de Janeiro: Philips (6349 122), c1974. 1 disco sonoro. LP 33 e 1/3 rpm., mono. Lado 1, faixa 1. Samba.

VELOSO, Caetano. Língua. Intérprete: Caetano Veloso; Elza Soares [Elza da Conceição Soares]. In: **Velô**. Rio de Janeiro: Polygram (824 024-1), c1984. 1 disco sonoro. LP 33 e 1/3 rpm., estéreo. Lado 2, faixa 5. Samba-rap.

VIOLA, Paulinho da [Paulo César Batista de Faria]. **Argumento**. Intérprete: Paulinho da Viola. Rio de Janeiro: Odeon (SDP-602), c1975. 1 disco sonoro. CPS, 33 e 1/3 rpm., mono. Lado 2, faixa única. Samba.

VIOLA, Paulinho da. Coisas do mundo, minha nega. Intérprete: Paulinho da Viola. In: **Paulinho da Viola**. Rio de Janeiro: Odeon (MOFB 3560), c1968. 1 disco sonoro. LP 33 e 1/3 rpm., mono. Lado 1, faixa 6. Samba.

VIOLA, Paulinho da. Comprimido. Intérprete: Paulinho da Viola. In: **Nervos de Aço**. Rio de Janeiro: Odeon (SMOFB 3997), c1973. 1 disco sonoro. LP 33 e 1/3 rpm., mono. Lado 1, faixa 2. Samba.

VIOLA, Paulinho da. Dança da solidão. Intérprete: Paulinho da Viola. In: **A dança da solidão**. Rio de Janeiro: Odeon (SMOFB 3718), c1971. 1 disco sonoro. LP 33 e 1/3 rpm., mono. Lado 2, faixa 1. Samba.

VIOLA, Paulinho da. Eu canto samba. Intérprete: Paulinho da Viola. In: **Eu canto samba**. Rio de Janeiro: BMG-Ariola (140.0010), c1989. 1 disco sonoro. LP 33 e 1/3 rpm, estéreo. Lado 1, faixa 1.

VIOLA, Paulinho da. Nos horizontes do mundo. Intérprete: Paulinho da Viola. In: **Paulinho da Viola 1978**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon (062 421133), c1978. 1 disco sonoro. LP 33 e 1/3 rpm., estéreo. Lado 2, faixa 6. Samba.

VIOLA, Paulinho da. Num samba curto. Intérprete: Paulinho da Viola. In: **Paulinho da Viola 1971**. Rio de Janeiro: Odeon (MOFB 3670), c1971. 1 disco sonoro. LP 33 e 1/3 rpm., mono. Lado 1, faixa 1. Samba.

VIOLA, Paulinho da. Para ver as meninas. Intérprete: Paulinho da Viola. In: **Paulinho da Viola 1971**. Rio de Janeiro: Odeon (MOFB 3670), c1971. 1 disco sonoro. LP 33 e 1/3 rpm., mono. Lado 1, faixa 3. Samba.

VIOLA, Paulinho da. Perder e ganhar. Intérprete: Paulinho da Viola. In: **Paulinho da Viola 1971**. Rio de Janeiro: Odeon (MOFB 3700), c1971. 1 disco sonoro. LP 33 e 1/3 rpm., mono. Lado 1, faixa 1. Samba.

VIOLA, Paulinho da. **Perdoa**. Intérprete: Paulinho da Viola; Elton Medeiros. 1 disco sonoro. Rio de Janeiro: Odeon (SDP 678), c1976. CPS 33 e 1/3 rpm., mono. Lado 1, faixa única. Samba.

VIOLA, Paulinho da. Pra jogar no oceano. Intérprete: Paulinho da Viola. In: **Paulinho da Viola 1981**. Rio de Janeiro: WEA (BR 30.167), c1981. 1 disco sonoro. LP 33 e 1/3 rpm., estéreo. Lado 1, faixa 6. Samba.

VIOLA, Paulinho da. Tudo se transformou. Intérprete: Paulinho da Viola. In: **Foi um rio que passou em minha vida**. Rio de Janeiro: Odeon (MOFB 3629), c1970. 1 disco sonoro. LP 33 e 1/3 rpm., mono. Lado 2, faixa 1.

VIOLA, Paulinho da; CARVALHO, Hermínio Bello de. Sei lá Mangueira. Intérprete: Odete Amaral. In: **Fala Mangueira** [Intérprete: div.]. Rio de Janeiro: Odeon (MOFB 3568), c1968. 1 disco sonoro. LP 33 e 1/3 rpm., estéreo. Lado 2, faixa 2. Samba.

VIOLA, Paulinho da; CARVALHO, Hermínio Bello de. Timoneiro. Intérprete: Paulinho da Viola. In: **Bebadosamba**. Rio de Janeiro: BMG Brasil (7432141789-2), c1996. 1 disco sonoro. CD Áudio, estéreo. Faixa 2. Samba.

VIOLA, Paulinho da; CARVALHO, Hermínio Bello de; MEDEIROS, Elton. Samba do amor. Intérprete: Paulinho da Viola. In: **Paulinho da Viola 1968**. Rio de Janeiro: Odeon (MOFB 3560), c1968. 1 disco sonoro. LP 33 e 1/3 rpm., mono. Lado 2, faixa 5. Samba.

VIOLA, Paulinho da; GULAR, Ferreira [José Ribamar Ferreira]. Solução de vida. Intérprete: Paulinho da Viola. In: **Bebadosamba**. Rio de Janeiro: BMG Brasil (7432141789-2), c1996. 1 disco sonoro. CD Áudio. Faixa 11. Samba.

VIOLA, Paulinho da; MEDEIROS, Elton [Elton Antônio Medeiros]. Onde a dor não tem razão. Intérprete: Paulinho da Viola. In: **Paulinho da Viola 1981**. Rio de Janeiro: WEA (BR 30.167), c1981. 1 disco sonoro. LP 33 e 1/3 rpm., estéreo. Lado 1, faixa 1. Samba.

VIOLA, Paulinho da; NATUREZA, Sérgio [Sergio Roberto Ferreira Varela]. Mar grande. Intérprete: Paulinho da Viola. In: **Bebadosamba**. São Paulo: BMG Brasil (7432141789-2), c1996. 1 disco sonoro. LP 33 e 1/3 rpm., estéreo. Lado 2, faixa 6. Samba.