



DILZETE DA SILVA MOTA RAMOS

**A MÚSICA POPULAR EM FOCO: CONTRIBUIÇÃO PARA A
CATEGORIZAÇÃO DO PAGODE COMO GÊNERO
DISCURSIVO**

CAMPINAS

2008



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

DILZETE DA SILVA MOTA RAMOS

**A MÚSICA POPULAR EM FOCO: CONTRIBUIÇÃO PARA A
CATEGORIZAÇÃO DO PAGODE COMO GÊNERO
DISCURSIVO**

Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Linguística.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Anna Christina Bentes da Silva

CAMPINAS

2008

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

R147m Ramos, Dilzete da Silva Mota, 1962-
A música popular em foco : contribuição para a categorização do pagode como gênero discursivo / Dilzete da Silva Mota Ramos. – Campinas, SP : [s.n.], 2008.

Orientador: Anna Christina Bentes da Silva.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Pagode (Música). 2. Samba. 3. Gêneros discursivos. I. Bentes, Anna Christina, 1963-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The popular music in focus : contribution to the characterization of pagode as a discursive genre

Palavras-chave em inglês:

Pagode (Music)

Sambas

Discourse genres

Área de concentração: Linguística

Titulação: Doutora em Linguística

Banca examinadora:

Anna Christina Bentes da Silva [Orientador]

Roxane Helena Rodrigues Rojo

Edwiges Maria Morato

Maria Lúcia da Cunha Victório de Oliveira Andrade

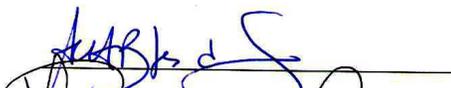
Sandoval Nonato Gomes Santos

Data de defesa: 22-02-2008

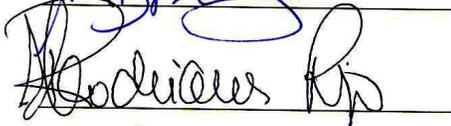
Programa de Pós-Graduação: Linguística

BANCA EXAMINADORA:

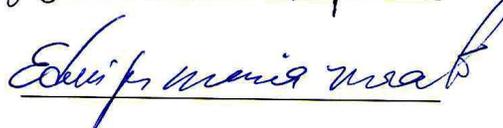
Anna Christina Bentes da Silva



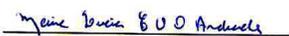
Roxane Helena Rodrigues Rojo



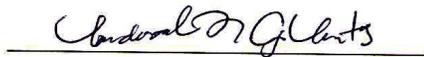
Edwiges Maria Morato



Maria Lúcia da Cunha Victorio de Oliveira Andrade



Sandoval Nonato Gomes Santos



Vanda Maria da Silva Elias



Ingedore Grunfeld Villaça Koch



Zilda Gaspar Oliveira Aquino



IEL/UNICAMP
2008

RESUMO

Este trabalho consiste em apresentar o gênero pagode como gênero discursivo híbrido, visto que se apresenta como resultante de transformações proporcionadas por atores sociais e por contextos históricos diferentes, os quais, juntos, foram imprimindo-lhe alterações musicais, temáticas e estruturais. O pagode, entendido como manifestação cultural de um povo, na qual se fundia a dança, a música, a festa, a comida, a bebida, o encontro com amigos, passa a ser um produto midiático, a partir da profissionalização do samba que, na década de 30, marca essa desvinculação. O registro do samba "Pelo Telefone"(1916), por Donga, inicia o processo de valorização do samba, o qual se define com a criação de um novo jeito de fazer samba pelo grupo do Estácio, representado por Ismael Silva. Os meios de comunicação da época, o disco e o rádio, veiculam o samba do Estácio com "roupagem" diferente. Os cantores e compositores (urbanos) do rádio cedo entenderem que era preciso vestir o samba com arranjos orquestrais para que pudesse ser concebido como música popular e fosse aceito pela sociedade da época. Nesse processo, os elementos que associam o samba à cultura negra vão sendo apagados e outros vão surgindo. A teoria bakhtiniana de gênero (1997) é utilizada para dar conta do pagode enquanto gênero discursivo porque prevê, além dos elementos construtivos formais: conteúdo temático, estilo e estrutura composicional, o caráter heterogêneo e mutável do gênero, ao concebê-lo como fruto da utilização da língua nas mais variadas esferas da atividade humana. As concepções de Chuche (1999) e Canclini (2000) acerca do hibridismo constitutivo das culturas também respaldam este estudo. São analisadas 22 letras de samba/pagode distribuídas em momentos diferentes de produção desse gênero: samba tradicional, oito; pagode samba de raiz, sete e pagode suingado, sete. A análise enfoca as temáticas relacionamento amoroso e samba, visando identificar como esses temas são tratados nas diferentes fases. Identifica-se que o gênero não apresenta uma estrutura composicional fixa, rígida, mas pode ser compreendido como uma crônica social do cotidiano. As modificações musicais, temáticas e estruturais do pagode são vistas como consequência da atividade humana em contextos históricos distintos.

Palavras-chave: Pagode, Gênero Discursivo, samba, Pagode, Produto Midiático.

ABSTRACT

This paper consists in presenting “Pagode” as a discursive and hybrid musical type, since it is a result of changes brought by social performers and historical contexts which together contributed to Pagode’s musical, thematic, and structural alterations. Pagode can be understood as a cultural movement in which dance, music, party, friend’s meetings were merged to help it to become a media product. In the 30s Samba begun the process of its professionalization with the Samba “Pelo telefone” (1916) by Donga. This movement leads to a new way of producing Samba by the group “Estácio” represented by Ismael Silva. By this time the media brought the Samba “Estácio” in a different format. Both singers and composers from the radio understood the necessity of incorporating orchestral arrangements to Samba. So that, it could be recognized as a popular kind of music and then being accepted by the society. In this process the elements which used to associate Samba to black culture were replaced by other concepts. The Bakhtiana’s theory of genre (1997) is used to study Pagode as a discursive genre because it provides beside of the constitutive elements: thematic content, style, compositional structure, the heterogeneous and changeable characteristics of the genre to conceive it as a product of language’s uses in the multiples spheres of human activity. The Cucho (1999) and Canclini (2000) concepts about constitutive hybridism of culture also support this study. Twenty-two Pagode’s lyrics from different periods are analyzed : traditional Samba, eight; Pagode Samba de raiz, seven; Pagode swingado, seven. The analysis focus on loving relationship and Samba, seeking to identify how these themes are portrayed in different phases. Therefore, the genre cannot be represented as a fixed and rigid compositional structure, but as a social chronic from the daily life . The musical and structural changes of Pagode are seen as the consequences motivated from the human activities in distinct historical contexts.

Key Words: Pagode, Discursive genre, Samba, Media.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	21
-----------------	----

CAPÍTULO I

ARTICULANDO PRESSUPOSTOS TEÓRICOS PARA A COMPREENSÃO DOS GÊNEROS SAMBA E PAGODE.....	25
1.1. Cenários que emergem com o advento da industrialização.....	25
1.2. Os meios de comunicação de massa.....	31
1.3. O surgimento da indústria cultural no Brasil.....	37

CAPÍTULO II

SAMBA: O SÍMBOLO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA.....	41
2.1. A Emergência do samba como Música Popular Brasileira.....	41
2.2. Alguns atores importantes da história do samba.....	47
2.3. Pelo entendimento do samba como gênero Musical híbrido.....	53
2.4. Do samba ao Pagode: de volta às raízes?.....	56

CAPÍTULO III

CARACTERIZAÇÃO DO PAGODE ENQUANTO GÊNERO DISCURSIVO.....	63
3.1. Considerações sobre o conceito de gênero discursivo.....	63
3.2. O pagode como gênero discursivo.....	73
3.2.1. Temáticas mais recorrentes.....	74
3.2.2. Estrutura composicional do gênero de pagode.....	92

CAPÍTULO IV

SOBRE AMOR E SAMBA: UMA ANÁLISE EM TRÊS TEMPOS.....	105
4.1. Apresentando o corpus.....	105
4.2. A temática Relacionamento amoroso.....	107

4.2.1. A temática Relacionamento amoroso no pagode/samba de raiz.....	107
4.2.2. A temática relacionamento amoroso no pagode / samba de raiz.....	112
4.2.3. A temática Relacionamento amoroso no pagode suingado.....	121
4.3. A temática Samba.....	127
4.3.1. A temática samba no samba tradicional.....	127
4.3.2. A temática Samba no pagode samba de raiz.....	133
4.3.3. A temática samba no pagode suingado.....	137
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	141
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	143
ANEXOS – LETRAS DAS MÚSICAS.....	147

DEDICATÓRIA

A

Sebastião Pereira Ramos

(Cecé)

(In memoriam)

Amor intenso, verdadeiro!

Paixão que desgoverna, dá sentido à vida e germina...

Companheirismo, zelo, cuidado...

Que bom que podemos viver exaustivamente tudo
isso.

Efêmero? ! Ah! Se...?

Desconhecemos! Eis razão de tranquilidade d`almas.

Acredito.

DEDICATÓRIA

A

Victor Igor Mota Ramos

Semente maravilhosa. Brilho do meu viver.

Razão e desejo que impulsionam o não
desistir NUNCA!

As sombras, as dores, a solidão são

arrebatadas

por seu sorriso e olhar mágicos.

Filho querido.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, pelo que representa a sua existência no meu caminho: incentivo, presença, segurança, partilha, confiança, amor, apoio, amizade.

A Victor Igor, por ter germinado e significado meus projetos.

À minha família: Mame, Tia Dá, Tia Lande, Tio Fio, Tia Mira, Dione, João Carlos, Neide, Lu, Nel, Nei, Nelma, Victor Igor, Alanna, Pedro Luccas, Thales e Letícia, por existirem e me ensinarem, a seus modos, a importância de se respeitar as diferenças, a importância da boa convivência, da tolerância, da perseverança, do amor e da responsabilidade. A execução deste trabalho certamente reflete esses ensinamentos. Agradeço ainda por terem registrado em mim o simples recado: “Todos têm o que ensinar. Decifrar os ‘ensinamentos’ é tarefa pra vida toda”.

À Dione e a João Carlos, por terem contribuído desde o “início” para a minha chegada a este degrau.

À Neusa, por ter estado ao meu lado em Campinas garantindo a minha permanência lá. E pela tranquilidade que me proporcionou ao cuidar do meu filho, durante tantas viagens que fiz e precisei deixá-lo sob seus carinhos e cuidados.

À família Santos Silva: Ide (comadre), Neusa, Margô, Ângela, Carminha, Gabi e Paula, por compartilhar comigo e com o meu filho a acolhida, o amor e o carinho tão necessários para garantir o equilíbrio em nós, nesta jornada dupla: enfrentando de uma grande perda e os estudos. Deus as abençoe!

À Nelmira, pela força, cumplicidade durante todo o processo, por se responsabilizar semestralmente por minha matrícula e por ter feito com que nossas estadias em Campinas fossem temporadas recheadas de prazer e de momentos bons, os quais ficarão guardados na lembrança e no coração. Obrigada pela mão estendida nesta caminhada.

À Norma Soeli, por ter contribuído para que situações difíceis como o adaptar-se e o conviver se transformassem em ocasiões tranquilas e leves de aprendizado, as quais resignificaram uma etapa de minha vida. Obrigada por ter sido você a companheira de quarto, de viagens, de angústias e de alegrias.

A Seu João Martelli, por ter nos recebidos em sua casa em Campinas de forma tão acolhedora, simpática e amiga. Quantas gostosuras culinárias foram proporcionadas para aquecer

o frio do inverno campinense e os nossos corações saudosos! È muito bom saber que ainda existem pessoas generosas.

A Luciano Suzart e à Elise, pela torcida positiva, pela acolhida solidária e agradabilíssima no Rio de Janeiro, quando participei de um congresso lá realizado.

À Tina Pina e a Gildásio, pela confiança de me entregarem o seu apartamento em Campinas, quando necessitei. Por me proporcionarem, de outra vez, o desfrute da companhia de amigos tão agradáveis e receptivos. Quem está fora de seu habitat compreende melhor e valoriza a grandeza de tais atos.

A Paulo Roberto, precursor do título “professora doutora”, por acreditar. Deu certo!

À professora Dra. Ilza Ribeiro, pelo incentivo e pelo precioso conselho de não deixar as deixar as oportunidades escaparem, antes de tentar viabilizá-las.

À Universidade do Estado da Bahia (UNEB), pelos apoio financeiro e acadêmico concretizados através da liberação de uma bolsa de estudo do PAC (Programa de Ajuda de Custos) e do meu afastamento de atividades docentes no Departamento do Campus XI, sem os quais seria impossível a realização desse valioso empreendimento.

À Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), por ter idealizado um Curso de Doutorado em Linguística inter-institucional, do qual participei inicialmente.

À Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), pelo acolhimento e ensinamentos.

À Professora Dra. Anna Christina Bentes, minha orientadora, pela confiança, pela tranquilidade e equilíbrio transmitidos durante esta caminhada. Obrigada pelas leituras indicadas que foram mostrando ao possíveis caminhos do trabalho, pelos textos lidos e relidos, pelas orientações e por ter incentivado o término do trabalho.

Aos professores que participaram da Banca de Qualificação - Edwiges Morato e Roxane Rojo - pela leitura atenta e por terem apresentado sugestões visando à melhoria do trabalho.

À Rose, da Secretaria do Curso de Doutorado em Linguística da UNICAMP, pelo carinho, atenção e pelo profissionalismo com que sempre me atendeu.

À Dilma, pela paciência ao digitar a minha tese e por ter compreendido o processo de muita reescrita de textos que envolve um trabalho dessa natureza.

À energia boa vinda de todos os meus amigos e de colegas de trabalho que torcem por mim.

À Marta, por, carinhosamente, ter se comprometido e se envolvido com o trabalho de digitação e arte final deste trabalho.

À Marco Antônio, por ter dado uma força no trabalho de formatação.

A Deus, sobretudo, por ter me oportunizado a vivência com todas as pessoas e instituições mencionadas e por ter vencido mais esta etapa. Muito obrigada, Senhor!

INTRODUÇÃO

O presente trabalho consiste em apresentar uma categorização do pagode enquanto gênero discursivo. Bakhtin (1997) relaciona o gênero à cultura e ao tempo, ao concebê-lo como fruto da atividade verbal nas variadas esferas da atividade humana. Toda atividade verbal se processa num tempo e numa cultura. Diz-nos Bakhtin que o “gênero vive do presente, mas recorda seu passado, o seu começo [...]. É precisamente por isso que tem a capacidade de assegurar a unidade e a continuidade desse desenvolvimento” (Bakhtin, 1981 apud Machado, 1996, p. 248). O gênero pagode será analisado a partir de um tempo histórico. Desse lugar, procuraremos compreender as modificações sofridas, os atores sociais e os contextos que o constituíram e o reconstituíram, tal como se apresenta na atualidade.

O pagode é compreendido neste estudo como samba, ou melhor, como uma das transformações pelas quais o samba passou. É uma fase do samba que se encontra em movimento, guardando traços antigos e renovando-se. Tal movimento tem permitido a “unidade” e a “continuidade” do gênero. É nosso intento mostrar que esse gênero é resultante de uma constituição híbrida, marcada historicamente pela presença de elementos velhos e novos.

O trecho abaixo ilustra alguns aspectos desse hibridismo:

Além do mais, o estilo antigo já é um misto baiano-carioca [...] Sinhô era carioca [...]. João da Baiana, apesar de seu nome, tinha nascido no Rio [...]. Quanto ao estilo novo, Lopes mostrou a enorme contribuição de músicos e tradições musicais de outros estados (Minas, Pernambuco etc.) à sua configuração final. (SANDRONI, 2001, p. 141)

O samba e o pagode em contextos diferentes significavam um ritual, festa com batuque onde se dançava, se bebia, comia-se, se improvisava versos no partido alto. Enfim, era um local onde as pessoas se encontravam com os amigos para se divertirem. A música “Com que Roupa?” de Noel Rosa ilustra a acepção do samba/pagode enquanto festa:

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

No decorrer deste trabalho, será mostrado o surgimento do samba como manifestação cultural e como gênero musical.

Para categorizar o pagode enquanto gênero discursivo, procuramos fazer uma contextualização histórica do samba, visando compreendê-lo como um fenômeno social, cultural que se modifica no tempo. Esse processo de transformação conta com fatores variados, tais como atores sociais, contexto histórico etc., que interagem e constituem o novo, o qual se configura sempre sujeito à alterações.

Esse processo histórico foi delineado a partir do surgimento do primeiro samba registrado oficialmente por Donga, em 1916. Esse fato foi marca, conforme Frenerick (2005), o início da passagem do samba carioca para gênero musical. O samba começa a sair do seu reduto acolhedor: casas das “tias baianas” para ser cantado nas ruas, para chegar à sociedade. Sandroni afirma que “com o sucesso ‘Pelo telefone’ e a transformação do samba em canção de carnaval, o contexto coreográfico muda: não há roda, e sim o bloco, o grupo humano se desloca pela rua no qual todos dançam ao mesmo tempo” (SANDRONI, 2001, p.138).

O samba que se fazia nessa época, nas casas das “tias baianas”, nas festas da Penha, era considerado como samba antigo.

Esse tipo de samba era acompanhado por piano, flauta, clarineta, cordas e metais. Os estudiosos do samba dizem que o ritmo dessa fase era amaxixado. Na década de 30, surge um novo estilo de samba “inventado” pelo grupo do Estácio. Esse novo ritmo se configura como uma batucada e os instrumentos de percussão como a cuíca, o surdo, o tamborim e o pandeiro eram a base desse samba. Nesse contexto, o samba de Donga se vê em conflito com o novo estilo. Assim, o novo e o velho irão continuar se encontrando para dar origem a novos gêneros.

Sandroni (2001) postula que o pessoal do Estácio inaugurou um novo ritmo que foi definindo a constituição do samba tal como ele se apresenta até 1990. “Á questão é que, apesar das inúmeras mudanças posteriores, as características fundamentais que o definiram, pelo menos até os anos 1990, e talvez ainda definam para uma parcela significativa da população, foram criadas em torno de 1930” (SANDRONI, 2001, p.16).

Considerando relevante a formulação desse autor, pode-se afirmar que a última fase do samba pesquisada, conhecida por samba suingado, guarda elementos do samba do Estácio. É um gênero híbrido, portanto, pois é constituído também por elementos novos.

Este estudo enfoca três momentos do samba: período de 30 a 45, samba tradicional; de 70 a 90, samba pagode; e de 90 em diante, samba suingado. No intervalo dos anos 46 a 69, serão mostradas algumas transformações pelas quais o samba passou. Não há limite rígido separando essas fases, de modo que os três convivem, por exemplo, no contexto atual. No corpo do trabalho, vou usar essas três terminologias significando fases históricas do samba.

Após apreciação de fatos históricos que contribuíram para categorização do pagode enquanto gênero híbrido, passo a observar alguns elementos formais, tais como conteúdo e estrutura composicional do gênero. Não há uma seção dedicada ao estudo do estilo, este será apreciado durante a análise.

Visando dar conta de categorizar o pagode das décadas de 70 e 90 como híbrido, resultante das ações sociais, em contextos históricos diferentes, inicio o trabalho apresentando, no capítulo 1, um panorama geral do contexto em que se desenvolveria o advento do gênero musical samba. Será apresentada a noção de cultura de Cuche (1995) que irá respaldar a tese de que o pagode é um gênero híbrido. Segundo Cuche (1995), a cultura é constituída por elementos velhos e elementos estrangeiros. Esse capítulo também traz uma abordagem sobre os meios de comunicação de massa e sobre a indústria cultural, elementos importantes para o processo de divulgação e socialização da música.

O segundo capítulo traz a história do samba, enfatizando situações, elementos formais, atores sociais e contextos sócio-históricos que contribuíram para que o samba se apresentasse com as características que adquiriram em cada momento. Em outras palavras, serão mostrados fatores que colaboraram para que o samba seja samba, samba com poder de harmonizar os corações, como cantaram Sinhô e Zé Keti:

Mas se amanhã Deus quiser	Eu sou o samba
Tirar-me a vida eu irei	A voz do morro
Pois já vi o que sonhei	Sou eu mesmo sim senhor
Era a viola querida	(...)
Orgulho desse salão	Sou eu quem levo a alegria
Do meu Brasil	Para milhões de corações
Harmonizando o coração (Sinhô)	Brasileiros (Zé Keti)

No terceiro capítulo, a concepção de gênero de Bakhtin orientará as discussões sobre o pagode enquanto gênero discursivo híbrido, que se encontra em processo de mudança, haja vista as diversas experiências dos atores sociais, as diversas participações nas mais variadas esferas da atividade humana, a criatividade dos envolvidos na prática discursiva, os diversos contextos históricos. Neste capítulo também será feita uma apreciação sobre como as temáticas selecionadas para análise, amor e samba, são abordadas nas três fases do samba. Será observado também se o gênero pagode apresenta uma estrutura composicional rígida ou se a sua estrutura também é híbrida. Nessa perspectiva, serão descritas as estruturas com as peculiaridades que elas apresentarem.

A análise de dados, realizada no capítulo 4, se ocupará de descrever como os temas amor e samba são tratados nas três fases do samba: samba tradicional, samba de raiz e pagode suingado. Serão descritos os recursos linguísticos mais usados para apresentar o querer dizer do locutor, será observada a apreciação valorativa do locutor sobre esses temas e as situações a que esses temas se referem. Observa-se ainda como a mulher é referida, é concebida pelos locutores.

A conclusão retomará a ideia de gênero discursivo híbrido, que se encontra em movimento com o novo e com o velho, para explicar e descrever algumas alterações relacionadas ao ritmo, à temática e à recepção do gênero pagode.

CAPÍTULO I

ARTICULANDO PRESSUPOSTOS TEÓRICOS PARA A COMPREENSÃO DOS GÊNEROS SAMBA E PAGODE

1.1 Cenários que Emergem com o Advento da Industrialização

O processo de industrialização, caracterizado, entre outros fatores, pela produção em série e pela alteração nas relações sociais e nos modos de produção, faz surgir, nas cidades, uma multidão que irá constituir a mão de obra no mercado emergente. Essa multidão vinda dos campos provoca um desequilíbrio na sociedade burguesa vigente, causando incômodo com a sua invasão dos espaços das cidades.

Strinate (1999), no contexto da discussão sobre sociedade de massa e cultura de massa aponta as consequências desestruturadas dos processos de industrialização e urbanização:

As transformações vinculadas ao desenvolvimento dos modos de produção industrial, assim como a crescente predominância de cidades densamente povoadas, são responsáveis pela desestabilização e pela erosão das antigas estruturas e valores sociais. A erradicação do trabalho agrário; a destruição de diversas comunidades rurais; o declínio da religião e a secularização das sociedades, associados ao crescimento do conhecimento científico; a expansão do trabalho industrial, monótono e alienante; o padrão de vida em grandes cidades anônimas habitadas por multidões anônimas; a relativa ausência de integração moral - esses elementos, considerados decorrência dos processos de industrialização e de urbanização são subjacentes ao surgimento da sociedade de massa. (STRINATI, 1995, p.23)

O ano de 1835 é apontado por Barbero (2003) como sinalizador do início da construção de uma concepção de papel e do lugar das massas na sociedade. Esta concepção evidencia o desprezo que as minorias aristocráticas sentem pelo “sórdido povo” que, em massa, invade os centros urbanos ameaçando os “pilares da civilização”. Isto acontece quando a sociedade vigente começa a sentir os efeitos da industrialização capitalista. Segundo Barbero, é Tocqueville¹ quem apresenta o primeiro esboço da relação sociedade/massa, e percebe que nela se encontra o início

¹ Tocqueville é citado na obra de Barbero (2003, P. 57 e 58) como autor esquecido do século XIX que primeiro pensou a relação sociedade/massa.

da democracia moderna. A imagem de massa ignorante, sem moderação, que sacrifica permanentemente a liberdade em altares de igualdade e subordina qualquer coisa ao bem-estar, é projetada, conforme Barbero, por Tocqueville.

Nesse esboço, Tocqueville traduz o primeiro desencanto da burguesia que vê em perigo a ordem social criada por ela e para ela. È assim que Barbero explica a concepção que o termo massa passa a adquirir: “o nome ‘de massa’ se designa aí pela primeira vez como um movimento que afeta a estrutura profunda da sociedade, ao mesmo tempo em que é o nome com que se mistifica a existência conflituosa da classe que ameaça aquela ordem” (Barbero 2003, p.58). Ainda conforme Barbero, só era considerada cultura a arte produzida pela burguesia e cabia, então às massas a produção da “arte inferior”.

O fenômeno da sociedade de massas proporcionou uma incorporação da maioria da população à sociedade e uma revitalização do indivíduo, o qual começou a ser pensado. A produção econômica se volta pra atender às suas necessidades de consumo ao passo que também cria novas necessidades para que ele as satisfaça. Com a emergência da industrialização e no contexto da sociedade de massa, surgem os meios de comunicação de massa que são também responsáveis por uma maior circulação cultural desta sociedade. Segundo Barbero (2003), a cultura de massas é a primeira a possibilitar a comunicação entre os diferentes extratos da sociedade.

A estranheza provocada na sociedade burguesa pela presença das massas trabalhadoras na cidade provoca a discussão sobre o que é popular e o que é erudito. A partir daí se intensifica a demarcação do território do popular como o da não-cultura.

A noção de cultura adotada neste trabalho se baseia na concepção apresentada por Cuche (1999). Segundo o autor, a cultura é vista como construção histórica resultante de relações sociais sempre desiguais. Neste sentido, há uma hierarquia entre as culturas, fruto da hierarquia social. Isso implica reconhecer uma interdependência entre culturas, visto que “toda cultura particular é uma reunião de elementos originais e de elementos importados, de invenções próprias e de empréstimos” (CUCHE,1999, p.150), o que assinala também o hibridismo constitutivo das culturas.

Em outras palavras, há na cultura dominante elementos oriundos da cultura de massa, da cultura popular e outros elementos originais. O mesmo ocorre com a cultura popular: ela encerra elementos próprios e de outras culturas, o que, de certa forma, reflete a dinâmica da atividade

humana, fazendo-a circular por vários lugares, imprimindo conhecimentos, ao tempo em que também os incorpora.

Um exemplo de hibridização cultural é o próprio samba, que resulta de várias práticas culturais africanas (escravos e negros libertos), indígenas e brancos em contextos sócio-históricos diferentes, conforme pretendemos discutir no próximo capítulo. É por isso que

a culturas real só existe se produzida por indivíduos ou grupos que ocupam posições desiguais no campo social, econômico e político; as culturas dos diferentes grupos se encontram em maior ou menor posição de força (ou de fraqueza) em relação às outras. Mesmo o mais fraco não se encontra jamais totalmente desarmado no jogo cultural. (CUCHE,1999, p.144)

A cultura produzida pela classe dominante é conhecida por cultura erudita ou oficial, e a cultura produzida por representantes das classes subalternas, por cultura popular. Esses dois tipos de cultura entraram em conflito em vários contextos históricos. Apesar de nunca ter acontecido uma separação estanque entre elas, em determinados contextos, uma adquiriu mais evidência do que a outra.

Embora reconheça a desigualdade entre grupos sociais e a não equivalência entre suas culturas, Cucho (1999) ressalta que os grupos socialmente dominados possuem recursos culturais próprios e têm a capacidade de reinterpretar produtos culturais que lhes são impostos em maior ou menor grau. É nesse sentido que é proposto o estudo do samba/pagode, observando principalmente seus principais atores sociais em diferentes contextos históricos, as práticas sócio-culturais a eles relacionadas e os valores veiculados no interior das letras, de forma a caracterizar o pagode como gênero discursivo.

Voltando a discussão sobre as relações entre as culturas, a cultura popular é definida como cultura de grupos subalternos, construída e reconstruída em situação de dominação, constituída, portanto, por “elementos originais” e por “elementos importados”. Para Cucho, este tipo de cultura deve ser considerado “um modo de resistência sistemática à dominação” (CUCHE, 1999, p. 150)

Barbero (2003) faz referência à reação da cultura clerical (dominante) à cultura das massas camponesas. O conflito entre essas culturas é situado entre o racionalismo da cultura eclesiástica (separação taxativa entre o bem e o mal, verdadeiro e o falso) e a equivocidade e a ambiguidade constitutiva de toda a cultura folclórica, que crê em forças que ora são boas, ora más

e que considera o verdadeiro e o falso em termos pragmáticos. Nesse contexto, o grotesco e o cômico aparecem como eixo expressivos da cultura popular, conforme esse autor:

[...] o realismo grotesco afirma um mundo em que o corpo ainda não foi separado e fechado, pois o que faz com o corpo seja corpo são precisamente aquelas partes quais se abre e se comunica com o mundo: a boca, o nariz, os genitais, os seios, os ânus, o falo. Por isso é tão valiosa a grosseria, porque á através dela que se expressa o grotesco: o realismo do corpo.(BARBERO, 2003, p.106)

Essa “valorização do baixo – a terra, o ventre – e não do alto- o céu, o rosto” (Barbero, 2003, p.106), aliada ao propósito de fazer rir de situações vivenciadas iam de encontro aos princípios da cultura oficial. Sobre o riso popular, este autor explica, com base em Bakhtin², que o riso representa “uma vitória sobre o medo, porque surge justamente por tornar risível, ridículo, tudo o que causa medo, especialmente o sagrado- o poder, a moral, etc.- que é de onde procede à censura mais forte: a interior” (BARBERO, 2003, p. 107). Em outras palavras, o riso se apresenta como desafiador das imposições sócio-históricas.

Possivelmente, na valorização do riso e do grotesco se encontre a origem das escolhas de algumas temáticas atuais do pagode. Inicialmente, o samba abordava o encontro festivo com o amigo, o amor pela amada, as malandragens do homem do morro, suas condições sociais, o candomblé etc.

Será mostrado no capítulo (4) que, transcorridas algumas alterações sócio-econômico-culturais, o samba/pagode apresenta na atualidade, temáticas que giram em torno da descrição e da exaltação de sensações a partir do foco em determinadas partes do corpo da mulher: a boca carnuda, os seios sensuais, o quadril provocante, o seu olhar e o seu andar etc. Também se aborda o amor enquanto sentimento realizável e palpável, que está diretamente ligado às sensações corporais. O pagode também traz temáticas ligadas a questão sociais, as quais são tratadas de forma irreverente ou engraçada.

Embora nos encontramos em outro contexto histórico, entre a modernidade e a pós-modernidade, onde há uma crise de valores instaurada, certamente, ainda faz sentido usar o grotesco e o riso com os mesmos propósitos de outrora. Eles continuam em cena. Resta-nos desvendar, no contexto atual, alguns de seus sentidos. Seria marcar a diferença/alteridade de um povo; expor sentimentos que são próprios da espécie humana, tais como: ciúme, amor, saudade,

² Barbero apresenta a seguinte nota: M. Bakhtin, La cultura popular en Edad Media y em el Renacimiento, p.139 es.

desejo; falar da “realidade última e essencial do corpo- mundo e o mundo corpo” (Barbero, 2003, p. 106), colocando em discussão o prazer como matéria pouco explorada, isto é, pouco aprofundada? Ou seria simplesmente “tatuar”, ou melhor, circunscrever um tipo de homem, um tipo de cultura, um tipo de sociedade, de forma talvez inconsciente ao “cantar” a mulher amada e descrever situações amorosas?

Como nos lembra Barbero (2003), a resistência não vem apenas de uma cultura no jogo de forças das relações sócio-culturais. A cultura popular também repelia e desafiava, a seu modo, a cultura oficial com suas manifestações, ao passo que para controlá-la e inibi-la, a cultura oficial inicialmente adotou três maneiras: a destruição dos templos, das formas iconográficas dos deuses etc; a obliteração ou abolição de práticas, ritos, costumes, devoções etc, e a desnaturalização ou deformação das mitologias e das temáticas folclóricas que, ressignificadas, são recuperadas pela cultura clerical.

Não param aí os processos de repressão e de negação da cultura popular. Segundo Barbero (2003, p. 111), desde o século XVII vêm-se aplicando dispositivos repressivos nas culturas populares, os quais sinalizam traços preparatórios da massificação cultural, “ cuja dinâmica de homogeneização” é percebida na atualidade. O autor apresenta como marco histórico da dissolução da cultura popular a consolidação do Estado/Nação. Essa transposição política visava a soberania do estado e a unidade econômica e social. Em nome desta unidade, foi-se processando a dissolução do plural e a construção de uma cultura nacional.

No processo de constituição de uma cultura nacional, alguns elementos precisavam ser deslocados, outros apagados, tais como o culto às “zonas baixas”, às superstições, aos deuses; à medicina popular; às festas cíclicas utilizadas para demarcar o tempo vivido, revitalizar as energias e “assegurar a fertilidade dos campos e animais”. Essas festas dão lugar à festa espetáculo para ser apreciada, e não vivida, num tempo linear, institucionalizado. Nesse contexto, o samba deixa de ser ritual cultural, associado à festa, a encontro com amigos e passa a ser “apenas música, um gênero musical. E como tal, como gênero musical, e não mais como festa, o samba, no mundo capitalista, é também uma coisa, uma mercadoria como outra qualquer,[...]” (FRENERICK, 2005, p. 248).

Segundo Barbero (2003), a integração das classes populares na sociedade capitalista se dá não só pela venda do trabalho, mas também pela interiorização da disciplina e da moral que se

apresentam como exigência desse sistema econômico. Isso justifica muitas das medidas que implicavam a negação das culturas populares.

A escola adquire nesse contexto a função de ensinar essa moral, de formar os indivíduos, futuros trabalhadores, desativando, conforme (Barbero,2003,p.145), “os modos de persistência da consciência popular”

E daqui, mais ainda que dos julgamentos e torturas das bruxas, será de onde começa a difundir-se entre as classes populares a desvalorização e o menosprezo de sua cultura, que depois passará a significar unicamente o atrasado e o vulgar. E isto não representa nenhuma alegação utopista “contra a escola”, mas o assinalamento do ponto de partida na difusão de um sentimento de vergonha entre as classes populares de seu mundo cultural, sentimento que acabará sendo de culpabilidade e menosprezo de si mesma na medida em que se sentem irremediavelmente prisioneiros da in-cultura. (BARBERO, 2003, p. 146)

Este autor ressalva que o sentimento de in-cultura só é produzido historicamente quando a sociedade aceita o mito de uma cultura universal. Foi mostrado acima que a escola é um instrumento de inculcação nas classes populares da negação de sua cultura. È certo que essas classes vêm reinventando formas de resistência a essa inculcação, mas é, também, notável que muito de sua cultura tenha se perdido em consequência da violência a que seus praticantes foram submetidos no decorrer do tempo.

A polaridade entre a cultura erudita e a cultura popular tende a ser dissolvida com a cultura das massas, em decorrência do cruzamento cultural entre o tradicional e o moderno, o artesanal e o industrial proporcionado por esta cultura. Isso é o que afirma Santaella (2002), ao contextualizar o surgimento da cultura de massas “a partir da explosão dos meios de reprodução técnico-industriais – jornal, fotografia, cinema -, seguida da onipresença dos meios eletrônicos de difusão- rádio e televisão.” (SANTAELLA, 2002, p. 48).

Segundo a autora, o crescimento dos meios de comunicação de massa e o avanço tecnológico dificultaram o estabelecimento de diferenças entre populares, o erudito e massivo. A possibilidade de os bens simbólicos e culturais circularem entre os mais variados meios de comunicação de massa e, conseqüentemente, atingirem classes sociais distintas colaborou para a diminuição da distância entre essas culturas. Conseqüentemente, da mesma forma que uma obra literária clássica pode adentrar as classes subalternas, um produto midiático pode ser levado às classes dominantes por meio da TV, por exemplo. O que não significa afirmar que houve o

desaparecimento de uma cultura em detrimento de outra: “Provocaram, isto sim, recomposições nos papéis, cenários sociais e até mesmo no modo de produção dessas formas de cultura, assim como borraram suas fronteiras, mas não apagaram sua existência” (Santaella, 2002, p. 52). Nota-se com essa passagem um exemplo de hibridismo constituindo as culturas, quando não se pode delimitar fronteiras entre o original e o estrangeiro, ao mesmo tempo em que a essência de cada cultura é preservada, é perceptível.

O intercâmbio entre os meios de comunicação de massa favoreceu o surgimento de um outro termo – mídia - para designar “os trânsitos e hibridismo entre os meios de comunicação que eram acelerados ainda mais pela multiplicação daqueles meios que não podiam ser considerados necessariamente como meios massivos” (Santaella, 2002, p. 50). Mídia é o termo usado para fazer referência “a quaisquer meios de comunicação de massa - impressos, visuais, audiovisuais, publicitários – e até mesmo para se referir a aparelhos, dispositivos e programas auxiliares da comunicação” (SANTAELLA, 2002, p. 50).

Paradoxalmente, a mídia tem esse poder de encurtar distâncias e de produzi-las. Uma das formas de produzi-las é a divulgação de valores diferenciados das mercadorias. O consumo acaba por denunciar o lugar social do sujeito consumidor. A mídia não é a única responsável por essa situação, ela faz parte de uma rede de interesses que utiliza esse mecanismo para ser mantida. De forma a explicar melhor a natureza das relações entre as diferentes culturas, será feita uma breve explanação sobre os meios de comunicação de massa, o contexto sócio-histórico de sua emergência e suas principais características.

1.2. Os Meios de Comunicação de Massa

Os meios de comunicação de massa surgem no contexto histórico das transformações sociais ligadas à rápida industrialização da Europa Ocidental. Essas transformações sinalizam a passagem da sociedade tradicional para a era da modernidade e da sociedade de massa³ (THOMPSON, 1998 e BRETON e PROULX, 2002). Segundo Breton e Proulx (2002), os fatores

³ O Brasil também passa, a partir de 1930, por mudanças estruturais ao substituir o sistema político agroexportador pelo modelo de desenvolvimento fundamentado na industrialização em larga escala . Ribeiro(2003) e Santos(2000) contextualizam esse período ao abordarem mudanças educacionais ocorridas naquela época.

citados abaixo marcaram a sociedade europeia dos anos 1850, de onde emergiu a ideia de massificação:

A intensificação da divisão do trabalho, a urbanização, a centralização dos mecanismos de decisão política, a extensão e a densificação dos sistemas de transporte e de comunicação, a emergência de movimentos políticos de massa ligados principalmente à ampliação do direito de voto às classes trabalhadoras masculinas... (BRETON e PROULX, 2002, p. 222).

Pode-se afirmar atualmente que essas mudanças influenciaram a forma dos indivíduos se relacionarem entre si e constituíram um outro tipo de ordem social. Isto pode ser observado na passagem de uma sociedade basicamente rural para urbana, ou seja, nas alterações das relações sociais: interpessoais, de trabalho, familiar, etc; na substituição da interação face a face pela “interação mediada” ou “quase interação mediada” (possível por conta dos avanços tecnológicos, como veremos mais adiante); bem como no envolvimento de indivíduos em movimentos organizados em prol da conquista de direitos adquiridos neste novo contexto histórico, dentre outras ações que refletem uma forma diferente de atuação dos indivíduos por conta da mudança da nova ordem social instituída. No entendimento de Breton e Proulx (2002, p. 131), a ideia de sociedade de massa está ligada basicamente a estas duas características: “a formas das relações sociais que unem os indivíduos entre si e , o tipo de ordem existente”.

Atento a esta questão, Thompson (1998) já postulava que os meios de comunicação devem ser analisados em relação ao contexto social. Este autor já havia observado um crescente desenvolvimento de instituição de comunicação a partir do século XV até os nossos dias, o qual vem propiciando significativa transformação nos processos de produção, armazenamento e circulação de informação e conteúdo simbólico. Considerando as transformações ocorridas nos meios de comunicação, sua análise sobre a mídia se preocupa tanto com o “caráter significativo das formas simbólicas, quanto com a sua contextualização social”, (THOMPSON, 1998, p. 19). O autor também chama a atenção para a importância dos meios de comunicação para a sociedade e para os indivíduos:

[...]o desenvolvimento dos meios de comunicação é, em sentido fundamental, uma reelaboração do caráter simbólico da vida social, uma reorganização dos meios pelos quais a informação e o conteúdo simbólico são produzidos e intercambiados no mundo

social e uma reestruturação dos meios pelos quais os indivíduos se relacionam entre si, (THOMPSON,1998,p.19).

Os efeitos dos meios de comunicação podem ser observados com o desenvolvimento da tecnologia da telecomunicação, na segunda metade do século XIX. Segundo Thompson, este advento trouxe uma disjunção dos aspectos espaço e tempo, no sentido de que distanciamento espacial não significava mais distância de tempo. Isto alterou o sentido que se tinha de simultaneidade, e no mesmo tempo e no mesmo lugar “ganhou mais espaço e se tornou finalmente global em alcance” (THOMPSON, 1998, p. 37).

Sabe-se hoje que é possível um acontecimento ocorrer em um lugar determinado e ser transmitido simultaneamente para lugares distintos. Do mesmo jeito, pode-se acompanhar acontecimentos simultâneos que ocorrem em lugares distintos, o que não era possível em sociedades mais antigas. Exemplos dessas situações referidas acima podem ser percebidas na transmissão televisiva dos jogos da Copa do Mundo de 2006. Esses jogos aconteceram em um país (Alemanha) e puderam ser assistidos simultaneamente por diversas pessoas, de diversos países. Na transmissão para o Brasil de jogos que tiveram a participação do time brasileiro, foram passadas imagens de comemorações simultâneas que ocorreram em diversos estados deste país e na Alemanha. Estes exemplos ilustram a disjunção tempo-espaço referida por Thompson.

Na tentativa de explicar como o fenômeno da mídia tornou acessível forma simbólicas a indivíduos distribuídos largamente no espaço e no tempo, duas correntes sugeriram- a crítica (europeia) e a empírica (americana). Estas correntes, segundo Thompson, fizeram uma análise parcial dos fenômenos midiáticos. Por um lado, detiveram-se na análise da cultura (trabalhos literários, filmes, programa de televisão) de forma dissociada de seu contexto de produção, circulação e recepção- corrente crítica. Por outro lado, apesar de dedicar atenção ao público, pesquisas mais antigas da corrente empírica negligenciaram a recepção dos produtos da mídia como uma atividade prática e rotineira que faz parte da vida cotidiana de muitos indivíduos. Estas correntes construíram a ideia do receptor como mero consumidor, passivo. Para elas, o desenvolvimento da comunicação de massa trouxe impacto negativo na vida social moderna ao criar uma cultura homogênea “que diverte sem desafiar que prende a atenção sem ocupar as faculdades críticas,...” (THOMPSON, 1998, p. 30).

No entanto, o autor afirma que pesquisadores da mídia, em anos recentes, procurando analisar detalhadamente em quais condições os indivíduos recebem os produtos da mídia, como os processam e qual o sentido que lhes é atribuído, chegaram aos seguintes resultados:

Mostram mais de uma vez que a recepção dos produtos da mídia é um processo mais ativo e criativo do que o mito do assistente passivo sugere. Eles também mostram que o sentido que os indivíduos dão aos produtos da mídia varia com a formação e as condições de cada um, de tal maneira que a mesma mensagem pode ser entendida de várias maneiras em diferentes contextos. (THOMPSON,1998, p. 32)

Estes resultados levam inevitavelmente à construção de outra perspectiva para se olhar e entender a extensa produção da mídia, que se encontra disponível em larga escala para uma pluralidade de receptores, e também ao reconhecimento do receptor- que recebe a mensagem mediada e a interpreta em” razão de seus conhecimento, de seus interesses, daquilo que lhe disseram aqueles em quem confia”. (BRETON e PROULX 2002, p. 226).

Nesse mesma direção Strinati (1999, p. 58) se posiciona sobre a existência de “o público de massa”:

Do ponto de vista dos produtores culturais, não pode existir um público massificado, mas preferivelmente segmentos de mercado diferenciados e estratificados em gostos, valores e preferências, tanto como em riqueza e poder. Se os produtos precisam elevar ao máximo sua audiência, então isso precisa ser analisado como um exemplo específico de produção e de consumo cultural, e não ser assumido como uma característica generalizada das sociedades em que a cultura se tornou um bem consumível. Esse público pode nem mesmo existir como referência de consumo, já que as avaliações, interpretações, estimativas e “efeitos” da cultura popular mudam com o contexto e com a situação social dos consumidores. As conclusões apresentadas pela teoria de cultura de massa não podem, de fato, ser comprovadas antes de conhecidas as posições dos consumidores. (STRINATI,1999, p.58,59)

Em relação à concepção desse público como “massa não diferenciada, passiva” afirma ser preciso “considerar o público social e culturalmente diferenciado, e reconhecer que o gosto cultural é construído socialmente”(Strinati, 1999, p. 59). Ressalta que o público pode ser mais inteligente, mais ativo e mais perspicaz no consumo do que reconhecem algumas teorias da cultura popular.

Thompson (1998), ao apresentar algumas características da comunicação de massa, faz algumas observações sobre a expressão “comunicação de massa”. Primeiro aponta que o termo é

enganoso por não ser historicamente representativo de circunstâncias de muitos produtos da mídia, embora possa servir para referir a alguns produtos da mídia, tais como os modernos e populares jornais, filmes e programas de televisão. Justifica essa ideia afirmando que no início do desenvolvimento da imprensa escrita periódica, e em alguns setores das indústrias da mídia hoje (por exemplo, algumas editoras de livros e revistas), a audiência foi e permanece pequena.

Por conta disso, considera que o uso do termo “massa” pode ser reduzido a uma questão de quantidade. Afirma que a importância da comunicação de massa não está na quantidade de indivíduos que recebe os seus produtos, “mas no fato de que estes produtos estão disponíveis em princípio para uma grande pluralidade de destinatários”. (THOMPSON, 1998, p. 30)

Este autor, ainda, postula que o termo “massa” pode enganar por sugerir que os destinatários dos produtos da mídia são indivíduos passivos e indiferenciados. Afirma que suposições deste tipo não recobrem o verdadeiro caráter das atividades de recepção, nem as maneiras complexas pelas quais os produtos da mídia são recebidos e interpretados pelos indivíduos, e incorporados em suas vidas.

O autor também chama atenção para o fato de que o termo “comunicação” também pode ser enganador em certos aspectos, visto que os tipos de comunicação geralmente implicados numa comunicação de massa são diferentes de uma comunicação ordinária, no sentido de que têm mão dupla: um fala, outro responde. O fluxo da comunicação é geralmente de sentido único, é monológico, como veremos nas palavras do autor:

As mensagens são produzidas por um grupo de indivíduos e transmite para outros situados em circunstâncias espaciais e temporais muito diferente da encontrada no contexto original de produção. Por isso os receptores das mensagens da mídia não são parceiros de um processo de intercâmbio comunicativo recíproco, mas participantes de um processo estruturado de transmissão simbólica. Daí o motivo por que geralmente falarei de “transmissão” ou “difusão” das mensagens da mídia, mais do que “comunicação” como tal. (THOMPSON, 1998, p. 31).

Dito isso, Thompson ressalva que dentro dessa estrutura descrita de produção e recepção dos meios de comunicação, “os receptores têm alguma capacidade de intervir e contribuir com eventos e conteúdos durante o processo comunicativo”, o que pode ser feito, exemplifica o autor, por meio de envio de cartas ao editor, ou da recusa de compra de determinado produto. Desta forma, “o processo comunicativo é fundamentalmente assimétrico, ainda que não completamente monológico ou de sentido único.” (THOMPSON, 1998, p. 31)

O autor deixa claro nesta passagem que há nos meios de comunicação de massa um espaço aberto através do qual pode ser travada a construção da intervenção do receptor e da (re)significação da mensagem (conteúdo simbólico) pelo destinatário, o que lhes atribui um caráter “não completamente monológico”.

Assim, a “comunicação de massa” é compreendida por Thompson (1998) como sendo a produção institucionalizada e difusão generalizada de bens simbólicos através da fixação e transmissão de informação ou conteúdo simbólico. Ela possui cinco características. A primeira delas diz respeito ao envolvimento dos meios de comunicação com certos meios técnicos e institucionais de produção e difusão. Segundo o autor, o desenvolvimento das indústrias da mídia, isto é, das numerosas organizações que, desde a Idade Média até os nossos dias, têm se interessado pela exploração comercial das inovações técnicas, possibilitou a produção e a difusão generalizada de formas simbólicas.

Thompson (1998) apresenta a mercantilização das formas simbólicas como a segunda característica da comunicação de massa. A mercantilização é definida pelo autor como um tipo particular de valorização através do qual se pode atribuir aos objetos um certo valor. As formas simbólicas se submetem a dois tipos de valorização: a simbólica, referente ao valor que o objeto tem em virtude do apreço ou do desprezo dos indivíduos, e a economia, que diz respeito ao processo de atribuição de valor econômico às formas simbólicas através do qual elas podem ser trocadas no mercado, tornando-se mercadorias. Segundo o autor, a valorização das formas simbólicas varia muito e depende dos meios técnicos e das estruturas institucionais dentro dos quais elas são empregadas.

A terceira característica da comunicação de massa é a dissociação estrutural entre a produção das formas simbólicas e a sua recepção. Para Thompson (1998), essa característica tem implicações importantes no processo de produção e recepção. A produção e recepção são caracterizadas por um tipo distinto de indeterminação, uma vez que ocorrem na ausência de “deixas” fornecidas pelos receptores. Desta forma, os receptores são, pela própria natureza da comunicação de massa, parceiros desiguais no processo de intercâmbio simbólico, visto que “pouco podem fazer para determinar os tópicos ou conteúdo da comunicação”. O autor ressalva que isto não significa que eles sejam “totalmente privados de poder, meros espectadores passivos...” (THOMPSON, 1998, p.35)

A quarta característica é a extensão da disponibilidade das formas simbólicas no tempo e no espaço. O autor considera essa característica um fenômeno social que se torna cada vez mais significativo e penetrante, visto que a informação e o conteúdo simbólico são colocados à disposição de um número incalculável de indivíduos, em espaços cada vez mais amplos e em velocidade sempre maior.

A quinta característica é a circulação pública de formas simbólicas. Ela se refere ao fato de que os produtos da mídia são disponíveis, em princípio, a uma pluralidade de destinatários, mesmo quando, por uma série de razões, estes produtos circulam apenas entre um e relativamente pequeno setor da população. Por estarem disponíveis, afirma o autor, estes produtos têm um caráter público, no sentido de que estão ‘abertos’ ou ‘disponíveis’ ao público.

1.3. O Surgimento da Indústria Cultural no Brasil

A formação do mercado cultural no Brasil coincide com o processo nacional de desenvolvimento, em vigor dos anos 30 a 50. Essa fase é caracterizada pelos “processos socioeconômicos da urbanização e industrialização, e os processos político- culturais do nacionalismo e do populismo”(LOPES, 1990, p. 17). O projeto político então vigente incentivava a industrialização e a urbanização, e os meios de comunicação de massa tiveram decisiva atuação nesse momento ao divulgarem e incentivarem a adesão dos trabalhos rurais ao urbanismo, apresentando-o como possibilidade de qualidade de vida melhor.

È possível entender mais adequadamente o papel dos MCM⁴ no projeto nacional populista como um dos meios para converter as massas em povo e o povo em nação. O acesso das massas ao cenário social é inseparável do processo de “massificação” que implica uma nova inserção dos modos de vida e de atuação das classes populares nas condições de existência de uma sociedade que se industrializa e urbaniza (LOPES, 1990, p.20)

Segundo esta autora, nesta fase de constituição do mercado de bens culturais brasileiros, os campos de atuação do Estado e da indústria cultural são demarcados. Coube ao Estado as atividades proteção e conservação do acervo histórico e artístico nacional, e, principalmente, os

⁴ A autora usa a sigla MCM para meios de comunicação de massa.

direitos de concessão dos meios de radiodifusão e a elaboração de mecanismos de controle sobre os diversos meios. As empresas privadas ficaram incumbidas de operar em atividades e veículos de grande rentabilidade: estações de rádio, jornais, revistas, discos e , mais tarde, TV, FM e cassetes.

As funções do Estado têm sido ampliadas diante do crescimento do capitalismo brasileiro. Elas se traduzem, conforme Lopes (1990), em controle dos mecanismos da indústria cultural e em incentivo de sua expansão. No mercado cultural, “a indústria cultural se torna um dos principais veículos de exercício da hegemonia cultural pelas classes dominantes” (Lopes 1990, p. 23), o que não pode ser entendido como “ausência de contradições”. A autora reconhece assim as possibilidades de um produto ser reelaborado, ressignificado pelo consumidor de maneira contrária à expectativa criada pelo seu produtor.

Como consequência da forte política estatal na área da cultura, a indústria cultural vem crescendo a sua autonomização, assim caracterizada:

Forma-se pela primeira vez um público massivo em função do porte nacional alcançado pelo mercado da TV, da revista, do rádio e do jornal. A expansão quantitativa e qualitativa do setor publicitário dos últimos anos é bem representativa da dinâmizada Indústria Cultural brasileira e de sua crescente autonomização. (LOPES,1990, p. 25)

Retomando a caracterização da indústria cultural, podemos dizer que ela se situa no contexto do advento da industrialização, da sociedade de massa, dos meios de comunicação de massa e das transformações sócio-econômicas e culturais ocasionadas por esses acontecimentos. Investe basicamente na comercialização da produção da cultura popular, seguindo a ótica do mercado: produção em série e em grande escala visando o consumo. Como consequência disso, desloca-se o foco das manifestações culturais populares para a seleção de manifestações culturais que sejam possíveis de serem comercializadas, que possam trazer lucro e que tenham boa aceitação popular. O samba enquanto símbolo da música nacional é um exemplo dessa transposição de sentido cultural.

O critério de seleção da comercialização desses produtos para as massas parece estar baseado na análise de que as classes subalternas são desprovidas da cultura, são desinformadas. Enfim, que só têm condições de absorver o produto que a indústria cultural disponibiliza através dos meios de comunicação de massa. Silva (2003) ressalva que a indústria cultural, a principio, não pretende uniformizar o consumo de toda a população, o que explica a distribuição de seus

produtos por classes. Assim, a indústria cultural se utiliza de um mecanismo que garante a manutenção de uma distância, “uma diferença”, entre o que é popular e o que é culto. Nesse sentido, ela serve como instrumento demarcador de culturas ao fixar produtos e valores que podem ser consumidos por uma e por outra cultura. De certa forma, isso acaba por imprimir uma uniformização do que é consumido por essas classes.

A nova organização sociocultural imposta se caracteriza por um autoritarismo generalizado que tolhe a criatividade e a espontaneidade dos artistas e dos consumidores, porque o indivíduo é constrangido a adaptar-se ao que lhe é oferecido. Assim, o empresário da indústria cultural indica, baseado na pesquisa, o que será melhor para o público, que se convence e acaba por aceitar tal indicação devido à divulgação.(SILVA, 2003, p. 33)

É perceptível, no que se refere à divulgação de músicas, por exemplo, que há uma exposição abusiva principalmente nos rádios e nas TV`s do que nos é apresentado como melhor expressão da música popular. O consumo resultante desse jogo de publicidade acaba concorrendo para a padronização do produto midiático adquirido. Outro aspecto dessa situação é a produção acelerada visando responder ao mercado, resultado em uma “espécie de mesmice artística, cujo efeito é padronização da própria criação” (SILVA, 2003, p. 35).

CAPÍTULO II

SAMBA: O SÍMBOLO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

2.1 A Emergência do Samba como Música Popular Brasileira

Nesse capítulo, estudos como os de Tinhorão (1978) e (1997), Sandroni (2001), Fenerick (2005), Vianna (1995), Souza (2003) são abordados, dentre outros, que se debruçam sobre vários gêneros musicais, caracterizando-os e contextualizando-os no panorama sócio-histórico em que surgiram. Como o gênero escolhido para ser objeto de estudo desse trabalho é o samba/pagode, a ênfase recairá nas discussões sobre a história do samba e o conseqüente surgimento do pagode.

Tinhorão (1974) apresenta uma oposição entre música popular e a música folclórica. A música que não tem autor conhecido, que é transmitida oralmente de geração a geração é denominada de música folclórica. Já a música popular é composta por autores conhecidos, é “divulgada por meios gráficos, como as partituras, ou através da gravação de discos, fitas, filmes ou videotapes” (op.cit., p. 5). Atualmente essa difusão também é realizada por meio de cd’s da internet, de programas de rádio e TV.

Este autor situa o aparecimento da música popular no Brasil, nas principais cidades coloniais como a Bahia e o Rio de Janeiro, a partir do século XVIII, quando se inicia a formação de uma classe média urbana diversificada.

Essa situação foi possibilitada pelo momento econômico que provocou uma mudança do eixo econômico do Nordeste para o Centro-Sul, em decorrência do ouro das Minas Gerais. Neste contexto, esta música “constitui uma criação contemporânea do aparecimento de cidade com um certo grau de diversificação social” (TINHORÃO, 1974, p. 5).

Antes desse período, já havia manifestações culturais dos que aqui habitavam,

[...] os únicos tipos de música ouvidos no Brasil seriam os cantos das danças rituais dos indígenas, acompanhados por instrumentos de sopro (flautas de várias espécies, trombetas e apitos) e por maracás e bate-pés; os batuques dos africanos (na maioria das vezes também rituais, e a base de percussão de tambores, atabaques e marimba, e ainda de palmas, xequerés e ganzás) e, finalmente, as canções dos europeus colonizadores...Tinhorão, (1974,p.5)

Essas expressões culturais não atendiam, no entanto, aos requisitos apresentados acima para serem tidas como populares. Sobretudo, lembra-nos este autor, porque os indivíduos que faziam uso dessas manifestações naquela ocasião não eram reconhecidos como povo. Os índios eram nômades, os negros africanos eram vistos como coisas, raros eram os brancos e mestiços livres, que eram minoria sem expressão, que ora se identificavam com os negros, ora com os brancos proprietários dirigentes.

Outra condição apontada por Tinhorão (1974) para o surgimento de um gênero reconhecível como música popular brasileira seria o fato de que elementos musicais já existentes deveriam ser mesclados a ponto de produzirem um tipo de síntese. Além disso, seria também necessário que “se formasse nas cidades um novo público com uma expectativa cultural possível de provocar o aparecimento de alguém capaz de promover essa síntese”.(Tinhorão, 1974, p. 6).

O primeiro compositor reconhecido historicamente, que inicia o processo de formação da cultura popular urbana, é o mulato carioca tocador de viola, Domingos Caldas Barbosa, estilizador e divulgador da modinha. Isso ocorre na segunda metade do século XVIII. A partir daí, surgem outros gêneros musicais de natureza popular, sendo o samba um deles. Ele surge com autoria reconhecida em 1916, quando Ernesto Santos, o Donga, registra o samba “Pelo Telefone”⁵.

A origem do samba se encontra nos batuques por escravos, ex-escravos e seus descendentes no decorrer dos séculos. Santos (1998) apresenta vários registros que mostram o samba o sinônimo de resistência e luta dos negros para cultivar e transmitir a sua cultura:

[...] através da legislação criada, e sempre renovada para proibi-los, percebe-se o quanto os batuques incomodavam os grupos dirigentes por todo o século XIX. Da Resolução de 25 de fevereiro de 1831 à de 10 de junho de 1889, as proibições foram mantidas com o intuito de não consentir “ajuntamento de escravos, lundus, vozerias, batuques, danças de pretos, alaridos, sambas” (SANTOS, 1998, p.20)

⁵ Segundo Tinhorão (1974, p. 119), embora Donga tenha registrado esse samba, ele é fruto de uma “obra coletiva de um grupo de velhos foliões baianos, e de gente da moderna baixa classe média carioca (caso Donga e do compositor e pianista Sinhô) diretamente ligada ao aparecimento do novo Gênero”.

“Samba” era como os escravos chamavam a sua dança, que significa “umbigada” ou “união do baixo ventre”. No Brasil do século XVI e no início do XVII, esse nome se referia ao batuque e a todos os ritmos e danças originárias na África⁶.

O samba, ritmo marcado inicialmente pelas palmas e pela batida dos pés no chão, nasce imbricado com movimentos corporais que compreendem, além dos anteriormente elencados, o requebrado sensual dos quadris e o pulo para frente, na tentativa de encostar o umbigo no do parceiro. Em outras palavras, o samba nasce com a dança e com a cantoria improvisada em rodas (rodas de samba) dos primeiros cantores desse ritmo, e tinha como principais funções fazer com que os escravos se reunissem para lembrar as suas raízes africanas, para saudar seus orixás, dentre outras. Assim nasceu o samba, misto de batuque, dança e cantoria, manifestação cultural que, por muito tempo, foi perseguida.

Consideradas algumas alterações, o samba ainda guarda de sua origem a associação entre o ritmo, a dança sensual, a cantoria e a celebração. O encontro de amigos na casa das “tias baianas”, no Rio de Janeiro, nos últimos anos no século XIX e no início do século XX exemplificam esses elementos que sintetizam o samba.

As “tias baianas” integravam um contingente de migrantes nordestinos rurais ou meio urbanizados que fora para a Corte com a decadência do café do vale do Paraíba (Tinhorão, 1997). Os migrantes baianos se recolheram no centro do Rio de Janeiro; tempos depois, com a reforma urbana, se abrigam numa área próxima, conhecida como “Cidade Nova”. É nessa região que as “tias baianas” recebem os patrícios em seus casarões, em festa de santo ou profanas, sempre regadas a comida e bebida fartas e a muito samba. É neste ambiente que o samba carioca começou a nascer.

O trecho seguinte ilustra a importância das “tias baianas” no processo de constituição do samba carioca.

Como guardião da cultura do samba popular que elas mesmas transportam de Salvador para o Rio de Janeiro; como transmissoras dessa mesma cultura para seus descendentes e para os que delas se aproximaram na nova terra; como sacerdotisas de cultos e ritos herdados de ancestrais e legados ao futuro; festeiras eméritas, mestras na arte do samba,

⁶ A revista História do Samba, capítulo 1, 1997, Editora Globo S.A. traz algumas informações sobre a primeira aparição do termo samba na imprensa brasileira, entre outros registros interessantes sobre a história do samba no Rio de Janeiro e sobre o processo de urbanização dessa cidade.

versadoras, improvisadoras, cantadeiras, passistas e mesmo cozinheiras absolutas, mantendo por dias os fogões acessos e os quitutes quentinhos para os que vinham “brincar o samba” em seus casarões em festas que chegavam a durar uma semana. (Revista História do Samba, 1997, p.13)

O Casarão da tia Ciata costumava receber Donga, Sinhô, Hilário Jovino, João da Baiana, Pixinguinha, dentre outros nomes que contribuíram para a constituição e divulgação do samba; pessoas simples da baixa classe média carioca que se reuniam para se divertir e cantar suas composições num tempo em que samba era sinônimo de perseguição policial, como pode ser observado:

Recebemos a denúncia de que aqui se conta samba. – Com este tipo de aviso a polícia invadir os locais onde aconteciam principalmente manifestações religiosas de negros prendendo pais e mães-de-santo. A crônica policial registrava as batidas, geralmente com deboche, e apoiava a ação policial, que atingia também os sambistas, já que era hábito cantar samba depois do culto religioso. (Revista História do Samba, cap.2, p.31).

As casas das “tias baianas” também eram freqüentadas por pessoas da elite como Senador Pinheiro Machado, Coronel Costa, Marechal Hermes.

Em seu estudo, Fenerick (2005) traz um depoimento de João da Baiana, no qual este conta a história de que tivera seu pandeiro apreendido pela polícia, quando se dirigia para uma festa na casa do referido senador. Ao tomar conhecimento desse fato, o Senador da República manda fazer outro pandeiro e lhe envia com dedicatória: “A minha admiração, João da Baiana – Senador Pinheiro Machado”. Esse fato, dentre muitos, mostra o encontro de culturas diferentes, que circulam por espaços diferentes, apesar, como dissemos anteriormente, de haver uma hierarquia entre elas, o que necessariamente leva os sujeitos das camadas populares a serem submetidos a situações de violência, como a que João da Baiana se encontrou, embora essa violência tenha sido minimamente reparada por um membro da elite econômica, política e cultural da época.

Vianna (1995) faz referência a um elemento entre alguns intelectuais do início do século XX, como Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes Neto, Gilberto Freyre, Villa Lobos e Luciano Gallet e os músicos populares Donga, Patrício Teixeira e Pixinguinha. Este encontro foi considerado um marco importante no processo de construção do samba como símbolo de identidade da cultura nacional brasileira.

O samba “Pelo Telefone”, registrado em 1916 por Donga, apresenta, segundo Tinhorão, características rítmicas variadas:

Em 1917, quando o sucesso da composição intitulada “Pelo telefone” chamou a atenção para o ritmo do samba, que havia muito tempo andava aqui e ali em tantas composições, verificou-se que a música reunia – como em uma colcha de retalhos – reminiscências de batuques, “estribilhos do folclore baiano e sapecados do maxixe carioca (Tinhorão, 1997,p.19).

Tinhorão (1974), Vianna (1995), Sandroni (2001), Souza (2003) e outros estudiosos do gênero fazem referência à autoria duvidosa desse samba.

Com o ato de oficializar esse samba como seu, Donga abre espaço para o reconhecimento do compositor como um profissional, ao mesmo tempo em que leva o samba para a sociedade. O trecho destacado abaixo mostra a repercussão sócio-cultural que teve a gravação do clássico “Pelo telefone”:

Parodiado jocosamente, usado como veículo publicitário, assobiado nas ruas e cantado nas festas ricas e pobres, o primeiro samba cumpria seu papel pioneiro desde a primeira vez em 1916, quando foi notado por um público maior que aquele freqüentador do casarão comandado por Tia Ciata, na Rua Visconde de Itaúna. No ano seguinte foi gravado e abriu um capítulo novo na história da música popular brasileira, provocando uma série de imitações – quando não plágios – de tímidos seguidores. Gradativamente fez escola, tomou forma, criou estilo, empolgou poetas populares e mesmo eruditos, trouxe músicos da melhor qualidade para seu redor, deixou de ser considerado marginal ganhando respeito como arte popular e status de gênero musical por meio do qual o mundo reconhece o Brasil. (Revista História do Samba, 1997, p. 15)

No carnaval do ano seguinte ao registro do primeiro samba, o Brasil se encontrava às vésperas da Primeira Guerra Mundial. O governo brasileiro adota uma política de “boa vizinhança” com os Estados Unidos e em decorrência desse acordo há um incentivo ao consumo do que fosse importado. Tinhorão (1998) considera a ausência de identidade nacional das emergentes classes médias propiciadora da entrada das novidades americanas. No que se refere à música, passa-se a valorizar às produções e os inventos americanos dos quais a classe média alta toma conhecimento por meio de rádio e através da compra de aparelhos eletrônicos (vitrola) acessíveis a uma minúscula parcela da população. A música ligada às classes mais baixa é vista como atrasada.

A criação do samba... Muito preso aos requebrados do maxixe... Revelava-se... Um pouco rude ao ouvido das camadas médias... mais ligadas a tradição melódica europeia das valsa do que á complicação rítmica herdada dos negros africanos, através de seus

filhos e netos, componentes das últimas camadas da população carioca. (Tinhorão 1974, p.121)

Embora visto como gênero menor pelas classes médias, todo um contexto social permite a permanência desse gênero (samba) no mercado: o novo perfil das cidades, com as distintas classes sociais, o aumento das camadas populares, formadas pelos trabalhadores das indústrias emergentes, somados às facilidades eletrônicas que tornaram o disco mais comercial e ao progresso da industrialização que promoveu importação de produtos e costumes. Tudo isso vem colaborar para que músicos saídos das classes baixas brasileiras percebessem que suas músicas poderiam ser transformadas em matéria – prima de produtos de boa aceitação no mercado que se abria: teatro de revista, casas de chopp, estúdios de gravação de disco, estúdios de rádio, clubes sociais, restaurantes elegantes, etc. O preço disso é a “ abdicação de parte da originalidade e identidade de sua arte e cultura, em favor das expectativas de gosto do novo público que lhes pagava os serviços” (Tinhorão, 1998, p. 279).

Este autor observa uma relação entre a evolução do samba e as transformações sociais. O samba batuque, a exemplo do primeiro samba registrado, tem como compositores representantes da classe baixa. Em seguida, o samba passa a ser escrito por compositores profissionais, isto é, profissionais dos meios do rádio e das fábricas de discos.

No início do acesso às novas tecnologias, viabilizando gravação elétrica em disco, compositores semi-eruditos⁷ criam o samba-canção, ou samba de meio de ano, visando agradar a classe média, a qual representava parcela significativa de consumidores desse gênero, garantindo a audiência nas rádios que mantinham os contratos com os cantores para quem os compositores (quando estes não eram também cantores) vendiam suas letras.

Assim, é mais do que natural que tenham sido exatamente esses primeiros profissionais semi – eruditos os pioneiros da tentativa de adaptação do ritmo do samba (com a modificação do seu andamento) a fim de obter uma forma mais nobre de composição, ou seja, um tipo de samba que permitisse maior riqueza arquetral e um toque de romantismo capaz de servir às letras de fundo nostálgico e sentimental, características da música na classe média brasileira, desde o tempo da modinha imperial. (TINHORÃO, 1998, p. 53).

⁷ Tinhorão (1998) refere-se a bons músicos, alguns com diploma da Escola Nacional de Música, os quais exerciam o papel ativo de orquestradores da inspiração popular Henrique Vogeler, Heckel Tavares, Joubert de Carvalho, e de Sinhô a exemplo (hábil instrumentista).

Observa-se que desde o início há uma preocupação com o destinatário (o interlocutor), o que acentua uma das marcas do gênero discursivo, segundo Bakhtin (1997). Esse tipo de samba é caracterizado por uma modificação no andamento do samba, por letras românticas de fundo nostálgico e sentimental. Esse novo gênero teve boa aceitação comercial, “os compositores começaram a produzir em massa, a partir de 1930” (TINHORÃO, 1997, p. 54).

2.2. Alguns Autores Importantes da História do Samba

Donga (1889-1974) faz parte do Grupo de Caxangá e do conjunto Oito Batutas, o qual teve importância fundamental na história da música brasileira. Esse conjunto, que tem o nome modificado para Os Batutas, em 1993 recebe um convite para fazer em Paris uma temporada de seis meses. Lá se apresenta como Les Batutas. Ao retornar, o grupo grava uma série de discos na Argentina pela gravadora Victor daquele país.

Ao voltar ao Brasil, sob influência européia, Donga passa a tocar violão – banjo. Vai outra vez à Europa (1926) integrando o grupo Carlito Jazz. Em 1928, cria com Pixinguinha a Orquestra Típica Pixinguinha-Dunga, uma orquestra dançante. Em 1932, atua nos grupos Guarda Velha e Diabos do Céu. Suas composições mais conhecidas são: “Pelo Telefone”, “Passarinho bateu asas”, “Bambo-bambu”, “Cantiga de festa”, “Macumba de Oxósis”, “Macumba de Iansã”, “Seu Mané Luís”, e “Ranchinho Desfeito”.

Donga morre aos 83 anos, em 1974, época em que a “gravadora independente Marcus Pereira ia fazer seu primeiro registro cantando” (SOUZA, 2003, p. 21).

José Barbosa da Silva (1888-1930), o Sinhô, o rei do samba, é um dos compositores responsáveis pela fixação e divulgação do samba. Ernesto Barbosa da Silva, seu pai, vinha de origem humilde e como era admirador de grupos de choro, desejava que o filho fosse um grande flautista. Sinhô, no entanto, transformou-se em pianista e em um dos expressivos nomes da música popular brasileira.

Na década de 1920, já era famoso graças ao sucesso de suas músicas no teatro de revista, que era um importante divulgador de compositores e cantores da época. Suas músicas foram gravadas por estrelas de rádio, como Carmem Miranda e Francisco Alves. Segundo Souza (2003), Sinhô costumava abordar em suas letras como o embate amoroso, o dinheiro, o misticismo, situações sociais e políticas.

Suas composições, “Jura”, “Gosto que me enrosca” e “Cansei” são consideradas clássicas. Elas foram gravadas por Mário Reis, famoso cantor de rádio, que havia sido seu aluno de violão. Alguns de seus sucessos foram: “Fala meu louro”, “Deus nos livre dos castigos das mulheres”, “Ora, vejam só”.

O rei do samba, para se proteger de uma prática bastante comum entre os compositores da época, que consistia em roubar composições alheias, cria um mecanismo de reconhecimento autoral, pioneiro no Brasil: carimba as partituras de suas composições, identificando-as e rubrica os selos dos discos de suas músicas.

Sinhô vivia da música, tocava piano de dia na Casa Beethoven, à noite tocava em diferentes lugares, em prostíbulos,

em grandes sociedades (Clube dos Democráticos, do Fenianos, Tenente do Diabo etc.), em acampamentos de ciganos, nos subúrbios, no salão da Kananga do Japão, conhecido clube de dança, nas barracas da Festa da Penha ou nas reuniões musicais da casa da “Tia Ciata”. (Revista História do Samba, 1997, p.38).

Este compositor tinha “permeabilidade social, o que o habilitava a circular por todo tipo de ambiente...” (SOUZA, 2003, p. 31). Era muito amigo do escritor abolicionista José do Patrocínio e do poeta Manuel Bandeira; costumava frequentar reuniões com intelectuais e ser assíduo nos terreiros de macumba. Segundo Matos (2003), a obra vasta e diversificada de Sinhô, bastante divulgada na época, não foi devidamente compreendida: “Sua obra diversificada e abrangente de urbanizador do folclore e protagonista da travessia do lundu para o maxixe, variados formatos do samba e outros gêneros não foi devidamente avaliada” (Souza, 2003, p. 29).

Ismael Silva (1905-1978), filho de família humilde (órfão de pai e mãe lavadeira) é um dos responsáveis por renovar “o samba inicialmente amaxixado de Donga, Sinhô, Heitor dos Prazeres e companhia” (SOUZA, 2003:33). Foi ele também quem criou o termo “escola de samba” e a primeira escola de samba assim chamada Brasil, a “Deixa Falar”. Essa escola foi criada em 12 de agosto de 1928, no bairro carioca do Estácio de Sá.

Integravam esse grupo de compositores que muito iriam contribuir para a cultura musical brasileira: Ismael, Mano Aurélio, Nilton Bastos, Armando Marçal, Nano Rubens, Baiaco, Brancura, Heitor dos Prazeres, Mano Edgar e Bide. O grupo do Estácio, como ficaram

conhecidos, imprime no samba carioca o ritmo batucado e introduz o surdo e a cuíca na percussão do samba:

O surdo e a cuíca, lançados pela Deixar falar, tornaram-se indispensáveis na percussão do samba, e a influência de seus compositores de nota, de imediato, nas obras dos autores como Ary Barroso e Noel Rosa, os primeiros ditos "urbanos" a abandonarem o estilo Sinhô, para aderirem aos sambistas do Estácio. (Revista História do samba),1997, p.71)

O primeiro samba de Ismael, "Me faz carinho", foi gravado em 1925. Seu prestígio como compositor começa a ser reconhecido e, em 1927, recebe uma proposta de Francisco Alves, conhecido como Rei da voz, de comprar um samba de Ismael. Francisco Alves grava como se esse samba fosse de sua autoria. Depois, também compra de Ismael, Amor de malandro. Com o sucesso desses dois discos, surge um contrato no qual Ismael, em parceria com Nilton Bastos, se compromete a dar exclusividade de sua produção a Francisco Alves. Contrato desfeito, outros sucessos surgiram: Nem é bom falar, Não há, Se você jurar. Esse último samba (1931) foi cantado pela dupla Francisco Alves e Mário Reis.

Em 1931, após a morte de seus parceiros Nilton Bastos e Nano Edgar, Ismael inicia Parceria com Noel Rosa, da qual resultou Para me livrar do mal, Adeus, Ando cismado e A razão dá-se a quem tem. Como intérprete gravou Escola de malandro (1932), cantando com Noel Rosa. Afastou-se do meio artístico por um longo período. Em 1950, volta com o samba Antonico, participando no show "O samba nasce no coração", da Boate Casablanca, no Rio. È eleito Cidadão Samba em 1960.

Em 1964, ressurgiu no restaurante Zico Cartola, depois de um período afastado. No ano seguinte, no teatro Opinião, fez com Aracy de Almeida o musical "O samba pede passagem". O espetáculo "Se você jurar", realizado em 1973, marca sua última aparição no palco. Ismael Silva faleceu em 14 de março de 1978.

Alcebíades Barcelos, o Bidê (1903-1947) e Armando Marçal (1902-1975), ambos de família humilde, faziam parte do grupo do Estácio e foram fundadores, ao lado de Ismael Silva, da primeira escola de samba, a "Deixa Falar". Bidê, ao introduzir o surdo e o tamborim na percussão, inaugura nova forma de fazer samba.

O samba produzido pela dupla do Estácio vai se distanciando do samba amaxixado de Donga, Sinhô, Hilário Jovino. Do grupo do Estácio, formado por compositores e ritmistas,

Alcebíades e Armando constituíam a dupla de compositores mais bem sucedida da música popular. “O samba agora é cinza” é o maior sucesso da dupla, tornou-se “um clássico, um dos maiores sambas de todos os tempos, segundo pesquisa junto a especialistas” (Revista História do Samba,1997). Outros sucessos da dupla: Vivo sonhando, Meu primeiro amor, Não diga a ela minha residência, A primeira vez, Violão amigo, Velho Estácio etc. (Souza, 2003,p.34).

Marçal participou da primeira gravação com instrumentos de ritmo feita no Brasil, com a gravação da música Na Pavuna. Ele costumava promover rodas de samba em sua casa, frequentadas por amigos compositores e por astros consagrados como Francisco Alves, Orlando Silva e Silvío Caldas. Bide compunha também com Noel Rosa, João da Baiana, Ataulfo Alves, Kide, Pepe, Mano Décio da Viola, entre outros. A morte de Marçal, em 1947, aos 44 anos desfaz a famosa dupla. Bide faleceu em 1975, com 75 anos de idade.

Todos esses compositores marcaram um momento da música popular brasileira- o samba. Todos eram negros, pobres, oriundos de famílias humildes. Mas o samba não eram somente cantado e absorvido por negros e pobres.

Para Viana (1995), o fato de haver uma grande penetração do samba entre diferentes raças e classes sociais foi decisivo para que este gênero fosse escolhido, dentre outros gêneros que faziam sucesso na época, como a macha, como o símbolo da música popular brasileira. Isso aconteceu muito a contra gosto de uma boa parcela de intelectuais da sociedade época, que não aceitava a ideia de ver o Brasil sendo representado, inclusive no exterior, por uma música de origem africana (FENERICK, 2005).⁸

A sociedade queria passar a imagem de “sociedade civilizada” e o samba e seus representantes não eram indicados para passar essa imagem. O samba, para agradar a essa clientela, precisava ser melhorado, refinado. Esse contexto social é marcado pela influência da música americana, especialmente o jazz, pelo profissionalismo do compositor, pelo surgimento da grande novidade do século - o rádio, meio de comunicação responsável por levar o samba pelo mundo afora.

Alguns compositores e cantores brancos de classes média e da classe alta, como Ari Barroso, e Mário Reis, advogado, de família aristocrática apareceram para difundir o samba para todas as classes.

⁸ Fenerick (2005) apresenta alguns depoimentos de intelectuais da época, os quais se opõem a ida do conjunto” Os Batutas” a Paris para representar o Brasil. Esse conjunto fazia sucesso no Brasil, mas era composto de negros.

Noel de Medeiro Rosa (1910-1937) é um dos compositores que marcou a história da música popular brasileira. Souza o define da seguinte forma:” pelo volume, qualidade e profundidade da obra, composta no curto período de 19 aos 26 anos de idade, entre criadores da música popular, parodiando uma música sua, Noel talvez seja ‘o melhor do planeta’”⁹ (SOUZA, 2003, p. 43).

Noel Rosa, como era conhecido, pertencia a classe média, era branco, ex-aluno do curso de medicina, morador da vila Isabel. Integrava o grupo de sambistas urbanos, denominação dada aqueles compositores que não tinham origem do morro. Começou participando do conjunto “For do Tempo”, ao lado de Carlos Alberto Ferreira Braga, Henrique Brito e Álvaro Miranda Correia, todos pertencente da classe média emergente. Segundo Tinhorão(1997), esse grupo chegou ao rádio através do maestro e arranjador erudito, o músico Homero Dornelas, eu contribuiu para o novo estilo de samba por meio da inserção de instrumentos de orquestra em moda na época. Coexistem nesse período o samba do morro, o samba tocado nas rádios, o samba amaxixado de Sinhô.

As composições de Noel Rosa foram um sucesso nas vozes de grandes e famosos cantores de rádio como Francisco Alves, Mário Reis, Aracy de Almeida, Almirante. Ele também interpretava suas músicas. Compôs com Donga, Ismael Silva, Heitor dos Prazeres, Cartola, Francisco Alves, etc. Noel deu uma forma ao samba do Estácio e com esse tipo de samba fez enorme sucesso. Abordou temática variada: amor, a mentira da mulher, antagonismo entre cidade e morro, problemas do cotidiano etc. É um dos responsáveis pela criação do malandro boêmio da cidade em contraposição ao malandro do morro. Alguns de seus sucessos: Fita amarela (1932), Adeus (1932), conversa de Botequim (1935), Palpite infeliz (1935), Último desejo (1937), Filosofia, Com que roupa (1930), Mentiras de mulher (1932), Fetiço da Vila, entre tantos. Noel se identificava com o morro e com a boemia. Preferia estar entre os botequins como os amigos sambistas a estar em companhia de colegas da mesma classe social e parceiros, a exemplo de Ari Barroso, Lamartine Babo, Hervê Cordovil (SOUZA, 2003; FRENERICK, 2005).

⁹ Tinhorão (1997, p. 44) afirma que Noel Rosa começou a produzir aos 16 anos, quando estudava no colégio São Bento.

Maria do Carmo Miranda da Cunha (1909-1955) ficou conhecida no cenário da música popular brasileiro como a “Pequena Notável”. Sua imagem sorridente, com trajes de baiana, usando bastante colares e pulseiras e um tabuleiro com frutas tropicais sobre a cabeça ficou no imaginário do povo brasileiro. Ela foi uma das principais responsáveis pela expansão da música popular no Brasil e no exterior. Carmem Miranda foi representante oficial do governo Getúlio Vargas para divulgar nos Estados Unidos o samba como símbolo da identidade nacional.

Quando cantava exigia que seus shows fossem acompanhados por músicos brasileiros sob a alegação de que só eles sabiam acompanhá-la, por isso só se apresentava com o conjunto “Bando da Lua”. Segundo Frenerick (2005), esse ato de “Carmem também ajudava a construir a ideia de ritmo nacional, mesmo em atos supostamente banais, como exigir a presença de músicos brasileiros em suas apresentações na Broadway” (FRENERICK,2005, p. 83).

Carmem Miranda soube explorar bem os meios de comunicação da época: o rádio, o disco, a revista e o cinema. Atuou em todos eles com desenvoltura e espontaneidade. “A façanha de Carmem foi estourar logo no quarto disco, pulando o vestibular tão obrigatório do teatro de revista” (SOUZA, 2003, p.59).

Segundo o autor, “o disco tomava outra dimensão conjugado ao rádio” (Souza, 2003, p.59).

Algumas das músicas que a pequena Notável transformou em sucesso foram “Pra você gostar de mim”, “Alô, Alô”, Retiro da Saudade”, “Os home implica comigo”, “Eu dei”, “O que é que a baiana tem?”, “ Boneca de Piche”, “No tabuleiro da baiana”, “Disseram que eu voltei americanizada”, dentre tantos outros. Essa cantora logo definiu o seu estilo, o qual foi imediatamente aceito por seus inúmeros fãs. A pequena Notável morre jovem, aos 46 anos, deixava cumprida a tarefa de divulgar o samba brasileiro.

A constituição cultural híbrida da trajetória musical desses pioneiros do samba perpassa e pode ser observada pela influência de antepassados africanos apreciadores do “samba”; pelas casas das “tias baianas”; pelas Festas da Penha - as quais, antes do rádio, eram considera vitrines onde compositores lançavam seus sambas para o grande festejo de fevereiro, o Carnaval -; pela aproximação com os compositores semi-eruditos; pelas apresentações em palco de teatro de revista, em bares, em casas de shows, em mansões de políticos, em rádios etc., chegando alguns a palcos internacionais.

2.3. Pelo Entendimento do Samba como Gênero Musical Híbrido

O hibridismo, segundo Bakhtin(1990) consiste na mistura de duas linguagens sociais no interior de um enunciado, as quais são separadas por uma época e ou por diferença social das línguas e se reencontram na arena deste enunciado.

O hibridismo do gênero musical samba se localiza nos seus elementos constitutivos: o ritmo (amaxiado, batucada, mais lento,etc); a coreografia(umbigada, as palmas, o samba de roda,o balanço do quadril,etc); a composição escrita (a letra) e os atores sociais que o escreve, musicaliza-o e inscreve-o em períodos diferentes na história da música popular brasileira. O gênero discursivo samba é concebido neste trabalho como a fusão de seus elementos constitutivos, embora a análise recaia sobre as letras de samba.

Na instância da recepção desse gênero, também se identifica um hibridismo em função do caráter público atribuído ao gênero musical pelos meio de comunicação de massa, que o disponibiliza a um público heterogêneo.

Indubitavelmente, as transformações sócio-econômico – culturais contribuíram para que o samba evoluísse e se tornasse historicamente sob diversas faces, ou seja, híbrido. Por conta disso, o samba pode apresentar características do maxixe, se apresentar como samba-canção, sob a influência das raízes musicais latinas , das baladas americanas, do jazz e da concepção musical de compositores semi-eruditos; o samba também pode constituir-se basicamente do batuque ou do partido alto.

A fase áurea do samba, (1930) em que este é alçado como gênero musical que melhor apresenta a identidade nacional, coincide com a política econômica que incentiva o comércio interno e o aproveitamento das potencialidades brasileiras. E nesse momento que o samba carioca transforma-se em expressão cultural nacional. Segundo Viana (1995), o fato de os compositores de samba pertencerem a classes social diferentes contribuiu para samba fosse assim considerado:

O samba naquela época, não era visto como propriedade de um grupo étnico ou de uma classe social, mas começava a atuar como uma espécie de denominador comum musical entre vários grupos ,o que facilitou sua ascensão ao status de música nacional. (VIANA,1995, 120)

O declínio dessa fase ocorre no princípio dos anos 40 com a ditadura de Vargas e com o advento da Segunda Guerra Mundial, momento em que é intensificado o incentivo do consumo de produtos culturais americanos e europeus. Em meados do século xx, em 1942, ocorre outra reforma urbana que derrubou todas as casas humildes do centro do Rio de Janeiro, locais onde ocorriam os encontros de música popular conhecida. Seus moradores foram deslocados para a Zona Norte e para os morros. O comércio imobiliário incentivou o crescimento vertical, e foram criados apartamentos no centro da cidade e na Zona Sul para a classe mais abastada. Como consequência, ocorre uma desconfiguração no ambiente em que o samba era produzido e onde o carnaval acontecia (Praça Onze), o que provocou uma dispersão entre os produtores do samba.

Essas mudanças aliadas a influências no campo musical de músicos semi-eruditos do jazz e de instrumentos musicais de sopro marcam o surgimento do samba-bolero/samba-canção e, tempos depois, outra forma diferente de fazer samba – o samba da bossa nova.

Em seu processo de “evolução”, ou transformação, o samba, por volta de 1945, ainda é influenciado por orquestradores. Com isso, o samba abolerado da época sofre um deslocamento da vivacidade da variedade do ritmo baseado em instrumentos de percussão e passa a receber influência dos instrumentos de sopro, aproximado-se do jazz. Esse processo de transformação do samba tem seu auge em 1958, com o surgimento do movimento bossa nova, criado por jovens universitários da zona sul do Rio de Janeiro, que substituem a

[...] intuição rítmica, de caráter improvisativo, por um esquema cerebral: o da multiplicação das síncopes, acompanhada da descontinuidade do acento rítmico da melodia e do acompanhamento. A essa espécie de birritmia, originada pelo desencontro dos acentos, se daria o expressivo nome de violão gago, e sobre esse esquema iria repousar, basicamente, o acompanhamento dos samba da bossa nova (TINHORÃO, 1998, p. 310)

Considerando a abordagem que venho fazendo do samba como um gênero híbrido e transmutável, devido ao contato permanente entre culturas e com contextos sócio-econômicos variados, o samba bossa nova é visto como resultante da experiência, da prática social do grupo com o gênero, ou seja, como o grupo social o compreende e o vivencia.

É esse constante movimento de reinvenção ou ressignificação que faz do samba um gênero renovado, adaptado ao contexto, contexto este que propicia as condições de seu surgimento e contribui para que a sua materialização aconteça enquanto prática social situada.

Retomando a questão do samba bossa-nova, cabe ressaltar que enquanto este emergia, na Zona Norte carioca, continuava a existir o samba do morro com as características rítmicas apresentados pelo grupo do Estácio desde a década de 30, o qual “serviria de molde para o modelo básico vigente até hoje” (SOUZA, 2003, p.34).

Souza (2003) afirma que a relação entre evolução do samba e evolução social pode ser observada nas transformações ocorridas na estrutura do samba, levando-se em conta mudanças sociais que faziam com que os compositores e produtores musicais buscassem produzir, no campo musical, um produto de natureza mais universalizada, na tentativa de mesclagem da cultura musical das classes populares à cultura musical dominante. Esse processo atinge o seu ápice com o advento da bossa nova, quando “se conseguiu a esquematização rítmica capaz de ser universalmente assimilada” (TINHORÃO, 1997, p.63)

Toda a diversidade rítmica ou temática constitutiva do samba sempre esteve relacionada a aspectos sócio-econômicos e se manifesta junto com outros elementos culturais como a dança, a festa/celebração entre amigos. Todas as apresentações realizadas pelos pioneiros do samba e pelos seus seguidores, sejam em favelas, ou em palcos internacionais, pressupunham uma celebração, uma dança, um ritmo, uma comida e uma bebida. Isso porque o ritual do samba é um complexo desses elementos.

Tinhorão (1997), ao abordar as mudanças rítmicas do samba introduzidas pela bossa nova, observa que o ritmo do samba tradicional impulsiona uma reação neuromuscular. Essa transmissão de energia é responsável pela reação do corpo em forma de dança, de palmas, etc.

O ritmo - que representava a paganização das batidas de pés e mãos da marcação do batuque e dos pontos de candomblé da Bahia - conservava ainda (embora abastardado pelos bateristas de orquestra) aquele elemento primitivo fundamental, representado pela correspondência entre a percussão e uma competente reação neuromuscular (TINHORÃO, 1997, p.36).

Quando o samba se materializa, se realiza, há uma fusão entre ritmo e dança, o que não necessariamente ocorre com outros gêneros musicais. O ritmo do samba esta sempre em contato com elementos originais e com elementos novas (estrangeiros).

Os diversos “sambas” que nos chegam na atualidade não podem ser compreendidos ou descritos dissociados de sua história. Por isso, o pagode é compreendido neste trabalho como um subgênero do samba, resultante de transformações sócio-econômica-culturais ocorridas. Observa-se que a dança do samba vem acompanhando as transformações rítmicas e culturais do gênero samba.

Nesse contexto, será apresentada a co-existência de dois tipos diferentes de samba/pagode: um mais próximo das primeiras manifestações do samba, e outro que, seguindo os movimentos a um só tempo musicais e sociais descritos acima, acrescenta aos instrumentos tradicionais do samba e do pagode da década de 70 outros instrumentos, tais como bateria, a guitarra, o baixo e o teclado.

Em termos temáticos, um diferencial bastante notável é a mudança de perspectiva valorativa do locutor acerca de relacionamento amoroso (homem e mulher) e dos sentimentos que lhes são característicos: amor, ciúme, paixão, vinganças, etc. A maneira como eles são tratados distingue o samba tradicional (de raiz) do pagode que estoura na mídia na metade da década de 80. Nesta última, há ainda uma centralização de abordagem em torno desses sentimentos.

No entanto, esse tipo de pagode também aborda o próprio gênero (pagode/samba) relacionando-o à festa, a encontros com amigos, à dança (requebrado do quadril), à bebida e à comida, etc. Essas suas diferentes facetas serão abordadas mais detalhadamente no capítulo 4.

2.4. Do Samba ao Pagode: de Volta às Raízes?

A relação entre samba e carnaval é anterior ao registro do primeiro samba que, inclusive, foi registrado no final de 1916, visando ser lançado no carnaval de 1917. Inicialmente o samba confundia-se com batuque, com versos improvisados, foi passando por composições mais trabalhadas, chegando ao samba-enredo, que é um samba feito para o carnaval, para acompanhar o andamento do desfile das escolas de samba. Esse tipo de samba faz uso exclusivamente de instrumentos de percussão. A letra e a melodia desse samba são criadas com base no tema/enredo de uma escola de samba

De maneira geral, no entanto, o estilo mais comum de samba-de-enredo – que a partir da década de 1950 seria chamado simplesmente de samba-enredo – ia ser na verdade até o fim dos anos 60, a dos longos poemas descritivos, revestidos de melodia ampla e

solene, e apoiados naquele ritmo de marcação muito seguro que constituía uma das características da percussão das escolas desde meados da década 1930, quando o compositor Alcebíades Barbosa, o Bide, introduziu na bateria o surdo de marcação (TINHORÃO, 1978, p.177)

Como o passar dos anos, essas composições têm sofrido algumas modificações, têm incorporado conhecidos estribilhos folclóricos, têm se tornado mais curtas, etc., o que contribuiu para uma maior aceitação por parte do público consumidor.

Paralelo a essa tipo de samba que perdura até a atualidade nos desfiles de escolas de samba dos carnavais brasileiros, há os sambas de maio de ano que se ouve durante o ano todo, denominado samba-canção. O samba ligado à estrutura rítmica dos instrumentos de percussão perdeu espaço nas rádios e entre a classe média alta que se encontrava voltada para as novidades da bossa nova, na década de 60. As escolas de samba, reféns de um carnaval comercializado, também constituíram bloqueio para os sambistas conforme Essinger¹⁰.

É nesse contexto que, nos finais da década de 70, ressurgiu na mídia o pagode/samba. Historicamente, pagode era o nome das festas de escravos nas senzalas nas quais havia comida, bebida e muito samba, nesse contexto, samba se confunde com dança. A tradição de reunir os companheiros para celebrar conquistas ou pagar “dívidas” aos orixás remonta ao tempo dos escravos e de exemplos, para reunir os amigos num ambiente de muita, alegria, muita bebida, farta comida e muita cantoria improvisada e samba no pé¹¹.

Esses encontros ocorriam em fundos de quintais, inicialmente, porque designavam o lugar onde os negros se reuniam. Em outro contexto histórico, porque essa parte da casa abafava os sons vindos dos instrumentos de percussão, da cantoria, das palmas e dos pés, elementos constitutivos do samba - tão perseguido pela polícia, por se associar a “coisa de preto”, “de malandro”. A sociedade do início do século XX acreditava necessário varrer de sua história tudo que lembrava o negro para que pudesse ser considerada, pelos países desenvolvidos, como sociedade civilizada, higienizada. Nessa época, ocorreu a primeira reforma urbana no Rio de

¹⁰ Silvio Essinger aborda o surgimento do pagode e caracteriza duas fases desse subgênero do samba: o pagode ligado ao samba de raiz e o pagode suingado. Ver em: <http://www.universomusical.com.br/matéria.asp?mt=sim&id=592cod=sp>

¹¹ Ver em Frenerick (2005) depoimentos de Donga, de Pixinguinha e Caninha que retratam o pagode com essas características descritas acima.

Janeiro, a qual iniciou a “limpeza”, a “higienização” do centro carioca com a retirada de escravos e seus descendentes dessa área.

Frenerick (2005) destaca que

o caráter lúdico e imprevisível encontrado nas festas do samba, pode ser observado na própria estrutura de suas músicas, das músicas ali tocadas e dançadas, ou das músicas oriundas do século XIX que contaram notadamente com a participação do negro para sua realização (FRENERICK, p.101).

Impossível apagar a contribuição da música do negro, o samba, no processo de construção da música popular brasileira, através do qual ele passa a ser a música do povo brasileiro: negro, branco, do “malandro” e do “doutor”. O pagode, denotando “festa”, “samba”, “encontro de amigos”, ressurge como manifestação cultural.

Antes de sua aparição, os sambistas anônimos desse gênero se reúnem no Cacique de Ramos, bairro do subúrbio carioca, para comer, beber e sambar. Esses encontros eram denominados “pagode”, assim como a música cantada pelos sambistas que animavam essas reuniões.

O pagode surge nas classes populares, de maneira informal, como resultado de encontros de amigos apreciadores do samba, que se encontravam para cantar suas produções e se divertir. Esse movimento cultural remonta aos primeiros batuques feitos pelos escravos africanos; lembra os encontros dos sambistas baianos no Rio de Janeiro nas casas de Tia Ciata, Tia Amélia etc. regados a comida e bebidas fartas e a muito samba, em uma época em que “qualquer grupo reunido para cantar e fazer figurações de dança ao ar livre, ao som de palmas, atabaques e pandeiros” (Tinhorão, 1998, p.275) era sinônimo de malandragem e perseguição policial.

Em um artigo intitulado “A presença africana na música popular brasileira”, Lopes (2004, p.49) afirma que “todos os ritmos e gêneros existentes na música popular brasileira de consumo de massa quando não são reprocessamento de formas estrangeiras, se originam do samba ou são com ele apresentados”

No presente trabalho, o pagode é visto como uma manifestação do samba, tendo, portanto, sua origem nesta expressão cultural inventada e reinventada a partir da execução dos batuques africanos.

Em 1978, a cantora Beth Carvalho soube dessa movimentação em torno do samba e foi conhecê-la. Isso a fez levar alguns daqueles compositores, ainda desconhecidos, para integrar o

seu disco daquele ano. A partir daí, o Brasil ficou sabendo da existência do grupo “Fundo de Quintal”, dos compositores Arlindo Cruz, Sombrinha, Jorge Aragão, Almir Guineto, Zeca Pagodinho, Jovelina Pérola Negra, entre outros, e do pagode feito por eles.

Souza (2003) considera Arlindo Cruz o principal autor da era do pagode e Almir Guineto, o porta-estandarte desse gênero. Segundo este autor, antes da consagração pela mídia dessa forma de cantar o samba/pagode, o pagode, enquanto encontro para diversão, acontecia no subúrbio do Rio de Janeiro, em forma de partido-alto, nos fundos de quintal.

A zona norte carioca fervilhava de pagodes. Piedade Oswaldo Cruz, Cascadura, Vila Isabel, Marechal Hermes, Vila Valqueire, Rocha Miranda, Vila da Penha e até o pioneiro da Zona Sul, o Cantinho da Fofoca, em Botafogo. Destaques ainda para o Terreirão da Doca, da Velha Guarda da Portela, e o de Neide do Império Serrano com D. Guaracy, mãe de Arlindo Cruz - que mas tarde também abriria o seu. A manifestação cultural que surge na Zona Norte vai gradualmente chegando até a Zona Sul, em 1983 (Souza, 2003).

O grupo “Fundo de Quintal” introduziu as seguintes inovações instrumentais e harmônicas que caracterizam as diferenças do pagode em relação aos outros estilos de samba: reforçou o cavaquinho com o banjo, que soa mais alto no meio da massa sonora; substituiu o surdo pelo leve e versátil repique de mão; e trouxe harmonias mais intrincadas.

Souza descreve o cenário necessário para acontecer o pagode na Zona Norte:

Naquela época, bastava um terreno vazio, um para-quedas usando como teto, algumas cadeiras e uma mesa (duas tábuas de obra suspensas sobre dois cavaletes). Era só formar a roda - lubrificada por cerveja gelada e tira-gostos. Raros eram os pagodes que tinham “boca de ferro” - a gíria da época para microfone. Por isso, um instrumento de som mais pronunciado como o banjo tomava o lugar do cavaquinho, enquanto o portátil tantan marcava o surdo, caracterizando um samba de timbre e entonação diferente. (SOUZA, 2003, p. 274)

O pagode estoura na mídia com essas características de ritual, de festa, tal como aconteceu no início da criação do samba, o que fez com que muitos considerassem esse gênero como um autêntico representante do samba de raiz.

Na década de 80, os pagodeiros alcançam o seu apogeu, transformam-se em campeões nas vendas de discos e assistem à ascensão do pagode que, já não se restringe aos festejos da zona suburbana do Rio, vira moda nos bairros de elite da Zona Sul carioca e em todo o Brasil.

Souza (2003) faz referência a grandes nomes de compositores que surgem para “renovar o universo poético” e dar continuidade a tradição “dos pagodeiros ancestrais”: Sombrinha, Sombra, Beto Sem Braço, Adilson Victor, Franco, Ratinho, Mauro, Diniz, Marquinhos PQD, Acyr Marques Sereno, Guará Pedrinho da Flor, além de Nei Lopes, Carlos da Vila, David Correa, Noca da Portela e os próprios Zeca Pagodinho, Almir Guineto e Jovelina Pérola Negra.

O pagode, como as outras manifestações do samba, passa por algumas situações semelhantes, resguardadas as diferenças contextuais, no curso de sua história. A exemplo do samba do Estácio, que coexistiu com o samba amaxiado e o samba-canção tocado nas rádios, etc., o pagode também introduziu instrumentais e harmônicas e também convive com o samba do morro, com o samba- reggae etc.

Tanto o samba como o pagode nasceram como manifestação cultural no subúrbio e adquiriram o reconhecimento da sociedade: ambos fizeram e fazem sucesso nos meios de comunicação de massa de suas épocas. Um diferencial é que os pagodeiros de hoje lucram muito mais com a vendagem de suas composições, pois há um mercado mais definido.

O samba e o pagode assistiram e assistem à mudança de uma manifestação cultural, que nasce como um ritual complexo, que envolve o ritmo, a dança, a festa (o encontro de amigos), e que se transforma em um produto midiático isolado de seus elementos constitutivos. A consequência mais perceptível disso é o esvaziamento do ritual, que se reflete na “mesmice” musical, ou seja, na ausência de originalidade causada pela necessária produção em série para atender ao mercado da indústria cultural sempre ávido por novidades.

O ano de 1986 é o momento de maior efervescência do pagode como expressão cultural, impulsionado, de certa forma pelo Plano Cruzado que desencadeou um consumismo popular. Os lançamentos de discos são feitos com no mínimo 100 mil cópias. Eis alguns nomes de representantes desse momento e algumas composições que fizeram sucesso nessa década: Guineto com Caxambu e Mel na Boca, etc: Jovelina Pérola Negra, com Feirinha da Pavuna, Brincadeira tem hora e o Bagaço da laranja; Bezerra da Silva, com Defunto Caquete, Malandragem dá um tempo; Zeca Pagodinho, com S.P.C., Casal sem vergonha, Judia de mim e coração em Desalinho.

O fenômeno do pagode/samba de raiz esteve na mídia durante a segunda metade dos anos 90. As músicas Samba Pras Moças e Faixa Amarela, de Zeca Pagodinho fazem sucesso. Há uma preocupação em resguardar as origens do samba. Neste contexto, são redescobertos Walter

Alfaiate, Wilson das Neves - compositores deste tipo de samba e as Velhas Guardas da Mangueira e da Portela. E reaparecem nomes do samba de raiz: Dudu Nobre, Marquinhos de Oswaldo Cruz, Marquinho China e Renatinho.

O pagode samba de raiz tem grande repercussão nos anos 2000, tem bastante aceitação da mídia e das mais variadas classes sociais. Isto ocorre porque os representantes do pagode samba de raiz estão frequentemente lançando músicas novas, regravando músicas que foram sucesso e, com isso, aparecendo mais na mídia. Esse fenômeno pode ser ilustrado com o pagodeiro Zeca Pagodinho, que além de virar garoto de propaganda de uma marca de cerveja, tem suas músicas sempre nas mídias, assim como os pagodes cantados por Jorge Aragão, Fundo de Quintal e Dudu Nobre.

Nos primeiros anos da década de 90, surge, em São Paulo, um tipo de pagode com características diferentes do pagode que até então vinha se mantendo em evidência no cenário musical nacional. É o pagode suingado, que irá dividir as atenções do mercado consumidor. Há uma proliferação de conjuntos interpretando esse tipo de pagode. O pagode suingado difere do pagode sombra de raiz “na construção das letras, e na harmonia mais “adocicada” e adaptada pelos constantes acordes sintetizados dos teclados eletrônicos, os quais dão à música um som muito mais próximo do pop do que do samba.”¹²

Essas músicas românticas surgiram inicialmente com as bandas Raça Negra e Negritude Junior, Só Pra Contrariar, Ginga Pura, Razão Brasileira, Karametade, Molejo, Exalta Samba, Soweto, Malícia, Os Morenos, Katingulê, que representam as mais expressivas bandas dessa fase. A banda Só Pra Contrariar vendeu em 1998 três milhões de cópias de um único disco¹³.

As temáticas mais abordadas por esses grupos são o amor e os sentimentos que o envolvem: o ciúme, traição, solidão. O próprio gênero também é abordado pelo pagode suingado. Fazem uso de uma linguagem simples, direta, como será visto no capítulo da análise.

Este tipo de pagode não resulta de manifestação cultural como a descrita anteriormente, mas dos interesses da indústria cultural em proporcionar para o público produtos de fácil aceitação. Ele já nasce para ser comercializado pela mídia. Por conta disso, houve uma

¹² In: <http://www.universomusical.com.br/material.asp?mt=sim&id=592&cód=SP>.

¹³ Idem.

proliferação muito grande de bandas de músicas que refletiam e repetiam a receita do sucesso em termos temáticos: a sensualidade da mulher, o homem apaixonado e arrependido, o encontro amoroso. Como prática social, os grupos de pagode suingado procuram reproduzir os rituais das rodas de samba, trazendo um grande número de componentes, todos, no entanto, prontos para oferecer um espetáculo musical, mais do que propiciar um encontro entre amigos, como no pagode samba de raiz.

Na atualidade percebe-se uma diminuição bastante grande do número de grupo de pagode suingado e também um arrefecimento do seu sucesso anterior.

Pode-se dizer que Jorge Aragão, Nei Lopes, Paulinho da Viola, Beth Carvalho, Martinho da Vila e tantos outros compositores que fazem samba não produzem em série. Há uma espécie de revezamento de seus lançamentos e uma preocupação com a qualidade musical. Quanto a isso, Souza (2003, p.279

faz uma observação interessante ao comentar a obra de dois pagodeiros: “Daí a importância dos novos discos de Martinho da Vila (Coisas de Deus, pela Sony) e Pagodinho (Hoje é dia de festa, pelo Polygram) na manutenção desse oxigênio para os que não batucam o samba apenas na caixa registradora”.

Voltando ao pagode suingado, sua manifestação cultural, ou seja, sua prática localizada em um determinado contexto, contexto este que propiciou a sua emergência, que define os trajes¹⁴ que os pagodeiros devem usar, o tipo de música que devem fazer, as temáticas preferências a serem abordadas, os instrumentos que devem utilizar, é o que faz dele um gênero musical e discursivo com características próprias, em função de um contexto sócio-histórico determinado, a saber, o do avanço das novas tecnologias e da globalização.

No entanto, como fenômenos atuais, o pagode samba de raiz e o pagode suingado só podem ser considerados e descritos enquanto expressões culturais que refletem o hibridismo constitutivo das culturas musicais e poéticas, que guardam traços de elementos tradicionais e refletem elementos novos, estrangeiros, conforme concepção de cultura de Cuche (1999).

¹⁴ No site http://cliquemusic.uol.com.br/br/generos/generos.asp?NU_Materia=20, assinado por Silvio Essinger, em 12/12/07, encontra-se a seguinte caracterização deste pagode: “Esse pagode suingado, também conhecido como mauriçola (por causa de opção dos músicos pelos símbolos de status da classe alta-roupa finas, telefones celulares e namoradas louras) foi um dos grandes sucessos ao longo da década, com música de refrões fáceis e romantismo desvelado.”

CAPÍTULO III

CARACTERIZAÇÃO DO PAGODE ENQUANTO GÊNERO DISCURSIVO

3.1. Considerações Sobre o Conceito de Gênero Discursivo

Este capítulo tem por objetivo apresentar a concepção bakhtiniana de gêneros discursivos. Será visto como os gêneros são constituintes, ou melhor, quais os elementos que determinam e materialização de um gênero e quais as suas particularidades; o que concorre para que a estrutura relativamente estável de um gênero possa sofrer alterações, isso é, apresente-se flexível; a natureza heterogênea do gênero e a sua não neutralidade constitutiva.

Com base nas reflexões feitas a partir desses postulados, analisarei as letras de pagode, que constituem o *corpus* deste trabalho, considerando o seu caráter genérico, ou seja, considerando-as como gêneros discursivos. Isto será feito a partir da apresentação e discussão das características desses gêneros.

Bakhtin (1997) considera que toda utilização da língua nas mais variadas esferas da atividade humana, se efetiva por enunciados (orais e verbais) relativamente estáveis, os quais são indissolúvelmente constituídos pelos seguintes elementos: conteúdo temático, estilo (recursos linguísticos) e estrutura composicional.

Ao considerar a variedade da atividade humana, Bakhtin afirma a heterogeneidade dos gêneros discursivos, e classifica-os em primários (simples) e secundários (complexos). Os primários são constituídos em circunstâncias de uma comunicação verbal espontânea (o bilhete, o diálogo, carta família).

Os secundários surgem em circunstâncias de uma comunicação cultural, mais complexa e relativamente mais evoluída, principalmente escrita: artística, sócio-política (o romance, a tese de doutorado etc.) Os gêneros secundários, no processo de sua formação, absorvem e transmutam os gêneros primários, estes, transformados dentro daqueles (secundários), perdem sua relação imediata com a realidade e só se integram à realidade, quando considerados enquanto parte de uma obra como um todo (literária, científica, etc.), realidade existente.

Em outras palavras, pode-se dizer que o efeito de sentido dos gêneros primários, transmutados e absorvidos pelos gêneros secundários só pode ser analisado e compreendido dentro de uma determinada realidade em que eles aparecem (obra literária, científica, documento oficial etc.), como elemento constitutivo desta obra. Isto ocorre porque os gêneros secundários se materializam em situações de comunicação que refletem e/ou falam sobre realidades inventadas ou existentes de fato. Os gêneros primários se materializam em situações de comunicação espontânea, por isso apresentam relação imediata com a realidade. Como as letras de músicas em geral não são produzidas em situações de comunicação espontâneas e resultam de uma situação de comunicação mais complexa¹⁵, classificamos nosso objeto (as letras de pagode) como um gênero secundário.

Pelos ensinamentos de Bakhtin, o gênero precisa ser estudado como uma atividade verbal humana que ocorre em determinadas esferas, com determinados fins (científico, técnico, ideológico, cotidiano). Em outras palavras, deve-se, portanto, considerar as condições de produção do enunciado, ou seja, a situação de comunicação que o determina, os parceiros da interlocução (locutor e destinatário), a intenção discursiva do locutor e os lugares (posições) sociais de onde falam esses parceiros enunciativos.

Ao tratar do estilo do gênero, Bakhtin postula que todo gênero do discurso, oral e escrito, primário e secundário, em qualquer esfera da comunicação verbal, pode refletir a individualidade de quem fala ou escreve. Ressalva que nem todos os gêneros são propícios ao estudo individual. Aponta os gêneros artísticos-literários como o mais propício a este referido estilos, pois neles “o estilo individual faz parte do empreendimento enunciativo enquanto tal e constitui uma das suas linhas diretrizes”(BAKHTIN,1992, p. 283).

O autor reafirma o vínculo indissolúvel entre estilo e gênero. O estilo é visto como estabelecendo um vínculo indissociável com determinadas unidades temáticas e composicionais, tais como:

Tipo de estruturação e de conclusão de um todo, tipo de relação entre o locutor e os outros parceiros da comunicação verbal (relação com o ouvinte, ou com o leitor, com o interlocutor, com o discurso do outro, etc.) (BAKHTIN,1992. p. 284)

¹⁵ Ver Thompson,1998,no capítulo 1 desta tese, quanto aborda as características da comunicação de massa,no interior da qual o pagode (letra e música) é produzido.

Bakhtin considera ainda que a recepção e a compreensão da significação linguística de um discurso implica uma atividade responsiva ativa. Isto porque “toda compreensão é preche de resposta e, de uma forma ou de outra, forçosamente a produz: o ouvinte torna-se locutor” (Bakhtin,1997,p.290). Essa alternância entre locutor e ouvinte é esperada no processo de interação verbal e “todo enunciado se elabora como que para ir ao encontro dessa resposta” do ouvinte. (BAKHTIN,1997, p. 320).

Uma atividade responsiva ativa, para Bakhtin, se materializa no ato real da resposta fônica subsequente. Esta atividade, compreensão responsiva ativa do que foi ouvindo, pode se realizar tanto diretamente como um ato (execução de uma ordem), como não emitir nenhuma resposta por determinado tempo, isso é, pode se manifestar por uma compreensão responsiva muda. Bakhtin explica que grande parte dos gêneros secundários fundamenta-se nesse último tipo de compreensão:

mas neste caso trata-se, poderíamos dizer, de uma compreensão responsiva de ação retardada: cedo ou tarde, o que foi ouvido e compreendido de modo ativo encontrará um eco no discurso ou no comportamento subsequente do ouvinte... O que acabamos de expor vale também *mutatis mutandis*, para o discurso lido ou escrito. (BAKHTIN, 1997, P.291).

Bakhtin também postula a não neutralidade do discurso. Esta ideia é fundamentada no fato de existir uma intencionalidade do locutor ao organizar o seu enunciado, o qual é oriundo de outros enunciados. Esta característica do discurso, a de retomar o que já foi dito e/ou apresentado, torna o locutor, em certo grau, “respondente” de outros enunciados ao realizar o seu, conforme nos ensina Bakhtin. Neste sentido, o locutor pressupõe

A existência dos enunciados anteriores – emanentes dele mesmo ou do outro - aos quais seu próprio enunciado está vinculado por algum tipo de relação (fundamenta-se neles, polemiza com eles), pura e simplesmente ele já os supõe conhecidos do ouvinte. Cada enunciado é um elo da cadeia muito complexa de outros enunciados. (BAKHTIN,1992, p. 291)

É neste contexto que Bakhtin situa o objeto de discurso do locutor como lugar de encontro de opiniões de interlocutores imediatos (em conversa sobre assunto do cotidiano) ou de visões do mundo, tendências, teorias (na esfera da comunicação cultural). Pode-se perceber que esse ponto de encontro é marcado pela não neutralidade e pela heterogeneidade dos enunciados.

O enunciado é definido por Bakhtin como unidade real delimitada pela alternância dos sujeitos falantes que compõe o contexto do enunciado, e que termina por uma transferência da palavra ao outro. Esta transferência é percebida pelo ouvinte como sinal de que o locutor terminou. O acabamento é uma particularidade do enunciado indissociável da alternância dos sujeitos. O primeiro e mais importante critério de acabamento do enunciado é a possibilidade de adotar uma atitude responsiva para com ele.

O acabamento do enunciado, segundo Bakhtin, é determinado por três fatores indissociavelmente ligados: 1) o tratamento exaustivo do objeto do sentido; 2) o intuito; o querer dizer do locutor; 3) as formas típicas de estruturação do acabamento do gênero. Em relação ao fator, afirma que ele varia conforme as esferas da comunicação verbal e que o tratamento exaustivo pode ser quase total nas esferas em que os gêneros dos discursos são padronizados ao máximo e a criatividade é quase inexistente. Já nas esferas criativas, o tratamento exaustivo será muito relativo – propiciará um mínimo de acabamento capaz de suscitar uma gama variada de atitudes responsivas.

Em relação ao pagode, gênero discursivo que se enquadra nas esferas mais criativas, o acabamento mínimo por ele apresentado lhe permite dialogar com os mais heterogêneos interlocutores que o consomem. Esta incompletude que lhe é característica é responsável pelas maneiras diferentes de se compreender a sua mensagem. Isso ocorre exatamente por conta de que o seu acabamento não fechado se encontra em fase de construção diante de cada novo interlocutor/consumidor. É este quem lhe dará o acabamento, ao apresentar uma atitude responsiva, ou melhor, ao atribuir-lhe um (ou mais) sentidos(s).

Quanto ao intuito discursivo, afirma que ele determina a escolha do objeto e o tratamento exaustivo do objeto de sentido que lhe é próprio. Este fator determinará também a escolha da forma do gênero em que o enunciado será estruturado.

Em qualquer enunciado, desde a replica cotidiana monolexêmica até as grandes obras complexas científicas ou literárias, captamos, compreendemos, sentimos o intuito discursivo ou o querer-dizer do locutor que determina o todo do enunciado: sua amplitude, suas fronteiras. Percebemos o que o locutor quer dizer e é em comparação a esse intuito discursivo, a esse querer-dizer (como o tivermos captado) que mediremos o acabamento do enunciado. (BAKHTIN, 1997, p. 300).

Para Bakhtin, o terceiro fator, “os formas relativamente estáveis do gênero do enunciado” é o mais importante, pois o querer dizer do locutor se realiza acima de tudo na escolha de gênero discursivo. Esse querer dizer do locutor, isto é, o conteúdo preciso do objeto de sentido determina o estilo e a estrutura composicional do enunciado.

A necessidade de expressividade do locutor ante o objeto de seu enunciado é apresentada como segunda fase do enunciado. Esta necessidade estabelece uma relação valorativa com o objeto do discurso e determina também a escolha do estilo e da estrutura composicional, segundo Bakhtin. Mas uma vez o autor evidencia a não neutralidade do enunciado ao abordar os valores que o homem atribui às palavras ao se expressar, enchendo-as de sentido, nas mais variadas circunstâncias de comunicação, como bem ilustra o trecho seguinte:

A palavra existe para o locutor sob três aspectos: como palavras neutra de língua e que não pertence a ninguém; como palavra do outro pertencente aos outros e que preenche o eco dos enunciados alheios; e, finalmente, como palavra minha, pois, na medida em que uso essa palavra minha, pois, na medida numa determinada situação, com uma intenção discursiva, ela já se impregnou de minha expressividade (BAKHTIN, 1992, p.313)

As palavras são escolhidas tomando como referencia as intenções que presidem o todo do enunciado, por isso não se pode falar em neutralidade do enunciado. O locutor transmite sua emoção, seu juízo de valor, sua expressão através do uso de palavras da língua em seu enunciado concreto. Essas palavras são “neutras no plano dos valores da realidade” (BAKHTIN, 1992, p.308). Elas só vão apresentar juízo de valor quando o mesmo for atribuído por um locutor.

Nota-se que o enunciado não é neutro, posto que apresenta intenções, emoções e relações valorativas do autor. É por natureza heterogênea por refletir em si diversas vozes. Bakhtin afirma que um enunciado sempre irá refletir outras vozes que já o tematizaram (reação) e irá suscitar outras vozes que o seguirão (resposta responsiva). Sobre a natureza heterogênea do enunciado, vejamos a seguinte passagem:

O objeto do discurso de um locutor, seja ele qual for, não é objeto do discurso pela primeira vez neste enunciado, e este locutor não é o primeiro a falar dele. O objeto, por assim dizer, já foi falado, controvertido, esclarecido e julgado de diversas maneiras, é o lugar onde cruzam, se encontram e se separam diferentes pontos de vista, visões do mundo, tendências.(BAKHTIN, 1997, p. 319)

Observando as transformações históricas pelas quais passou o samba “samba amaxixado”, samba do Estácio, samba-canção, samba da bossa, samba-pagode, pagode suingando, nota-se que alguns temas são recorrentes nessas várias fases. Cada momento desse é marcado por situações sócio-econômicas diferentes que acabam por interferir no objeto do discurso do gênero. Para exemplificar, a abordagem temática do malandro sofre uma alteração nas composições do grupo do Estácio, a partir de 1930. Isso, porque os sambas precisavam, para serem tocados no rádio, ser “refinados”. A imagem do malandro, aquele que despreza o trabalho, que é valentão, que anda armado, que se dá bem na vida agindo assim, antes exaltada, passa a ser combatida, desprezada. Os textos abaixo mostram “o lugar onde-se cruzam, se encontram, e se separam diferentes pontos de vista, visões de mundo, tendências”. (BAKHTIN, 1997, p. 319).

Exemplo 1

Ora vejam só
A mulher que eu arranjei
Ela me faz carinho, até demais
Chorando
Ela me pede: meu benzinho
Deixa a malandragem se és capaz!
A malandragem eu não posso deixar
(...)
É mais fácil ela me abandonar
(...)
A malandragem é um curso primário
Que a qualquer um é bem necessário
É o arranco da prática da vida
Somente a morte decide ao contrário
(Sinhô – Ora vejam só)

Exemplo 2

Meu chapéu do lado

Tamanco arrastando

Lenço no pescoço

Navalha no bolso.

Eu passo gingando,

Provoco e desafio,

E tenho orgulho

Em ser tão vadio.

(...)

Eu vejo quem trabalha

Andar no miserê.

(...)

(Wilson Batista – Lenço no pescoço, 1933)

Exemplo 3

Ô que mulatinho bamba

Como desacata quando samba

(...)

Não anda armado de navalha

Nem lenço no pescoço

Nem chapéu de palha

Mulato fino e alinhado

Tem gestos e atitudes

De um deputado

(...)

(Ari Barroso – Mulatinho bamba, 1935)

O samba de Sinhô relaciona a importância da malandragem a um curso escolar que muito tem a ensinar, tal a relevância que lhe atribui; para o locutor, é mais fácil perder o carinho da mulher do que abandonar a malandragem. Wilson Batista também descreve o malandro como um valente, que não dá nenhuma importância para o trabalho, que tem características próprias de se trajar e de anda. E afirma o orgulho de ser malandro.

Já o samba de Ari Barroso caminha em direção oposta aos modelos de malandro anteriormente mostrados. Ele retoma inclusive as características do malandro que Wilson Batista apontou como positivas para construir um outro tipo de malandro, o seu oposto: fino, educado, elegante. Era esse o novo tipo de malandro aceito pelos rádios e pela sociedade vigente, que marchava em busca do reconhecimento de uma determinada “civilidade”. Em outras palavras, o contexto sócio-econômico cria a necessidade do compositor adequar sua criação/samba ao mercado da música¹⁶, ou seja, ao destinatário.

Bakhtin destaca a importância do destinatário, sem o qual não haveria enunciado. Segundo este autor, a escolha do gênero, da estrutura composicional e do estilo depende também do destinatário e da “força da influência deste sobre o enunciado”. Como podemos ver, “as diversas formas típicas de dirigir-se a alguém e as diversas concepções típicas do destinatário são as particularidades constitutivas que determinam a diversidade dos gêneros do discurso”. (BAKHTIN, 1997, p.325).

A diversidade temática e as várias formas de abordá-la ocorrem de acordo com o destinatário e com o contexto sócio-histórico. O gênero vai se modificando, levando em consideração esses fatores e vai se apresentando híbrido, isso é, com vestígios do velho e com elementos novos. Isso é o que se verifica com gênero discursivo samba/pagode.

Em Bakhtin (1986, p.128), o tema é concebido como “a expressão de uma situação histórica concreta que deu origem a enunciação”, e a significação é apresentada como resultante da interação entre locutor e interlocutor na busca da compreensão temática: *A significação não esta na palavra nem na alma da falante, assim como também não esta na alma do interlocutor, ela é o efeito da interação do locutor e do receptor produzido através do material de um determinado complexo sonoro* (BAKHTIN, 1996, p.132).

¹⁶ Frenerick (2005) faz uma abordagem sobre a modernização do samba, quando este se transforma em um produto industrializado.

Várias são as possibilidades de significação temática que podem ser exploradas, mas como não é possível esgotá-las, principalmente por conta do gênero que é analisando, chamo atenção para “uma certa estabilidade da significação” (BAKHTIN, 1992, p. 129) na qual o tema se apoia. Segundo este autor, caso não seja observado, o tema pode perder o seu elo com o que precede e o que segue e ficaria sem sentido. Por isso é que se faz importante privilegiar “a vontade enunciativa do locutor e a sua apreciação valorativa sobre seus interlocutores e temas discursivos”, como enfatiza Rojo (no preto, s.d).

Em resumo, a escolha por um gênero é determinada, como vimos, pela esfera de atividade humana, pela necessidade temática, pelo conjunto dos participante (locutor e destinatário) e pela intenção do locutor. Os gêneros, apesar de serem relativamente estáveis, por possuírem certa estrutura definida por conta de sua função (cotidiano, científico técnico etc.), são flexíveis, isso é, podem sofrer algumas alterações. Para que isso ocorra, entra em jogo a apreciação valorativa do locutor e sua criatividade.

Os gêneros não são neutros, refletem a intenção de um locutor e de outros enunciados. O gênero do discurso é heterogêneo por poder se materializar de diversas formas e por ser constituído por vários enunciados: “As palavras dos outros introduzem sua própria expressividade, seu tom valorativo, que assimilamos, reestruturamos, modificamos” (BAKHTIN, 1992, p.314).

Farei uso dos postulados de Bakhtin ao abordar o gênero discursivo que ora me proponho a estudar. Mais especificamente, me apropriarei da concepção de gênero desse autor para classificar as letras de pagode como gêneros secundários, resultantes de uma atividade humana, que transmuta realidade(s) a partir das intenções de seus locutores (escritores). Esse gênero apresenta conteúdo temático, estilo (recursos linguístico) e estrutura composicional relativamente estáveis. Na seção 3.2.2 deste capítulo, apresento as temáticas mais recorrentes nos dados analisados e descrevo a predominante estrutura composicional que configura o pagode no corpus definido para análise.

Na análise, além da concepção de gênero bakhtiniana adotada, serão consideradas suas discussões sobre a não neutralidade do discurso; a atividade responsiva ativa ou retardada inerente a toda significação linguística bem como a heterogeneidade do enunciado que reflete em si diversas vozes.

Os postulados de Bakhtin (1997) sobre gênero e do Thompson (1998) sobre meios de comunicação de massa se encontram neste trabalho quando os utilizo para conceber as letras de pagode como gêneros discursivos, que circulam na mídia-esfera da atividade humana que disponibiliza extensa produção em larga escala para uma pluralidade de receptores, conforme Thompson (1998) em espaços cada vez mais amplos e em velocidade sempre maior.

Trabalhar com esses postulados implica reconhecer o caráter público e mercadológico dessas letras, visto que se apresentam como formas simbólicas disponíveis para serem consumidas, além de entender que a produção e difusão desse gênero é institucionalizada, ou seja, há várias organizações que exploram comercialmente esses gêneros. E, o mais interessante, é que a discrepância existente entre a produção (gerada por pequenos grupos que se encontram distante da recepção) e a recepção (representada por incalculáveis números de destinatários) consegue provocar uma identificação nos destinatário (receptor) com o que é tematizado.

Todos esses aspectos destacados acima foram apontados por Thompson (1998), ao caracterizar os meios de comunicação de massa, conforme mostrado no capítulo 1. A análise das letras de pagode também procurará contemplar essas características, dando ênfase ao fato de que elas (as letras) estão disponíveis a um grande público, embora sejam produzidas por determinados grupos. Estou interessado em observar a possível “atividade responsiva ativa ou retardada” que essas produções podem suscitar em seus receptores, bem como refletir sobre alguns temas que aparecem com certa recorrência nesse gênero.

Rojó¹⁷ (no prelo), levando em conta todos os aspectos constitutivos que envolvem a concepção bakhtiniana acerca do gênero discursivo, postula que o analista que se propuser a adotar esta perspectiva de gênero deve sempre fazer uma análise detalhada dos aspectos sócio-históricos da situação enunciativa, privilegiando a vontade enunciativa do locutor e sua apreciação valorativa sobre seus interlocutores e temas discursivos, para depois, e a partir desta análise, buscar as marcas linguísticas, composição e estilo, que refletem no enunciado, esses aspectos da situação. Essa atividade analítica se caracteriza por ser uma descrição do enunciado

¹⁷ Rojo.R.Gêneros do discurso e gêneros textuais: questão teóricas e aplicadas. A sair em Meurer,J.L.(org.) Gêneros textuais sob perspectivas diversas.

ligada, sobretudo, às maneiras (inclusive linguísticas) de se configurar a significação. (Rojo, p.15)

De acordo com essas observações, este trabalho procura analisar o gênero escolhido, o pagode, não descrevendo apenas a sua forma, mas relacionando-o ao contexto histórico que o influencia e lhe imprime características híbridas. Será observado também enunciativo, marcado por toda a situação social em que está inserido.

Desta maneira, procurei mostrar que esse gênero discursivo reflete o homem com seus conceitos, preconceitos e seus conflitos, os quais podem ser confirmados, retomados, refutados pelas vozes dos interlocutores (ouvintes e/ou leitores) ao emitirem uma ação responsiva ativa que, como visto, tanto pode se apresentar imediatamente, como pode ocorrer como resposta muda manifestável só mais tarde, quando for reafirmado ou negado através de atos e palavras o que se observa hoje por meio desse gênero.

3.2. O Pagode Como Gênero Discursivo

A partir da concepção bakhtiniana de gênero, as letras de músicas de pagode são consideradas enquanto gêneros de discurso. Bakhtin (1992) postula que toda utilização da língua nas mais variadas esferas da atividade humana, se dá através de gêneros discursivos. Pode-se aprender daí que o que falamos, o que transmitimos (oralmente e/ou por escrito), ideia sentimento e ação se efetiva por meio de gêneros. Portanto, os autores das letras de músicas de pagode, ao fazerem uso da língua para falarem de seus sentimentos e de suas concepções de mundo, apresentando sua apreciação valorativa e fazem-no no interior de uma determinada esfera da atividade humana, a saber, a da produção midiática de gêneros musicais e discursivos.

O fato de essas letras serem produzida por um grupo de indivíduos (conforme procurei descrever no capítulo 2 deste trabalho), terem sua recepção direcionada para outros grupos “situados em circunstâncias espaciais e temporais muito diferentes da encontrada no contexto original da produção” (THOMPSON, 1998, p.31), estarem disponíveis ao público e terem a sua produção e difusão como alvo de exploração comercial institucionalizada, confere a elas o caráter de gêneros discursivos midiáticos.

3.2.1. Temáticas mais recorrentes

No início do surgimento do primeiro samba registrado por Donga (1916), passando pelo grupo do Estácio, chegando a era do apogeu do rádio (1916-1940), os sambistas abordavam temáticas variadas. Falavam das mulheres, de suas experiências amorosas e religiosas, de desavenças entre amigos, exaltavam o malandro, regeneravam o malandro via amor da mulher amada, abordavam a diferença entre morro e cidade, falavam do carnaval, cantavam as novidades da cidade (o bonde), exaltavam o Brasil, a Bahia, o morro, as escolas de samba. Muitas outras temáticas constituíram cenários de sucesso para os sambistas da Festa da Penha e para os compositores e cantores de samba da época de ouro do rádio. Os textos seguintes apenas ilustram algumas das temáticas abordadas:

Exemplo 3

Estás falando de mim

Eu não ligo não

É a magoa que tens

No teu coração

Eh! Gegê

Meu encanto

Eu tinha medo

Se não tivesse um bom santo

A inveja é um fato

Que nunca tem fim

Podes vir de feitiço

Pra cima de mim

(Sinhô - Macumba Gegê, 1922)

Exemplo 4

Deixa de arrastar o teu tamanco
Pois tamanco nunca foi sandália
E tira do pescoço o lenço branco
Compra sapato e gravata
Joga fora essa navalha
Que te atrapalha
(Noel Rosa - Rapaz Folgado)

Exemplo 5

O chefe da folia
Pelo telefone, manda me avisar
(...)
Tomara que tu apanhe
Para não tornar fazer isso
Tirar amores dos outros
Depois fazer teu feitiço
(...)
Porque este samba, Sinhô, Sinhô
De arrepiar, Sinhô, Sinhô
Põe perna bamba, Sinhô, Sinhô
Mas faz gozar, Sinhô
(...)
Pois quem dança não tem dor nem calor
(Donga - Pelo telefone, 1916)

Exemplo 6

Arranjaste um novo amor, meu bem

Eu fui um infeliz bem sei
Mas ainda tenho fé
Que hei de te ver chorar
Quando souberes amar
Como eu te amei
(Ismael Silva - Nova Amar)

Exemplo 7

Você partiu
Saudade me deixou
Eu chorei
O nosso amor foi uma chama
Que o sopro do passado desfez
Agora é cinza
Tudo acabado
E nada mas

Você partiu de madrugada
Não me disse nada
Isso não se faz
Me deixou cheio de saudade e de paixão
Não me conformo com sua ingratidão
(Bide e Marçal, Agora é Cinza, 1934)

Exemplo 8

Minha cabocla, a Favela vai abaixo
Quando saudade tu terás deste torrão
Da casinha pequenina de madeira
Que nos enche de carinho o coração

Que saudades ao nos lembrarmos das promessas
Que fizemos constantemente na capela
Pra que Deus nunca deixe de olhar
Pra nós da malandragem e pelo morro da Favela
Vê agora a ingratidão da humanidade
O poder da flor sumítica, amarela
Quem sem brilho vive pela cidade
Impondo o desabrigo ao nosso povo da favela
(...)
Vou morar na Cidade Nova
Pra voltar meu coração para o morro da favela
(Sinhô - A favela vai abaixo, 1928)

Essas letras de samba mostram alguma das abordagens temáticas do período referido anteriormente. Em (3), Sinhô exalta sua religião a macumba, pelo poder de protegê-lo da inveja e do feitiço, reafirmando, assim o “caráter negro do samba” (Fraserick, 2005, p.221). Noel Rosa, em (4) rebate o samba de Wilson Batista, Lenço no Pescoço, que fazia uma apologia ao malandro. Noel constrói outra imagem do malandro a partir da negação do malandro valente, com navalha no bolso, com ginga no andar, com lenço no pescoço etc. Nessa música, propõe que o malandro seja chamado de “rapaz folgado”, que passe a usar “sapato e gravata”, que passe a fazer samba-canção, ou seja, que se transforme, que seja melhorado para ser aceito pela sociedade civilizada. O samba de Donga, (5) “Pelo Telefone” fala de um amor roubado, do feitiço, um dos rituais do candomblé, e do que samba enquanto dança/folia do carnaval (cordão) que cansa as pernas, dá prazer e espanta a dor e o calor. Ismael, em (6), fala de traição e do desejo de vingança de ver a mulher amada sofrer. Fim do relacionamento, o sentimento de abandono e a ingratidão da mulher são as mágoas cantadas no samba de Bide e Marçal em (7). Em a favela vai abaixo, (8) Sinhô trata de uma questão social da época que foi a demolição no morro da Favela que estava incluída no plano de remodelação da cidade do Rio de Janeiro. Sua influência política e o sucesso da música evitaram que esse morro fosse demolido (Souza, 2003).

Nesse universo musical, conviviam o samba do grupo mais antigo (Donga e Sinhô), o samba do Estácio, que inovou a estrutura rítmica do samba. Convivência nem sempre pacífica. As inovações rítmicas e temáticas introduzidas por Ismael Silva causavam questionamentos em alguns de seus contemporâneos quando à qualidade do novo samba. O novo causa estranheza, incomoda, inquieta, assusta. Frenerick (2005) traz um depoimento de sinhô, no qual o mesmo demonstra estar bastante preocupado com o rumo que o samba ia tomando. Observe o que Sinhô diz sobre as novas músicas:

Os seus autores quando introduzir-lhes novidades, ou embelezá-los, fogem por completo do ritmo do samba. O samba meu caro amigo, tem a sua toada e não se pode fugir dela. Os modernista, porém, escrevem umas coisas muito parecidas com a marcha e dizem que é samba. E lá vem sempre a mesma coisa: Mulher, Nossa Senhora da Penha, Nossa Senhor do Bonfim. Vou deixar a malandragem eu deixei. Não fogem disso. (SILVA apud FRENERICK, 2005, p. 230)

Essa fala Sinhô ilustra uma discussão que acompanhará a evolução do samba no decorrer dos tempos: as alterações por que passou/passa o samba desconfiguram-no (como pensava Sinhô e tentos outros) ou são decorrentes de fatores sócio-econômico-culturais que contribuem para a construção de uma nova forma de vê-lo e senti-lo ? O percurso histórico do samba aponta para a segunda alternativa. Lembrando rapidamente alguns pontos: Ismael percebeu que o samba mais antigo não dava para acompanhar o carnaval e cria um novo samba; Noel Rosa e os cantores de rádio adeptos do novo estilo do Estácio sentiram que o samba, para ser reconhecido como gênero musical pela sociedade da época, precisava passar por alterações rítmicas (buscam as orquestras para dar roupagem nova ao samba) e temáticas. Também começam a apagar os traços mais explícitos da cultura negra em termos da abordagem temática da macumba, do malandro, do feitiço, do pagode/festa/dança, etc. e passam a tratar de temas mais urbanos, como o bonde e o boêmio, por exemplo, visando vincular o samba às paisagens e problemáticas urbanas. Com esse intuito, voltam a falar de amor, de mulher, de lua de Brasil, etc. Observa-se no entanto, que em todos esses contextos há uma refração da apreciação valorativa do locutor .

E o que dizer das inovações introduzidas pelo grupo “Fundo de Quintal” em relação aos outros estilos de samba na década de 70?

Quando o samba/pagode surge na mídia, na década de 70, os temas abordados pelos compositores que herdaram a mudança rítmica instaurada pelo grupo do Estácio também eram variados. Paulinho da viola, em 1972, grava No Pagode de Vavá. Esse samba fala do pagode enquanto ritual cultural que agrega pessoas íntimas, que se sentem à vontade, tiram o sapato, comem de mão, dançam, bebem e se divertem. Beth Carvalho grava Saco de Feijão, o qual faz uma crônica social sobre a condição sócio-econômica do povo brasileiro, que vivenciava um momento político de arrocho salarial e inflação. Jovelina Pérola Negra descreve com humor a feirinha da Pavuna (1986) e Zeca Pagodinho faz sucesso com Casal sem-vergonha, crônica social que aborda brigas de casal.

Muitos samba/pagode fizeram sucesso como se viu no capítulo anterior. As destacadas abaixo exemplificam a diversidade temática tratada pelos pagodeiros :

Exemplo 9

Domingo, lá na casa do Vavá
Teve um tremendo pagode
Que você não pode imaginar
Provei do famoso feijão da Vicentina
(...)
Tinha Gente de todo lugar
No pagode do Vavá
Nego tirava o sapato
Ficava à vontade
Comia com a mão
Uma batida gostosa que tinha o nome
De doce ilusão
(...)
(Paulinho da Viola – No pagode do Vavá – 1972)

Exemplo 10

Que saudade tenho do tempo de outrora
Que vida que levo agora
(...)
De que me serve um saco cheio de dinheiro
Pra comprar um quilo de feijão
No tempo dos “derréis” e do vintém
Se vivia muito bem, sem haver reclamação
Eu ia no armazém do sue Manoel com um tostão
Trazia um quilo de feijão
Depois que inventaram o tal cruzeiro
Eu trago um embrulhinho na mão
E deixo um saco de dinheiro
Ai, ai meu Deus
(Saco de Feijão, Francisco Santana)

Exemplo 11

Na feirinha da Pavuna
Houve uma grande confusão
Na feirinha da Pavuna
Houve uma grande confusão
A Dona cebola que estava invocada
Ele deu um tapa no Seu pimentão
A Dona cebola que estava invocada
Ela deu uma tapa no Seu Pimentão
Seu tomate cheio de vergonha
Ficou todinho vermelho
E falou assim:
-“Eu também faço parte do tempero” Bis

Seu pepino que estava no canto
Deu uma pernada em Dona melancia
Dona abóbora muito gorda
Nem do canto ela saía
Vou chamar Seu delegado que é
O Seu jiló para amargar
E falou para todo mundo:
-“Acho bom isso acabar” Bis
(Feirinha da Pavuna - Jovelina Pérola Negra)

Exemplo 12

Nós brigamos por ciúme
Costume, queixume
Ou coisas banais
Não quero que ela fume
Ela quer que o perfume
Que eu use não cheire demais
Brigamos quando sou bravo
Brigamos até quando branco o pamonha
Eu já disse porque meu bem
Sem vergonha
Somos um casal sem vergonha
(Casal sem vergonha - Zeca Pagodinho; Alindo Cruz/Acyr Marques-Sigem)

A partir do final da década de 80, os compositores desse samba/pagode começam a centralizar a discussão temática em torno da mulher e do relacionamento amoroso. É como se a profecia de Sinhô, feita no início do século XX, agora se realizasse com mais nitidez e constância, como será mostrado na análise dos dados no capítulo 4.

O pagode que surgiu na década de 90, o chamado pagode suingado, é considerado por críticos de música, por pessoas conhecedoras do samba tradicional ou por simples admiradores

desse gênero, como um tipo de música sem valor, como música sem qualidade. O aparecimento dessa nova forma de tocar e cantar o samba abre mais uma vez o debate sobre as propriedades do samba. Por exemplo, afirma-se que “o pagode apresenta diferenciações nítidas do samba. Tem andamento mais ligado, agressivo. É um ritmo mais festeiro do que o samba tradicional”¹⁸.

O pagode é mais uma forma sob a qual o samba “reaparece” no final da década de 1970. Com o passar dos anos, o próprio som deste grupo também foi sofrendo influência e assimilando outros instrumentos, como o teclado, usado pela primeira vez pelo grupo Fundo de Quintal no samba “Parabéns pra você (Mauro Diniz e Ratinho), o que causou certa estranheza, não menos que a orquestração, introduzida por Rildo Hora nos discos do grupo, assim como nos de outros artistas, como Martinho da Vila, Zeca Pagodinho e Beth Carvalho, com quem o produtor e arranjador também trabalhou. A partir da década de 90, porém o pagode chamado de “raiz” viu surgir uma contra face comercial que obteve grande repercussão no Brasil e até no exterior.

O pagode suingado ou comercial assegurou, contudo, um êxito inesperado, como modismo, para a música popular, como produção nacional de consolidação econômica interna, sendo responsável também por uma melhor arrecadação de direito autoral no Brasil¹⁹.

O pagode suingado, também conhecido como samba mauriçola (por causas da opção dos músicos pelos símbolos de status da classe alta, roupas finas, telefones celulares e namoradas louras) fez sucesso ao longo da década, com predominância de instrumentos eletrônicos, as músicas apresentavam refrões fáceis e românticos desvelado. Como se houvesse uma linha de montagem, os grupos se multiplicaram por todo o país: Só pra Contrariar, Cravo e Canela, Ginga Pura, Razão Brasileira, Molejo, Exalta Samba, Soweto, Malícia, Os Morenos, Ki Loucura, Katinguelê, Art Popular, Karametade, Só no sapatinho, Sensação, Toke Divino e dentre outros.²⁰

O pagode suingado, “adocicado”, é visto, de modo geral, dessa forma. Os trechos abaixo de letras de pagode dessa fase mostram como os compositores desse gênero vêm o pagode que fazem:

¹⁸ [http://PT.wikipedia.org/wiki/pagode_\(m%c%Basica\)](http://PT.wikipedia.org/wiki/pagode_(m%c%Basica)).

¹⁹ http://WWW.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabelal=T_FORM_

²⁰ http://clicmusic.uol.com.br/BR/gêneros.asp?NU_Matine=20

Exemplo 13

Que é que eu posso fazer
Já nasci pagodeiro
Sou gamado num batuque
No suingue do repique do tantã e violão
No chope geladinho
Quando chora um cavaquinho
Me alegra o coração
(Namoro de Elite - Délcio Luiz e Ronaldo Barcello)

Exemplo 14

Entra na roda
Que eu quero ver rebolar
No pagode dos morenos
Parado não pode ficar
(...)
Remexe, as cadeiras, vem zoar(...)
Tem um cavaco, um repique
Tem um pandeiro, um tantã
Olha que o dono da festa
Flou que o pagode vai até de manhã
(Pagodão dos Morenos – Sereno, Adilson Gavião, Robson Guimarães)

Exemplo 15

Meu samba é do povo
Sou sonho, sou realidade
Soweto(...)
Se for pagodão pra valer.

Orgulho da noção(...)
Não vale discriminação...
Por isso qualquer cidadão
Segura na palma da mão
Pro pagode esquentar
Nossa canção
(Nossa canção- Soweto)²¹

Quando o próprio pagode é colocado como o principal tópico da letra da música, os autores ora o descrevem apresentando os instrumentos musicais que o constituem e que caracterizam a sua batida (cavaco, repique, pandeiro, tantã (13 e 14) , ora fazem referência à sensualidade da mulher que “remexe as cadeiras”por um (14). Observa-se ainda que o pagode é visto com um ritual que envolve festa, dança, encontro de amigos promovido por um “ dono da festa”. Essa passagem faz lembrar o início do samba, nos fundos dos quintais das “tias baianas”, quando os ex-escravos e seus descendentes faziam rodas para cantar e sambar “até de manhã”.

Em (15), o samba aparece como resultado das mudanças pelas quais passou no século passado decorrentes dos interesses tanto dos compositores e músicos, como também da indústria cultural e do público. Ele deixa de ser a manifestação cultural por excelência de um determinado grupo étnico e passa a ser considerado como uma manifestação cultural de todo o povo brasileiro. Portanto, “qualquer cidadão”, agora, pode fazer parte do samba, pode integrá-lo, sem discriminação”.

A partir dos posicionamentos das letras dos compositores desses pagodes, percebe-se que eles têm consciência de que o que fazem em um samba que sofreu algumas alterações até ser aceito “ sem discriminação”. Esse samba/pagode reflete, inclusive, essas mudanças, ao fazer a junção de instrumentos de percussão com outros instrumentos usados na atualidade, como, por exemplo, o saxofone, a bateria etc.

De certo forma, esse pagode também resgata alguns aspectos evidenciados em alguns outros estilos de sambas. A substituição de temáticas que privilegiavam o tratamento dos

²¹Autores Charles André\Wagner Bastos.

problemas enfrentados pelo “povo preto”, como a dificuldade de exercício do candomblé, as louvações a esta religião, a subcondição sócio-econômica desse povo, etc. por temáticas mais gerais, que tratassem de, exemplo urbanos e de problemas universais (como a problemática amorosa) é exemplificada historicamente com o processo de construção de um samba que representasse o povo do Brasil e não apenas a cultura que o originou.

O pagode, tal como ele se apresenta na atualidade, com um número grande de participantes, sendo a maioria dos integrantes da raça negra, simulando uma roda de samba, reflete uma preocupação com a imagem do samba (símbolo nacional) e com a auto-imagem do negro na conjuntura atual, com a imagem daquele que leva a imagem do samba pelo mundo afora.

Observa-se nas performances dos grupos de pagode, de um modo geral, a transmissão de uma espécie de envolvimento com a plateia (interlocutor/consumidor), almejando, talvez, simular o ambiente festivo, desenvolto e alegre das antigas rodas de samba.

Diante do entendimento de cultura híbrida (Cucho,1999;Canclini,2000), da compreensão de que o gênero discursivo é fruto de uma atividade humana, que ocorre em determinado contexto histórico, portanto está sujeito a sofrer influências deste contexto, esse trabalho descreve o gênero pagode como um gênero discursivo híbrido, complexo que traz influências ou marcas de seu tempo. Isso é perceptível principalmente em relação à escolha temática, aos instrumentos musicais utilizados e à forma direta de abordar determinadas temáticas.

Em função do hibridismo musical do samba, é fato que ele tem no mesmo contexto diversos feições. Assim como no início do século XX, o samba das casas das tias baianas e o samba amaxiado conviviam com o samba batucado do grupo do Estácio, hoje, o pagode suingado convive com o pagode samba de raiz; guarda características do samba tradicional; convive com o samba enredo das escolas de samba, com o samba de roda e com o samba reggae, mais expressivo em Salvador, na Bahia.

Os compositores de letras de músicas de pagode, em situações concretas de comunicação, abordam em suas produções determinados assuntos, os quais certamente já foram tratados por outros compositores, conforme postula Bakhtin (1992). Figuras como conteúdos temáticos do discurso recorrentes dessas produções o amor, a mulher, a saudade da amada, o perdão, a ingratidão da mulher, promessas amorosas, culto ao pagode, entre outras.

As passagens abaixo foram deslocadas para ilustrar a recorrência do “conteúdo preciso do objeto do sentido”. Observa-se, na maioria dos trechos recortados, o entrecruzamento das concepções dos autores sobre a mulher e sobre o homem ao abordarem o rompimento amoroso, a traição, o encontro amoroso etc. Assim, à métrica que vão apresentando o perfil do homem apaixonado, deixam escapar suas concepções de mulher, ou seja, seu modo de ver e compreender a mulher. O próprio pagode também é tematizado, porém em menor frequência.

Observa-se nos dados recortados a recorrência de objetos do discurso, isto é, estão sempre presentes, referenciados nessas composições ou o próprio pagode (em menor frequência) ou aspectos que dizem respeito ao relacionamento amoroso, como a mulher, o abandono ou rompimento amoroso, a traição, o perdão, o amor, o arrependimento, etc.

Passo a mostrar trechos dessa fase do pagode que ilustram a apreciação valorativa do locutor do locutor sobre questão amorosas.

Exemplo 16

O que é o que é vou fazer
Com essa tal liberdade
Se estou na solidão pensando em você
(...)
Eu andei errado
Eu pisei na bola
Troquei quem mais amava
Por uma ilusão
(...)
Eu troco a liberdade pelo teu perdão
(Só pra Contrariar – Essa tal liberdade)²²

²² Autores Chico Roque e Paulo Sérgio Valle.

Exemplo 17

Eu te peço com toda paixão

Tenha dó do meu coração

(...)

Então, volta meu amor

Me perdoa, por favor

Todo mal que eu te fiz

Só você pode me trazer feliz

(Volta, meu amor _ Só pra Contrariar)²³

Eu não dei valor

Não me dediquei

Ao meu grande amor

Como eu vacilei

Tô doente de saudades

Tanta curtição

Tanta liberdade (...)

Eu aprendi

Não vale nada

Noite, farra, madrugada (...)

Foi preciso perder

Pra aprender a valorizar

A mina de fé, a mina de fé

(A mina de fé – Os morenos – Waguinho)

O homem apaixonado é descrito como capaz de fazer tudo por sua amada. Ele é capaz de reconhecer seus erros e pedir desculpas ou perdão à mulher amada. “Eu andei errado /Eu pisei na

²³ Alexandre Pires – cantor e autor.

bola/Troquei quem mais amava /Por uma ilusão../Eu troco a liberdade pelo teu perdão” (16) ;
“Me perdoa, por favor/todo mal que eu te fiz/Só você pode me fazer feliz” (17)” Eu não dei
valor/Não me dediquei/Ao meu grande amor/como eu vacilei” (17).

Percebe-se, nos trechos seguintes outros aspectos do perfil de homem apaixonado,
elaborado sob o ponto de vista do homem traído:

Exemplo 18

(...) Diga pro seu novo amor

Quero cinquenta por cento

Do investimento que fiz em você (...)

(...)

Ninguém vai cortar a fila

Da obra bonita que

Eu inaugurei.

(E eu não foi convidado - Grupo Fundo de Quintal, autores Zé Luiz e Nei Lopes)

Exemplo 19

Choro, me devoro, imploro por você

Se enfraqueço, não mereço, viver à sua mercê

Quebro, não envergo, não me entrego a ninguém

(...)

(Quebro não envergo – Dudu Nobre)

Exemplo 20

Quero ver você chorar...

Sentir na pele o que eu senti

(...)

Aí então vai compreender, quando me fez sofrer

Me deixar sem razão, magoando o meu coração...

(Quero ver você chorar – Raça Negra – autor Luiz Carlos)

Exemplo 21

Quando eu soube que você

Tinha ficado com alguém

(...)

E a pessoa que eu amei

Jamais podia me ferir

(...)

Te amo bem mais do que tudo na vida

Mas como aceitar que tocaram você

(...)

Não sei se te aceito mas sei que te quero

Quebrou o seu encanto mas não tem saída

(Não sei se te aceito – Karametade – autores Chico Roque, Sérgio Caetano)

Estes trechos mostram que o homem apaixonado descrito acima apresenta sentimentos de vingança, tem dificuldade em lidar com rompimento e ou traição amorosa. Foi visto o perfil do homem apaixonado que reconhece seus erros e vacilos em relação à amada, que espera que a mulher compreenda todo tipo de traição ou abandono e perdoe-o e aceite-o, mas não tem condições de entender nenhum tipo de falha da amada.

Os trechos de letras de pagode abaixo focalizam e reforçam bem a concepção de mulher que aparece nesse perfil de homem que fora mostrado. Observemos como a mulher é concebida de ponto de vista homem descrito anteriormente, historicamente contextualizado:

Exemplo 22

Toda mulher gosta de ser tratada

Com muito carinho

(...)

Uma mulher tem os seus desejos loucos mas no fundo
Seu coração só quer as coisas mais
Simples do mundo
Espera um homem de verdade pra mudar de vez
A sua vida
(...)
Toda mulher já nasce pra morrer de amor (bis)
(Toda mulher – Karametade - autores Chico Roque e Sérgio Caetano) r

Exemplo 23

Se esfrega no meu peito
Deixa a sua marca
No meu coração
Pra eu ficar o dia inteiro
Só curtindo o cheiro
Da nossa paixão
(Bom dia – Negritude Jr – autor) = autor

Exemplo 24

Vem me dar um banho de beijos
Matar meus desejos fazer reviver
Aquele sentimento profundo pois ninguém
Desse mundo faz melhor que você
Se você voltar pra mim meu amor..
Nesta hora eu vou dizer
Que eu não vivo sem você
A saudade me devora
(Telefone – Razão Brasileira- autores Pedrinho Flor e Adalto Magalha)r

Esses trechos mostram que essa temática é abordada com uma linguagem muito direta, principalmente quando os locutores fazem referência à Sexualidade, como se nota no exemplo (23) no verso “Se esfrega no meu peito”.

Enfim, creio que é possível resumir assim o perfil da mulher: sedutora, libidinosa, amante perfeita. É uma mulher-objeto “coisificada” que espera que um “homem de verdade” surja para dar sentido à sua vida. Pode-se inferir que esse “homem de verdade” referido em (22), trata-se do mesmo que fora anteriormente esboçado o perfil a partir das letras do corpus: apaixonado, viril, dominador, ciumento, vingativo, doador de amor.

À medida que as letras de músicas de pagode vão comentando ou apresentando alguma situação referente a relacionamento amoroso, seja a sensualidade feminina, o poder sedutor da mulher, encontros apaixonados, traição ou abandono, elas vão apresentando concepções sobre essas situações e sobre os envolvidos, ou seja, o homem e a mulher. Isto é feito simultaneamente. Assim, a apreciação valorativa dos locutores sobre essas temáticas é apresentada, marcando a não neutralidade do seu discurso. Isso pode ser observado, por exemplo, a partir do ponto de vista machista em que essas questões são abordadas.

Na seção seguinte, passo a mostrar a estrutura composicional mais utilizada pelos autores dessas letras para apresentar os conteúdos temáticos mais recorrentes através do relato e/ou comentário de situações destes envolvidos em relacionamento amorosos.

Em um período histórico, que Sinhô identificou como “um tempo em que os autores queriam introduzir novidades”, referindo-se ao grupo do Estácio, o samba tendeu a concentrar a abordagem temática em torno da mulher e do amor. Essa tendência parece se efetivar no momento atual, quando tanto o pagode/samba de raiz quanto o pagode suingado recorre com maior frequência e essas temáticas.

Assim, a mulher, o amor e outros sentimentos relacionados a ele, como ciúme, ódio, paixão, traição, sexualidade, etc. são abordados de forma ampla, na tentativa de construção de uma universalidade para o tema.

Essa seleção não é aleatória, ela serve, é apropriada ao gênero midiático justamente por atingir uma imensa variedade de interlocutores, em tempo imediato (veloz) e espaço diferenciado. Esses interlocutores constituem o seu público consumidor, objeto de alcance da mídia.

Embora este trabalho não se volte para a descrição da recepção desses gêneros pelos consumidores, a grande aceitação do pagode por parte de um público expressivo parece constituir um indicativo de que as letras dessa música resultam da percepção das concepções que os destinatários têm de relacionamento amoroso. Essas composições provocam, como efeito de sentido, uma espécie de identificação com as situações descritas e apresentadas. É como se o público respondesse a apreciação valorativa dos locutores acerca dessas situações, ao compreendê-las, comentá-los, cantá-los, ao refutá-las, ao compará-las com experiências vivenciadas, etc: “cedo ou tarde, o que foi ouvido e compreendido de modo ativo encontrará um eco no discurso ou no comportamento subsequente do ouvinte ...” (Bakhtin, 1997, p. 291). O entrelaçamento de vozes sócias marca a natureza heterogênea o gênero.

Vê-se, assim, que os gêneros midiáticos consideram “a força de influência do destinatário sobre o enunciado” (Bakhtin, 1992, p. 321), visto que, de certa forma, é o público alvo (consumidor) que irá sinalizado como este gênero deve apresentar o seu conteúdo temático e a sua estrutura. Segundo Bakhtin, isso ocorre porque o gênero do discurso observa as formas típicas de dirigir-se a alguém, bem como as diversas concepções típicas do destinatário para constituir-se em sua atividade (1992, p. 325).

3.2.2. Estrutura composicional do gênero pagode

Nesta seção, procuro observar como é apresentado o “querer dizer do enunciador” ou seu “projeto de dizer” nas letras de músicas de pagode, que constituem objeto de estudo deste trabalho. Em outras palavras, aqui identificarei e descreverei a forma, isto é, a estrutura composicional em que são expostos os conteúdos temáticos levantados na seção anterior. Há uma estrutura relativamente estável que marque este tipo de gênero? Quais as suas características essenciais? Quais as variações possíveis de serem detectadas nesta estrutura?

É meu intento abordar essas questões, observando alguns teóricos, como Koch (1996) e Bentes (2000), entre outros que têm trabalhos que abordam a estrutura composicional de gêneros discursivos.

Para exemplificar e descrever a estrutura composicional do pagode que ora me proponho a estudar, serão analisadas duas letras de pagode samba de raiz, da segunda fase, e duas letras de pagode suingado surgido na década de 90. As quatro letras de músicas de pagode que serão

observadas mais adiante são de momentos distintos do pagode como expressão de cultura musical divulgada pela mídia.

As primeiras letras são de um pagode mais próximo ao samba de raiz (Verdade, cantado por Zeca Pagodinho e Boca sem dente, Fundo de Quintal). As duas últimas são de pagode suingado. Essa tal Liberdade, cantada pelo Grupo Só pra Contrariar e Ciúme, cantada pelo grupo Negritude Júnior. No final desta seção, ainda se encontram duas letras de samba tradicional, do início do século XX: Novo amor de Ismael Silva e Com roupa de Noel Rosa (1930). Será observado se houve alteração na estrutura composicional no decorrer do tempo.

Bentes²⁴ (2000:6) afirma que autores de diferentes tradições intelectuais reiteram que a narrativa é um “modo fundamental de constituição de nossa subjetividade e de nossa historicidade”. Ao narrar ou comentar acontecimentos ocorridos conosco ou com alguém, o fazemos sempre sob o nosso ponto de vista, marcando, assim o nosso entendimento sobre o “ocorrido” em determinado momento histórico.

Bentes (2000), com base em Gülich e Quasthoff (1986), citadas em seu trabalho, apresenta uma distinção formal entre relato e narrativa. Os relatos são vistos como unidades que representam um evento passado como um todo da perspectiva do presente. Neste sentido, o relato apresenta um resumo daquilo que aconteceu, enquanto que a narrativa apresenta maior grau de detalhamento. O discurso indireto é a principal marca formal do relato, ao contrário da narrativa que tem no discurso direto uma de suas principais características.

Bentes também apresenta, com base em Koch (1987) e Ricoeur (1995), a teoria de Weinrich (1968) sobre os tempos verbais, a qual muito contribui para distinção entre comentar e o narrar.

Segundo Koch (1996), Weinrich propõe dois grupos temporais. O grupo I é composto pelos tempos do indicativo: presente, pretérito perfeito composto, futuro do presente composto, além das locuções formadas com esses tempos. No mundo comentado há predominância deste grupo. E no mundo narrado há predominância dos tempos do indicativo do grupo II: pretérito

²⁴ Bentes (2000) faz um vasto levantamento bibliográfico sobre narrativa, no qual apresenta concepções e características desse gênero nas perspectivas estruturais e dialógica. Destaco deste trabalho a distinção entre relato e narrativa, por considerar útil para a descrição da estrutura composicional dos dados que analiso.

perfeito simples, pretérito imperfeito, pretérito mais-que-perfeito, futuro do pretérito e locuções verbais formadas com esses tempos.

Os três princípios, proposto por Weinrich (1968), que presidem a distinção entre comentar e narrar foram apresentados por Bentes, com base em Koch e Ricoeur.

O primeiro princípio: a situação de locução corresponde a duas atitudes diferentes. No comentário, a atitude é de tensão ou engajamento e na narrativa a atitude é de distensão ou desprendimento. O diálogo dramático, o memorando político, o tratado jurídico e outros são citados como gêneros representativos do mundo comentado e podem ser caracterizados pelo fato de os interlocutores estarem envolvidos, discutindo o conteúdo relatado. Já os gêneros conto, lenda, novela, romance, etc. são apontados como representativos do mundo narrado por conta de os locutores não serem implicados, não serem tratados.

Segundo Bentes, Ricoeur chama atenção para o fato de que “os tempos do passado, vistos como características da narrativa, não o são porque a narrativa exprime fundamentalmente eventos passados, reais ou fictícios, mas porque esses tempos orientam para uma atitude de distensão” (BENTES, 2000, p. 93). Para Ricoeur, a distinção entre tensão e distensão não é tão marcada quanto parece a primeira vista. Este autor considera que ao invés de dissociar distinção e tensão é necessário sobrepor estas duas atitudes, dando lugar aos gêneros mistos.

O segundo princípio, a perspectiva de locução ou perspectiva comunicativa, trata da relação de antecipação, de coincidência ou de retrospecção entre o tempo do ato e tempo de texto. Este princípio reafirma, segundo Bentes, que as noções de “passado” e de “futuro” do tempo vivenciado não correspondem às noções de retrospecção e prospecção características dos mundos textuais. Em outras palavras, esse princípio afirma a não relação, a não correspondência entre o mundo narrado e o tempo cronológico.

Dar relevo, terceiro princípio, consiste, segundo Bentes, em projetar determinados contornos no primeiro plano, rejeitando os outros para o pano de fundo. Essa ideia é ilustrada pela distinção entre o uso do pretérito simples, tempo privilegiado para dar relevo na ordem narrativa, e o uso do imperfeito, que fornece o pano de fundo e aparece com frequência na introdução e na conclusão.

As transições temporais podem ser homogêneas (se ocorrem dentro do mesmo grupo) ou heterogêneas (se ocorrem de um grupo para outro). Elas servem de orientação para as transformações de uma situação inicial em uma situação terminal, no que consiste qualquer

intriga. Estas transições temporais conferem consistência ao texto e riqueza informacional, conforme Ricoeur (1995 apud BENTES, 2000, p. 95).

Segundo Koch (1996) quando ocorre uma inserção de um ou mais tempos do mundo narrado no mundo comentado (ou vice-versa), tem-se o que Weinrich chama de ‘metáfora temporal’. Com relação ao uso do presente, este autor postula que a “forma verbal **presente** nada tem a ver com o tempo: ela constitui, justamente o tempo principal do mundo comentando, designando uma atitude comunicativa de engajamento, de compromisso” (Koch, 1996 p.39). Sobre o elevado índice de incidência do uso do pretérito perfeito simples tanto no relato como no comentário, Koch assume duas posições:

Quando o co-ocorrência do perfeito simples com tempos do mundo comentando não se dá dentro de um mesmo período, é possível considerar tais empregos como momentos narrativos dentro do comentário: introduz-se um relato para servir de base a um comentário posterior, ou faz-se o comentário, acrescentando-se , a seguir um argumento ou uma exemplificação em forma de relato. Todavia, nos casos em que o perfeito simples co-ocorre com tempos do comentário dentro de um mesmo período, fato bastante frequente em português, somos de opinião que se trata de um tempo do mundo comentado e postulamos;... a existência de uma **neutralização** entre duas formas diversas; a que constitui, em nossa língua, o tempo zero do mundo narrado e a que representa a perspectiva retrospectiva em relação ao tempo zero, no mundo comentado. (KOCH, 1996, 43-44).

Passo a observar a estrutura composicional de algumas letras de pagode com base na teorização apresentada:

Exemplo 25

Descobri que te amo demais (1)

Descobri em você minha paz (2)

Descobri sem querer a vida (3)

Verdade (4)

Pra ganhar seu amor fiz mandinga (5)

Fui à ginga de um bom capoeira (6)

Dei rasteira na sua emoção (7)
Com o seu coração fiz zoeira (8)
Fui à beira de um rio e você (9)
Uma ceia com pão, vinho e flor (10)
Uma luz para guiar sua estrada (11)
A entrega perfeita do amor (12)
Verdade (13)
Como negar essa linda emoção (14)
Que tanto bem faz ao meu coração (15)
E a minha paixão adormecida (16)
Teu amor meu amor incendeia (17)
Nossa cama parece uma teia (18)
Teu olhar uma luz que clareia (19)
Meu caminho tal qual lua cheia (20)
Eu nem posso pensar te perder (21)
Ai de mim esse amor terminar (22)
Sem você minha felicidade (23)
Morreria de tanto penar (24)
Verdade (25)
(Verdade, Zeca Pagodinho)

Esse texto se estrutura alternando trechos em forma de comentário e trechos em forma de relato. Em função da teorização apresentada, pode-se dizer que a maior parte dessa letra apresenta-se na forma de comentário (da linha 14 até a 24).

A parte inicial do texto (da linha 05 até a 12), se estrutura como um relato, no interior do qual o locutor conta o que fez para conseguir o amor da mulher. O uso do pretérito perfeito do indicativo nesse trecho, introduzindo o breve relato serve, conforme Bentes (2000), como orientação para a transformação de uma situação inicial (o que foi feito para conquistar o amor da amada) em uma situação atual (o que esse amor conquistado provoca no locutor).

No entanto, é interessante notar que no interior do trecho que estrutura o comentário, ocorrem sequências descritivas (17 a 20), que mostram o momento atual do locutor, apresentado

no presente, tempo zero do mundo comentado, caracterizado pela “falta de interesse por uma orientação baseada em perspectivas” (Koch, 1969 p. 40). Esta sequência funciona como um reforço aos comentários posteriores do locutor sobre os fatos de que é uma “linda emoção a que ele está vivendo”, linha 14, e de que isso “tanto bem faz ao seu coração”, (linha 15), como também sobre os seus receios de “esse amor acabar” (linha 22) ou de “perder esse amor” (linha 21) e, por fim, de pensar no que aconteceria com ele (“sem você minha felicidades/morreria de tanto pensar”), caso não mais tivesse sua amada ao seu lado. O uso do futuro do pretérito no mundo comentado também produz uma metáfora temporal de validade limitada, exprimindo neste trecho do texto uma incerteza ou hipótese. Nesses trechos finais, o uso do infinitivo fixa a perspectiva comunicativa de envolvimento do locutor com a situação comentada.

As linhas iniciais (1-4) tem por objetivo falar dos sentimentos do locutor por meio do uso do verbo no pretérito perfeito. Esta metáfora temporal (fazer um comentário por meio de um verbo do mundo narrado) tem a função de trazer para o início do texto o relaxamento, a tranquilidade, próprios do mundo narrado.

As formas verbais utilizadas conferiram ao texto uma consistência argumentativa própria do comentário que diz respeito fundamentalmente a reflexão feita pelo locutor sobre seu envolvimento amoroso com a sua parceira. Elas também foram responsáveis por marcar a progressão textual.

Apresento a estrutura composicional de outra letra que tem como tópico principal a ingratidão da mulher em relação ao homem.

Exemplo 26

- Aquela boca sem dente que eu beijava (1)
- Já está de dentadura (2)
- Aquela roupa velha que você usava (3)
- Hoje é pano de chão (mas eu mandei) (4)
- Mandei reformar o barraco (5)
- Comprei geladeira e televisão (e você) (6)
- E você me paga com ingratidão (e você) (7)

E você me paga com ingratidão (8)
Mas o que mais me revolta (9)
È que não reconhece o que eu (10)
Fiz por você (11)
Obra da fatalidade eu ser desprezado (12)
Sem saber porque (13)
Você zombou de mim só fez me aborrecer (14)
Sinceramente eu hei de lhe ver sofrer (15)
(Boca sem dente,Fundo de Quintal – autores Almir Guinéto e Gelcy do Cavaco)

Esse texto também apresenta predominantemente o mundo do comentário (linhas 7 a 15), apesar de a parte inicial consistir de um relato (linhas 1 a 6) sobre os benefícios que o locutor proporcionou para a mulher, parte esta mulher seguida do lamento do locutor sobre a ingratidão da mulher da mulher.

No interior do relato, as primeiras sequencias são descritas, estruturas pelo imperfeito, um dos tempos zero do mundo narrado (sem perspectiva) e pelo presente do indicativo. Note-se que a retrospectão é marcada pelos advérbios “já e hoje”). Em seguida, há sequências tipicamente narrativas, estruturadas por verbos no pretérito perfeito. (“mandei reformar o barraco”/ “Comprei geladeira e televisão”).

Em seguida, ocorre a passagem do mundo narrado para o mundo comentado a partir do verso na linha 7, “E você me pega com ingratidão”. È interessante destacar que a mudança de um mundo para o outro de fato organiza a progressão textual.

A linguagem utiliza tanto no texto 1, como no texto 2 é muito direta, bem próxima da linguagem popular, cotidiana. Esta linguagem contribui para que as situações (comentadas ou relatadas) sejam apresentadas como se o locutor estivesse conversando com os interlocutores.

De um modo geral, a linguagem utilizada mostra como o locutor concebe o seu interlocutor. A imagem apresentada é de um interlocutor que entende os dilemas do locutor, seja porque já viveu situações semelhantes, seja por estar exposto a contextos onde essas situações acontecem. Nesse sentido, é como se ambos falassem a mesma linguagem, isto é, entendessem dos meus assuntos. Isto confirma a predominante atitude de engajamento presente nos textos, peculiar ao mundo comentado.

O fato de essas letras situarem-se predominantemente no mundo comentado, trazendo em seu interior relatos, que funcionam como argumentos para que o mundo comentado possa emergir, parece caracterizar a estrutura composicional das letras de pagode que compõem o corpus do nosso trabalho.

Observem como esta estruturação ocorre em letras de pagode suingado.

Exemplo 27

O que é que vou fazer (1)
Com essa tal liberdade (2)
Se estou na solidão pensando em você (3)
Eu nunca imaginei sentir tanta saudade (4)
Meu coração não sabe como te esquecer (5)
Eu andei errado(6)
Eu pisei na bola(7)
Troquei quem mais amava (8)
Por uma ilusão (9)
Mas a gente aprende (10)
A vida é uma escola (11)
Não é assim que acaba uma grande paixão(12)
Quero te abraçar(13)
Quero te beijar(14)
Te desejo noite e dia(15)
Quero me prender (16)
Tudo em você (17)
Você é tudo que eu queria (18)
O que é que eu vou fazer (19)
Com esse fim de tarde (20)
Pra onde quer eu olhe lembro de você(21)
Não sei se fico aqui, ou mudo de cidade (22)

Sinceramente amor, não sei o que fazer (23)
Eu andei errado (24)
Eu pisei na bola (25)
Não sei se era melhor cantar outra canção (26)
Mas agente aprende, a vida é uma escola (27)
Eu troco a liberdade pelo seu perdão (28)
(Essa tal liberdade – Chico Roque / Paulo Sérgio Valle)

O texto acima situa-se predominante no mundo comentado. Isto ocorre porque o locutor se utiliza de verbos no tempo presente, tempo zero do mundo comentado. O primeiro verbo no tempo pretérito aparece na linha 4 (“Eu nunca imaginei senti tanta saudade”), formando uma locução verbo com o verbo “sentir” e marcando a perspectiva retrospectiva em relação ao tempo zero no mundo comentado. Outros poucos versos podem ser situados no mundo narrado (linhas 6 a 9, 24 e 25).

A estrutura composicional mais geral do texto acima revela predominância do mundo comentário, já que a grande maioria dos verbos está no presente do indicativo e há presença de formas normais de verbos (semitempos), os quais reforçam a perspectiva de engajamento e tensão, característica do mundo comendo. Este tipo de estruturação torna o texto mais argumentativo. Vejam outra letra de pagode suingada:

Exemplo 28

Não seja deselegante (1)
Tentando dar flagrante no meu coração (2)
Você é absoluta (3)
Pois na minha conduta (4)
Quem manda é a paixão (5)
Um homem comprometido com o amor (6)
Não tem tempo nem pra vadiar (7)
Pode ficar descansada (8)
Pois o anel do meu dedo (9)

Ninguém vai tirar (10)
Pra que fazer alvoroço (11)
Revistando o meu corpo (12)
Só pra ver se tem (13)
Marcas de amor no pescoço (14)
Escolhido no bolso bilhete de alguém (15)
Se toda vez que te vejo (16)
Meu corpo se agita (17)
Logo dá sinal (18)
Se toda vez que te beijo (19)
Desperta um desejo a mais (20)
Não faz assim (21)
Que o ciúme é traiçoeiro (22)
Faz o amor maneiro se acabar (23)
Não faz assim (24)
O que o meu chamego (25)
Tem o cheiro e o tempero do seu paladar (26)
É tão ruim (27)
Ver o ciúme dormir no teu travesseiro (28)
Pra te perturbar (29)
Hoje estou de corpo inteiro (30)
Pra te ama. (31)
(Deselegante ou ciúme ? Negritude Junior - autor Netinho De Paula)

O locutor, já no início do texto, faz uma avaliação do comportamento de desconfiança de seu amor (linhas 1 e 2) e o classifica como “deselegante”. Em seguida, expõe os argumentos (linhas 3 e 10) que mostram que tal comportamento é desnecessário. Depois faz uma descrição do comportamento ao qual se referiu (linhas 11 e 15). Em seguida, apresenta outros argumentos para tentar convencer seu amor de que tal atitude ciumenta é descabida (linhas 16 e 20).

Na sequência, o que acontece são dois pedidos do locutor (“Não faz assim” linhas 21 e 24), sendo que o primeiro pedido é seguido de uma advertência (Que o ciúme é traiçoeiro/Faz o

amor maneira se acabar), e o segundo pedido é seguido de apresentação de novos argumentos que tentam convencer o parceiro de que os ciúmes são injustificados (“Que o meu chamego tem o cheiro e o tempero do seu paladar”). Nas linhas 27 a 29, o locutor lamenta que seu amor esteja completamente dominado pelo ciúme, nos versos finais, volta a apresentar argumentos de que é um “homem comprometido”: “Hoje estou de corpo inteiro/Pra te amar”).

A análise esboçada acima considera que o texto executou um série de micro-atos de fala (“avaliação, exposição de argumentos, pedidos, lamento)que apenas reforçam a nossa hipótese: a de que o pagode é um gênero que, em termos composicionais, parece situar-se, predominantemente, mais no mundo do comentário do que no mundo narrado.

Essa estrutura composicional pode conter relatos, sequencias argumentativas e descritivas (descrições de situações e ou de personagens), mas estruturadas em torno do mundo comentado.

Em função do forte caráter argumentativo proporcionado pelo tipo de estruturação textual predominante, postulo também que as letras de pagode constroem uma aparência de crônicas sociais ou de costumes, já que este gênero engloba o relato, o comentário e a descrição. Além disso, essa estrutura dá conta do que, de modo geral, ocorre nesse gênero: o locutor / compositor aborda um acontecimento da vida cotidiana que, aos olhos de pessoas comuns, é tido como algo corriqueiro, e apresenta-o como representativo de situações e/ou de sentimentos da sociedade como todo em determinado contexto histórico. Um trabalho dessa natureza está relacionado à sensibilidade, à criatividade do locutor/compositor e à sua condição de extrair poeticamente do cotidiano um fazer/pensar sobre ele. Em suma, a crônica de costume aborda um fato do cotidiano ou uma situação social, sob a forma de texto curto, com poucos personagens e poucos detalhes na caracterização dos personagens ou situações comentadas.

Noel Rosa é considerado um cronista de costumes (Souza, 2003) por ter conseguido traduzir tão bem sentimentos e situações de sua época. Passo a observar, então, a estrutura composicional de dois sambas tradicionais:

Exemplo 29

Você partiu (1)

Saudade me deixou (2)

Eu chorei (3)

O nosso amor foi uma chama (4)
Que o sopro do passado desfez (5)
Agora é cinza (6)
Tudo acabado (7)
E nada mais (8)

Você partiu de madrugada (9)
Não me disse nada (10)
Isso não se faz (11)
Me deixou cheio de saudade e de paixão(12)
Não me conformo com sua ingratidão (13)
(Agora é cinza – Bide e Marçal)

Nota-se que o texto acima é constituído por versos situados no mundo narrado (1, 2, 3, 9, 10, 12), sendo que os outros versos expressam ora a inconformidade do locutor com a sua situação de homem abandonado (linhas 11 e 13), ora produzem avaliações do que aconteceu (linha 4 à 8).

Segundo Bauman e Briggs (2005 apud Koch, Bentes e Cavalcantes, 2007), a apropriação de modelos gerais ou abstratos de produção e recepção dos discursos estabelecem relações intertextuais.

Essas relações podem ser de natureza temática, composicional ou estilística e funcionam *tanto como uma maneira de dar unidade, limites e ordenação aos textos, como também constitui uma forma de percebê-los com unidades extremamente heterogêneas, abertas e dinâmicas* (Koch, 2007, p. 100).

Observa-se que o gênero samba passou por algumas alterações em seu processo de evolução, no entanto, parece conservar tanto relações intertextuais de natureza composicional, como de natureza temática.

A apropriação dessa estrutura constitui paradoxalmente espaço de criação e, ao mesmo tempo, demarca uma “maneira de dar unidade”. Como os gêneros, segundo Hanks (1987), são produzidos no decorrer de práticas linguísticas que estão sujeitas à inovação, à manipulação e à mudança, ressalvo que a estrutura composicional do gênero pagode é também híbrida, já que ocorre, como vimos, uma contínua manipulação e mobilização de diferentes tipos de

seqüenciação textual em função do “projeto de dizer” único de cada compositor, o que leva a constatar a heterogeneidade textual esse gênero. No entanto, parece que há uma predominância do mundo do comentário sobre o mundo narrado, já que, historicamente, a função do sambista/pagodeiro é a de produzir crônicas do cotidiano que fazem o homem comum falar sobre sua realidade e sobre seus problemas, a principio, muito corriqueiros, mas transformado em universais por esses poetas populares.

CAPÍTULO IV

SOBRE AMOR E SAMBA: UMA ANÁLISE DE TRÊS TEMPOS

4.1. Apresentando o Corpus

O percurso histórico do samba feito especialmente no capítulo 2 teve o intuito de mostrar as transformações pelas quais esse gênero passou até que se constituísse a sua face mais recente, o pagode, considerando principalmente as inovações propostas pelo grupo Fundo de Quintal, as quais demarcaram uma nova fase do samba.

Nesse capítulo, a abordagem será feita a partir de letras de pagode que apresentam temas semelhantes. Um tema primeiro é o que se refere a problemática do relacionamento amoroso em suas diferentes peculiaridades;

Felicidade no relacionamento, separação, traição, ciúme etc. Uma segunda temática é aquela que elege o próprio samba como principal objeto de reflexão dos compositores.

As letras de samba representativas de três vertentes musicais desse gênero (samba tradicional, pagode samba de raiz e pagode suingado) serão agrupadas levando em consideração as temáticas elencadas.

As alterações temáticas identificadas serão relacionadas a transformação sócio-históricas e à maneira com os sujeitos atores avaliam a produção e a recepção do gênero (Hanks,1987). Observarei como esse gênero se materializa no contexto sócio- histórico contemporâneo, o que tematiza e de que forma o faz. Além disso farei algumas observações sobre o léxico mobilizado para construir o “projeto de dizer” do locutor.

Quadro 1

Título	Temática Geral	Autores
01. Novo amor	Relacionamento amoroso	Ismael Silva
02. Agora é cinza	Relacionamento amoroso	Bide e Marçal
03. Se acaso você chegasse	Relacionamento amoroso	Lupicínio Rodrigues e Felisberto Martins
04. Camisa amarela	Relacionamento amoroso	Ari Barroso
05. Professor de Violão	Samba	Sinhô
06. Samba de fato	Samba	Pixinguinha
07. Capricho de rapaz	Samba	Noel Rosa
08. A voz do morro ²⁵	Samba	Zé Kéti

Outras 7 (sete) são de pagode ligado à primeira fase desse gênero, conhecida como pagode samba de raiz (final da década de 1970), conforme o quadro 2 abaixo:

Quadro 2

Título	Temática Geral	Autores
01. Vou festejar	Relacionamento amoroso	Jorge Aragão-Neoci
02. E eu não fui convidado	Relacionamento amoroso	Zé Luiz e Nei Lopes
03. Faixa amarela	Relacionamento amoroso	Jessé Pai, Zeca Pagodinho, Beto Gago e Luis Carlos
04. Enredo do meu samba	Relacionamento amoroso	Jorge Aragão e Ivone Lara
05. A batucada de nosso tantãs	Relacionamento amoroso	Sereno, Adilson gavião, Roleson Guimarães
06. Levada desse tantã	Samba	Dudu Nobre e Luizinho
07. Casa de bamba	Samba	Martinho da Vila

²⁵ Essa letra é de 1955.

As outras 7 (sete) letras são representativas da última fase do pagode, conhecida por pagode suingado (década de 1990). São elas:

Quadro 3

Título	Temática Geral	Autores
1. Não sei se te aceito	Relacionamento amoroso	Chico Roque e Sérgio Caetano
2. Marrom bombom	Relacionamento amoroso	Ronaldo Barcellos e Délcio Luiz
3. Absoluta	Relacionamento amoroso	Altay Veloso
4. Namoro de elite	Relacionamento amoroso / samba	Délcio Luiz e Ronaldo Barcello
5. Essa tal liberdade	Relacionamento amoroso	Paulo Sérgio e Chico Roque
6. Pagodão dos morenos	Samba	Sereno, Adilson Gavião, Robson Guimarães
7. Nossa canção	Samba	Charles André e Vagner Bastos

A seleção das letras pautou-se pelos seguintes critérios, para que elas fossem consideradas representativas de cada fase: foram selecionadas aquelas que foram bastante conhecidas do grande público de seu tempo, que foram e continuam sendo bastante exploradas pela mídia e que foram e continuam sendo cantadas por grupos ou por cantores conhecidos do grande público.

A escolha das letras também foi feita considerando as temáticas relacionamento amoroso e samba. A seleção dessas duas temáticas se deu por elas ainda serem recorrentes na fase atual do samba e por habitarem o universo musical do samba no decorrer de sua história. Primeiro, será observado como essas temáticas eram abordadas no samba tradicional. Em seguida, será feita uma apreciação de como elas são vistas nos diferentes pagodes de hoje.

4.2. A Temática Relacionamento Amoroso

4.2.1 A temática relacionamento amoroso no samba tradicional

O relacionamento amoroso é um dos temas preferidos dos sambistas e dos poetas de um modo geral. Foi mostrado no capítulo 2 que o samba trata de temas variados e, dentre eles o do

relacionamento amoroso sempre esteve em evidência. A escolha apenas ilustra um vasto repertório.

Exemplo 30

Arranjaste um novo amor, meu bem
Eu fui um infeliz bem sei
Mas ainda tenho fé
Que hei de te ver chorar
Quando souberes amar
Como eu te amei
(...)
Arranjei outra
Que não troco por ninguém
Já que tu me abandonaste
Há males que vem pra bem
Sem a tua ingratidão
(Novo Amor - Ismael Silva)

Exemplo 31

Você partiu
Saudade me deixou (2)
Eu chorei (3)
O nosso amor foi uma chama (4)
Que o sopro do passado desfez (5)
Agora é cinza (6)
Tudo acabado (7)
E nada mais (8)

Você partiu de madrugada (9)
Não me disse nada (10)
Isso não faz (11)
Me deixou cheio de saudade e de paixão (12)
Não me conformo com sua ingratidão (13)
(Agora é cinza – Bide e Marçal)

Exemplo 32

Se acaso você chegasse
No meu chatô e encontrasse
Aquela mulher
Que você gostou
Será que tinha coragem
De trocar nossa amizade
Por ela que já lhe abandonou?

Eu falo porque essa dona
Já mora no meu barraco
À beira de um regato
E um bosque em flor
De dia me lava a roupa
De noite me beija a boca
E assim nós vamos
Vivendo de amor
(Se acaso você chegasse – Lupicínio Rodrigues e Felisberto Martins)

Exemplo 33

Encontrei o meu pedaço na Avenida
De camisa amarela

Cantando Florisbela, oi a Florisbela
Convidei-o a volta pra casa
Em minha companhia
Exibiu-me um sorriso de ironia
(...)
O meu pedaço na verdade
Estava bem mamado
(...)
Num café zurrupa
Do largo da Lapa
Mais tarde o encontro
Folião de raça
Bebendo o quinto copo de cachaça

Despertou mal-humorado
Quis brigar comigo
(...)
O meu pedaço me domina
Me fascina, ele é o tal
(...)
Pegou a camisa,
A camisa amarela
Botou fogo nela
Gosto dele mesmo assim
Passou a brincadeira
Ele é pra mim
Meu Sinhô do Bonfim

(Camisa amarela- Compositor: Ary Barroso- Interprete: Ary Barroso)

O relacionamento amoroso nas letras desse período é focado a partir de diferentes perspectivas: no caso da letra Novo Amor, o que se vê nos primeiros versos é um lamento do

homem que foi abandonado pela mulher que amava que, para ele, é uma “íngata”; em seguida, o locutor relata que já arranhou um novo amor. No caso da segunda letra, Agora é cinza, a faceta do relacionamento amoroso enfocada é a da ingratidão da mulher. Toda a letra, conforme já analisado no capítulo anterior, procura mostrar a infelicidade do locutor provocada pelo fato de ter sido abandonado pela mulher amada.

Esses dois exemplos abordam situações de separação e saudade. As mulheres aparecem protagonistas dos atos de separação (são elas que vão embora, deixando pra trás o relacionamento), sendo que esses atos não são considerados naturais pelos homens, já que sofrem muito ao se encontrarem em tal situação. No primeiro texto, em função da separação ocorrida, o locutor torce pra que sua ex- mulher sofra (“Hei de te ver chorar”) e, no outro, se mostra inconformado.

O texto seguinte, embora trate da mesma temática – o relacionamento amoroso enfocado a partir da separação do casal -, toma contornos diferentes, apresentando uma faceta um pouco mais bem humorada. Em Se acaso você chegasse, o locutor fala sobre como está feliz com sua mulher que abandonou um amigo dele.

É interessante perceber que o ponto de vista é o de quem “ganhou” a mulher, e não o de quem a perdeu. Além disso, o locutor coloca sua relação com o amigo acima de seu próprio relacionamento amoroso, apesar de estar muito feliz com ele: “Será que tinha coragem/De trocar nossa amizade/ Por ela que já te abandonou?” Este ponto de vista pode ser reforçado pela forma como o locutor se refere à mulher: “essa dona”.

Por fim, a letra camisa amarela expõe o ponto de vista da mulher (menos freqüente) sobre a sua paixão pelo seu “pedaço”. Esse homem farrista/ folião pode ser encontrado no carnaval do Rio de Janeiro, em função, em primeiro lugar, da menção a alguns lugares, como Largo da Lapa e também em função da referência a nomes de músicas carnavalescas, A jardineira e Florisbela²⁶. O seu estado? Cambaleando, bêbado. Nesse estado consegue chegar em casa”às sete horas da manhã/ Mas só na quarta-feira”. A mulher fala do fascínio que sente pelo homem amado embora este seja farrista, beberão, violento quando bebe. Elabora-se uma narração em torno do carnaval através da qual se apresenta características dos personagens (poucos), apresenta-se a mudança de

²⁶ Camisa amarela fez sucesso no carnaval de 1940 e as músicas A jardineira e Florisbela fizeram sucesso no Carnaval anterior.

ambiente (da rua pra casa) e as mudanças de comportamento do personagem masculino. Nesse sentido, o texto se aproxima da estrutura da crônica carnavalesca.

O comportamento da mulher descrito aqui, que cuida, que zela do seu homem, que o compreende e o aceita, que releva as suas confusões parece estar de acordo com o da mulher do samba de Lupicínio, que o satisfazia completamente: “de dia me lava roupa, de noite me beija a boca”. A forma com que foi construída essa personagem (mulher) consegue dialogar com outras vozes que tematizaram/tematizam a mulher no samba: como aquela que deve exercer seu papel de dona de casa e, ao mesmo tempo, de uma mulher que aceite as “brincadeiras” as ‘farras’, as traições de seu companheiro. Essa voz que ecoa em trechos como “o meu pedaço me domina”, “e gosto desse assim” contribui para reforçar e difundir essa construção machista da imagem da mulher.

É interessante ressaltar também o trabalho sobre a linguagem neste texto. O personagem-narrador faz uso de uma linguagem mas rebuscada com ênclise: “Convidei-o a voltar...”, “Exibiu-me um sorriso de ironia” e próclise: “ “Mais tarde o encontrei”. Quando passa a descrever o amado no carnaval, faz uso de gírias “pedaço”, “mamado” e de expressões do cotidiano: “ele é o tal/ por isso não leva mal”; “Foi por aí cambaleando/ Se acabando no cordão”. Além disso, há o recurso à intertextualidade, na menção a duas músicas do carnaval do ano anterior: Florisbela e A jardineira.

A temática do relacionamento amoroso nesse período amoroso passa a ser uma das mais importantes temáticas. Outros temas, tais como vida no morro, os feitiços, a cachaça, o malandro vão sendo preteridos e mesmo quando estes são trabalhados, o são em uma nova roupagem, ou seja, o velho se apresenta com roupagens novas.

4.2.2. A temática relacionamento amoroso no pagode/ samba de raiz

A partir de agora, pretendo observar o tratamento dessa temática nas letras do pagode/samba de raiz, criado a partir do final da década de setenta. Vejamos as letras que foram selecionadas:

Exemplo 34

Chora, não vou ligar
Chegou a hora vais me pegar
Pode chorar, pode chorar (mas chora)
È,o teu castigo brigou comigo
Sem ter porque
Vou festejar, vou festejar
O teu sofrer, o teu penar
Você pagou com traição
A quem sempre lhe deu a mão
Vou festejar, vou festejar
O teu sofrer, o teu penar

Você pagou com traição
A quem sempre lhe deu a mão
(Vou Festejar – Composição: Jorge Aragão/Dida / Neoci - Interprete: Beth Carvalho)

Exemplo 35

Eu não sou culpado meu bem
Que seu novo amor tem pavor do passado
Comprei camisa de seda, terno de linho importado
Dei molho no bom cabelo, fiz um pisante invocado
Mas você se casou, e eu não fui convidado

Vou lhe dizer o que eu acho
Sem nenhum constrangimento
Quem tem teto muito baixo
Não se mete em casamento
Diga pra seu novo amor

Essa ele tem que saber
Quero cinquenta por cento
Do investimento que eu fiz em você

Eu não sou culpado meu bem ..
Vou lhe dizer um ditado
Do meu tempo de garoto
Quem tem cabra que se cuide
Porque o meu bicho ta solto
Diga pro seu novo amor
Que ele é um tremendo pastel
Quero um pedaço do bolo
Se não vai dar rolo essa lua- de- mel

Eu não sou culpado meu bem...
Vou lhe dizer uma coisa
Sem ter medo de resposta
Quem teme águas passadas
Não nada no rio de costa
Diga pro seu novo amor
Que eu não fui e não fui e não gostei
Ninguém vai cortar a fita
Da obra bonita que eu inaugurei

(E eu não fui convidado – composição: Zé Luiz e Nei Lopes; Intérpretes: Fundo de Quintal)

Exemplo 36

Eu quero presentear
A minha linda donzela
Não é prata nem é ouro

È uma coisa bem singela
Vou comprar uma faixa amarela
Bordada com o nome dela
E vou mandar pendurar
Na entrada da favela
Vou dar-lhe um gato angorá
Um cão e uma cadela
Uma cortina grená para enfeitar a janela
Sem falar na tal faixa amarela
Bordada com o nome dela
Que eu vou mandar pendurar
Na entrada da favela
E para o nosso papá vai ter bife de panela
Salada de petit-pois, jiló, chuchu e “berinjela”
Sem falar da tal faixa amarela
Bordada com o nome dela
Que eu vou mandar pendurar
Na entrada da favela
Vou fazer dela rainha no desfile da Portela
Eu vou ser filho do Rei, e ela minha Cinderela
Sem falar na tal faixa amarela
Bordada com o nome dela
Que eu vou mandar pendurar
Na entrada da favela
E pra gente se casar, vou construir a capela
Dentro de um lindo jardim com flores, lago e pinguela
Sem falar na tal faixa amarela
Bordada com o nome dela
Que eu vou mandar pendurar
Na entrada da favela
Mas se ela vacilar, vou dar um castigo nela

Vou lhe dar uma banda de frente
Quebrar cinco dentes e quatro costelas
Vou pegar a tal faixa amarela
Gravada com o nome dela
E mandar incendiar
Na entrada da favela
Vou comprar uma cana bem forte
Para esquentar a sua goela
E fazer um tira gosto
Com galinha à cabidela
Sem falar na tal faixa amarela
Bordada com o nome dela
Que eu vou mandar pendurar
Na entrada da favela

(Faixa amarela – Compositores: Jessé pai/ Zeca Pagodinho / Beto Gago / Luiz Carlos –
Intérprete: Zeca Pagodinho)

Exemplo 37

Não entendi o enredo
Desse samba amor
Já desfilei na passarela do teu
Coração
Gastei a subvenção
Do amor que você me entregou
Passei pro segundo grupo e com razão
Passei pro segundo grupo e com razão
(Não entendi)
Meu coração carnavalesco
Não foi mais que um adereço
Teve um dez em fantasia

Mas perdeu em harmonia
Sei eu atravessei um mar
De alegorias
Desclassifiquei o amor de tantas alegrias
Agora sei
Desfilei sob aplausos da ilusão
E hoje tenho esse samba de amor, por comissão
Finda o carnaval
Nas cinzas pude perceber
Na apuração perdi você (meu coração)

(Enredo do Meu Samba – Compositores: Jorge Aragão – Yvonne Iara – Intérprete: Jorge Aragão).

A letra Vou festejar tematiza a satisfação de alguém que quer ver o seu amor do passado “sofrer, chorar”. Inferimos que, por alguma razão não explicitada no texto, “chegou a hora” de o locutor ver realizado o seu desejo, a saber, o de que o seu (a sua) ex amado (a) sofra, tal como na letra Novo amor, da fase anterior (‘Hei de te ver chorar”). A justificativa para tal sentimento expresso de maneira tão explícita (“Vou festejar o teu sofrer o teu penar”) é o fato de ser amado ter “pagado com traição a quem sempre lhe deu a mão”. Como em outras letras de pagode, tais como nos trechos abaixo, a apreciação valorativa dos locutores sobre a traição cometida pela mulher é de que ela sempre ocorre sem motivo, sem razão:

“...brigou comigo sem ter porque ... “ (Vou festejar).

“Me deixar sem razão, magoando meu coração (Quero ver você chorar)”.

“Por que você fez isso com meu sentimento” (Não sei se te aceito).

“Obra da fatalidade é ser desprezado sem saber porque” (Boca sem dente).

Em uma linguagem simples, direta, o locutor fala da pessoa amada e de como ela não soube retribuir tudo o que recebeu. O uso da 1ª pessoa do singular e o uso do tempo presente em quase todas as letras contribuem para que o interlocutor assuma a voz do locutor e incorpore o

seu discurso toda vez que ele se colocar no lugar do locutor, sela cantarolando a letra da música, seja lendo ou comentando-a, etc.

A letra E eu não *fui convidado* explicita o ponto de vista de um homem que se sente inconformado e aborrecido por não ter sido convidado para a festa de casamento de sua “ex-companheira” ou “ex-namorada”. Nas letras anteriores foi mostrado um locutor ressentido pela traição sofrida. Na letra acima, é delineada uma personagem que faz várias ameaças ao novo marido de sua ex- namorada e a ela mesma.

O locutor utiliza como recurso lingüístico quatro ditados populares para fazer as ameaças. Na primeira estrofe, produz uma paráfrase do dito popular “Quem tem telhado de vidro, não joga pedra no do vizinho” quando fala “Quem tem teto muito baixo não se mete em casamento”, com o objetivo de ameaçar a sua ex, ao sugerir que ela tem um assado comprometedor, possivelmente com ele, por isso não deveria se envolver em casamento.

Na segunda estrofe, o ditado popular constitui uma ameaça ao atual marido de sua ex: “Que tem cabra que se cuide / porque o meu bicho ta solto”. Sugere, assim, que continuará galanteando sua ex namorada. Passa também com esse ditado popular sua visão de que se considera livre, autorizado culturalmente para conquistar e possuir mulheres, principalmente uma que já foi sua. O ditado popular adaptado na letra para fazer essa ameaça é “Quem tem cabra que prenda que meu cabrito tá solto”.

Na letra, recorre-se a mais dois ditados populares para continua ameaçando o atual marido da ex –namorada. Os provérbios adaptados na letra “Águas passadas não movem moinho” e “Em rio que tem piranhas jacaré nada de costas”, são reelaborados como “Quem teme as águas passadas, não nada em rio de costas”.

A ameaça consiste em frisar que o atual marido de sua ex-namorada (jacaré) deve manter-se sempre alerta, pois ele (piranha) está na área (rio), apresentando (lembrando) o passado de ex-namorada. De certa forma, o locutor nega o conteúdo do primeiro provérbios citado, ao afirmar que o passado (representando por ele) é capaz de mover, de mexer, de incomodar o “moinho”, o casamento deles.

Observa-se que a seleção de palavras dos ditados não é de forma aleatória, ela tem uma intenção comunicativa. A maneira que o locutor encontrou para mostrar seu rancor, a sua insatisfação por ter sido trocado por outro foi tecer ameaças através desses recurso lingüístico. Segundo Bakhtin (1992), quando o locutor se apropriava de anunciados alheios, como se fossem

seus, em uma situação concreta, marcando a sua intenção discursiva, essas palavras são impregnadas da expressividade do locutor. Isso foi observado nessa letra.

Além do uso de ditados populares, o locutor fez uso de uma linguagem figurada:

a) "Dei molho no cabelo, fiz um pisante invocado" – significando que se preparou para a festa, arrumou os cabelos, providenciou calçado novo, diferente.

b) "quero um pedaço do bolo" – metonímia relacionando uma parte integrante de uma festa de casamento, o bolo, uma coisa, um objeto, com a participação especial dessa festa, a noite (uma mulher, objeto).

c) "Ninguém vai cortar a fita de obra que eu inaugurei" – metáfora simbolizando que obra (mulher/objeto) já fora "inaugurada", isto é possuída sexualmente por ele, desvirginada, e (talvez) o locutor não admite que o ritual simbólico que é o casamento, representado pelo corte da fita, tenha outro personagem principal que não ele.

Nesse texto, o locutor aparece como o provedor que faz investimentos financeiros na mulher. Observe-se que os investimentos não são descritos, mas o locutor cobra do atual marido "50% do investimento" que fez na ex-namorada, cobra um retorno financeiro uma vez que a mulher (objeto, "obra bonita") não ficou com ele, mas o abandonou.

No decorrer desta seção, foram mostradas diferentes imagens do homem abandonado/traído. O locutor se apresentou como ressentido, depois, ameaçador do atual parceiro de sua ex-mulher e também se apresentou como ameaçador de sua mulher, como na letra da música Faixa amarela, o que contribui para a caracterização do homem que é abordado nesta seção.

Na letra Faixa amarela, inicialmente são apresentadas as várias promessas que um homem apaixonado faz para conquistar sua amada. Vê-se um homem apaixonado, capaz de tudo fazer para ter o seu amor. Esse tudo transita por extremos: a conquista – com os prêmios, os presentes (o gato, a faixa amarela, etc.), o sonho de viverem como príncipe e princesa uma história de amor em que sejam felizes para sempre – e a morte, via um ritual de violência, praticado caso a mulher amada "vacile", traia o seu homem.

É interessante notar que em quase todas as letras desta seção, o locutor deseja ver a sua ex-amada castigada por seus atos (por ter saído do relacionamento, por ter se vinculado a outra

pessoa etc). Isso é um indicativo da apreciação valorativa do locutor, que confirma a construção sócio-cultural que regula historicamente papéis e funções de homens e de mulheres. Estas funções constituem o imaginário social e são resgatadas toda vez que se é colocado diante de situações como as que foram discutidas até então.

Na letra, ao descrever o ritual perverso ao qual é capaz de submeter a mulher amada, faz uso de uma associação, comum em nossa sociedade, entre a mulher amada (que tem mais de um parceiro) e a galinha . Achando pouco o espancamento previsto: “... dar-lhe uma banda de frente; quebrar cinco dentes e quatro costelas”; descreve com detalhes como a mulher será executada; “Vou comprar uma cana bem forte...” Dará cachaça forte a amada, possivelmente para que ela não reaja ou para facilitar o corte na Goela/garganta, de onde sairá o sangue que servirá para jogar por cima do corpo da mulher espedaçado, tal qual se faz com o preparo de um prato da culinária, chamado galinha de molho pardo ou galinha à .cabidela.

A faixa amarela bordada com o nome da amada e pendurada na entrada da favela simboliza idéias e sentimentos distintos. Inicialmente compartilha com a comunidade a alegria pela conquista, a felicidade com a amada. Posteriormente, a faixa incendiada na entrada da favela com o nome amada e, por fim, bordada com o nome dela e pendurada na entrada propaga e compartilha o que acontece ou deve acontecer com mulher que trai o homem. Esse efeito de sentido é construído com o uso do recurso lingüístico o paralelismo de expressões idênticas, que consiste na repetição das estrofes que fazem que fazem referência à faixa amarela.

O ritual descrito, além de remeter a tantos casos de violência contra mulher, tão frequentes em nossa sociedade, também faz lembrar práticas sociais violentas contra indivíduos indefesos que são queimados vivos, quer seja porque não tem representatividade sócio-econômica, que seja porque incomodam as pessoas que dominam politicamente determinados territórios.

A letra Enredo do meu samba é um exemplo de um outro ponto de vista sobre o relacionamento amoroso. Nela, como em muitas outras letras de pagode suingado, o homem reconhece que “desclassificou o amor de tantas alegrias”, “que pisou na bola”, que “gastou a subvenção” do amor que lhe foi dado e , por isso, “passou pro segundo grupo”.

A letra desse pagode é construída por meio de referências metafóricas a um desfile carnavalesco de escola de samba. Assim como na letra Camisa amarela, a referência ao universo do carnaval, de uma forma mais geral, e a um desfile de escola de samba, mais especificamente,

revela como a apreciação valorativa do locutor sobre a decisão de seu amor de deixá-lo é diferente de um outro tipo de atitude, já mencionada anteriormente, a saber, aquela em que o locutor nunca sabe porque a pessoa amada o deixou. Nessa e em outras letras de pagode suingado, o locutor reconhece suas falhas com a pessoas amada e compreende os motivos pelos quais ela toma a decisão de abandoná-lo. Essa letra é um exemplo de como a situação de separação é uma das facetas da temática relacionamento amoroso mais enfocada, a partir de diferentes pontos de vista, no percurso histórico da constituição do samba/ pagode como gênero discursivo.

4.2.3. A temática relacionamento amoroso no pagode suingado

A meu ver, a constituição do samba/ pagode como gênero discursivo pressupõe considerar que, em termos temáticos, ocorre uma espécie de concentração temática, que faz com o pagode suingado eleja justamente a temática do relacionamento amoroso como “a” temática predominante desse gênero. Seguem as letras de pagode suingado selecionadas para essa discussão.

Exemplo 38

Quando eu soube que você, tinha ficado com alguém,
Te confesso que chorei por essa dor que eu senti.
A tristeza de perder eu não desejo pra ninguém.
E a pessoa que eu amei jamais podia me ferir.
Tentei imaginar você sorrindo assim, como se nem ligasse pra saber de mim
Difícil te falar como eu estou sofrendo.
Ainda havia a chama no meu coração, que o nosso amor não ia terminar em vão
Por que você fez isso com meus sentimentos?
E agora eu não sei se te deixou ou se imploro,
Tô fazendo tudo pra ver se não choro,
Te amo bem mas do que tudo na vida
Mas como aceitar que tocaram você?

E agora não sei se procuro ou se espero
Não sei se te aceito ma sei que te quero,
Quebrou seu enquanto mas não tem saída,
Eu quero odiar e não sei te esquecer...

(Não sei se te aceito – Compositores: Chico Roque e Sergio Caetano- Intérprete:
Karametade)

Exemplo 39

A gente tem tudo
Pra dar certo
Fica comigo!
Com você por perto
È tudo tão bonito
Fica comigo!...
Na beira da praia
De frente pro mar
Fica comigo!
Menina é gostoso
Demais te amar
Eu te preciso!
Tira a calça jeans
Bota o fio dental
Morena você
É tão sensual...(2x)
Na areia nosso amor
No rádio o nosso som
Tem magia nossa cor
Nossa cor marrom
Marrom bombom

Marrom bombom

Marrom bombom

Nossa cor marrom...(4x)

(Marrom bombom – Compositores: Ronaldo Barcellos – Intérprete: Os morenos)

Exemplo 40

Não seja deselegante

Tentando dar flagrante no meu coração

Você é absoluta

E na minha conduta quem manda é a paixão

Um homem comprometido com o amor

Não tem tempo nem pra vadiar

Pode ficar descansada

Que o anel do meu dedo

ninguém cai tirar

Pra que fazer alvoroço

Revistando o meu corpo só pra ver se tem

Marcas de amor no pescoço

Escondido no bolso um bilhete de alguém

Se toda vez que eu te vejo

Meu corpo se agita, logo dá sinal

Se toda vez que eu te beijo

Desperta o desejo animal

Não faz assim

Que o ciúme é traiçoeiro

e faz o amor maneiro se acabar

Não faz assim

Que o teu chamego

tem o cheiro e o tempero

pro meu paladar

É tão ruim

Ver o ciúme dormir no seu
travesseiro pra te perturbar

Eu estou de corpo inteiro pra te amar

(Absoluta- Composição: Altay Veloso – Intérprete: negritude Júnior)

Exemplo 41

Ela é ótima

É finíssima, é chiquíssima, magnífica

Ela quer mudar o meu jeito de ser

Sinto que ela vai me perder

Ela é o máximo

é gatíssima, love mágico, gostosíssima

Eu não sei porque foi gostar de mim

Sou e sempre vou ser assim

Que é que eu posso fazer

Já nasci pagodeiro

E o pandeiro é o partido do meu coração

Nosso amor é um pega – pra – capar

É melhor terminar pra não dar confusão

Princesa, me desculpe

Sou gamado num batuque

No swing do repique, do tantã e violão

No chope geladinho

Quando chora um cavaquinho

Me alegra o coração

Que linda namorada você poderia ser

Namoro de elite infelizmente não vai dar

Nós somos diferentes

Pra não bater diferente

A gente tem que terminar

(Namoro de Elite- Compositores: Délcio Luiz/ Ronaldo Barcellos – Intérprete: Negritude Júnior)

No exemplo (38), da letra Eu não sei se te aceito, uma faceta ainda não explorada da temática relacionamento amoroso aparece: o dilema do locutor que sabe da traição da mulher amada e não consegue decidir se rompe o relacionamento ou se entrega ao sentimento que ainda tem pela mulher. Nessa letra, mostra-se a dificuldade do homem em lidar com a traição da mulher.

É interessante perceber que o afunilamento temático, acima mencionado, está relacionado ao fato de que, nas letras do pagode suingado, o personagem masculino parece detalhar mais os sentimentos que eram descritos de uma forma mais geral nas frases anteriores, como o inconformismo com a “ingratidão” da mulher. Nessa letra, como em outras, os sentimentos, dilemas, as dúvidas, os conflitos internos da personagem são mais explicitados.

Essa parece ser uma característica discursiva marcante dessa fase: o homem relatando ou comentando mais explicitamente e em detalhe as suas posições em relação a relacionamento amoroso, seja falando mais de suas supostas “falhas”, como no exemplo (37), com a letra Enredo do meu samba, seja argumentando em favor de suas qualidades, como acontece no exemplo (41), com a letra Absoluta, seja falando de suas fragilidades, como acontece no exemplo (38), com a letra Não sei se te aceito, seja explicitando mais seu lado vingativo, como na letra da Faixa amarela, analisada na seção anterior. A nosso ver, esta é uma tendência que se aprofunda na fase de emergência do pagode suingado, mas, já era uma tendência que pode ser observada nas elaborações temáticas do pagode samba de raiz.

Já na letra marrom bombom (exemplo 39), aborda-se a afinidade do personagem com a amada, afinidade esta relacionada à identidade racial. A sintonia entre o homem apaixonado e a sua amada aparece como decorrente da identidade racial ou da “magia” da “Nossa cor marrom/bombom”. Diferentemente da letra Namoro de elite (Exemplo 41), enfatiza-se afinidades de várias ordens entre os amantes. Dentre elas, a afinidade sexual (“Na areia nosso amor”), musical (“No rádio o nosso som”), marcadas, no plano do texto, pelo pronome possessivo *nosso* que atribui efeitos de sentido de comunhão. A afinidade afetiva também é ilustrada com os versos: “Com você por perto/ É tudo tão bonito”. Essa letra pode ser vista como uma afirmação

da ausência de conflitos socioculturais nos relacionamentos amorosos que envolvem pessoas da mesma etnia.

Ao contrário, a letra Namoro de elite (exemplo 41) tematiza o conflito existente entre o relacionamento de um pagodeiro com uma mulher de outra classe social: “finíssima”, “chiquíssima”, “magnífica”. O locutor assume a sua identidade de pagodeiro e afirma não poder abrir mão dela. Novamente, a temática dessa letra enfatiza um aspecto do relacionamento amoroso, a saber, o do momento de avaliação das possibilidades concretas de a relação dar certo. É importante ressaltar que a construção da imagem do pagodeiro nessa letra se entrelaça com a imagens do malandro que habitavam o universo discursivo do samba na década de 30. Observa-se um intertexto com o samba de Sinhô:

Exemplo 42

A mulher que eu arranjei
(...)
Ela me pede: meu benzinho
Deixa a malandragem se és capaz!
A malandragem eu não posso deixar
(Ora vejam só – Sinhô)

Em ambos os textos, a mulher perde o amado para a boemia, para a malandragem. Novamente, essa letra enfatiza a auto percepção e a afirmação do locutor de sua identidade social, o que o faz concluir que levar o namoro à frente pode trazer conflitos: “Nós somos diferentes / Pra não bater de frente / a gente tem que terminar”. O modalizador “ infelizmente” indica o conflito que vive, também explicitado nos versos: “Que linda namorada você poderia ser / Namoro de elite infelizmente não vai dar”. O verso “ Que linda namorada você poderia ser” estabelece uma intertextualidade com um dos versos de uma letra de Vinícius de Moraes.

Nessa letra, ao afirmar sua identidade social, o personagem acaba por discorrer sobre o ritual social que constitui o pagode, relacionado-o a momentos festivos, de dança e de alegria: “Princesa me desculpe / Sou gamado num batuque / No suinge do repique do tantã e violão / No

chope geladinho / Quando chora um cavaquinho / Me alegra o coração”, justamente o tema das próximas seções.

4.3. A Temática Samba

4.3.1. A temática Samba no samba tradicional

Uma primeira observação mais geral sobre essa temática é a de que ela está menos presente na fase do pagode suingado e muito mais presente em outras fases. Nesta seção, o principal objetivo é verificar como o samba era concebido por compositores mais antigos. Nesse sentido, será descrito como eles o definiam, as associações que faziam, o léxico que selecionavam para fazer referência ao samba. O samba Professor de violão, de Sinhô, foi escolhido para iniciar esta seção por ser representativo do projeto de seu autor de valorizar e modernizar o samba através do violão, conforme Frenerick (2005). Vejamos este e alguns outros exemplos de letras que abordam essa temática na fase inicial do samba:

Exemplo 42

Não fosse eu da fuzarca
Professor de violão
De linho de boa marca
Mocinho de coração
Não alcançava o clamor
Da fina elite em flor
Ao versejar a canção
Com grande amor
Até que enfim eu já vi
O violão ter valor
Ser dedilhado
Pela elite toda em flor

Já pode um preto cantar
Na casa do Senador
Que tem palminha
Desde os filhos ao doutor
Mas se amanhã Deus quiser

Tirar-me a vida eu irei
Bem satisfeito
Pois já vi o que sonhei
Era a viola querida
Orgulho desse salão
Do meu Brasil
Harmonizando o coração

(Professor de violão – Compositor: Sinhô – Intérprete: Januário de Oliveira)

Exemplo 43

Samba do partido-alto
Só vai cabrocha que samba de fato
Samba do partido-alto
Só vai cabrocha que samba de fato
Só vai mulato filho de baiana
E a gente rica de Copacabana
Dotô formado de ané de oro
Branca cheirosa de cabelo louro,olé
Também vai nêgo que é gente boa
Crioula prosa, gente da coroa
Porque no samba nego tem patente
Tem melodia que maltrata a gente, olé
Ronca o pandeiro, chora o violão
Até levanta poeira do chão

Partido – alto é samba de arrelia
Vai na cadência até raiar o dia ,olé
E quando o samba tá mesmo enfezado
A gente fica com os óio virado
Se por acaso tem desarmonia
Vai todo mundo pra delegacia, olé
De madrugada quando acaba o samba
A gente fica com as pernas bamba
Corpo moído só pedindo cama
A noite toda só cortando grama,olé
A boca fica com um gosto mau
De cabo velho de colher de pau
Porque no samba que não tem cachaça
Fico zangado fazendo pirraça, olé
(samba de fato – compositor: Pixinguinha – Intérprete: Pixinguinha)

Exemplo 44

Nunca mais estar mulher
Me vê trabalhando!
Quem vive sambando
Leva a vida para o lado que quer
De fome não se morre
Neste Rio de Janeiro
Ser malandro é um capricho
De rapaz solteiro
A mulher é um achado
Que nos perde e nos atrasa

Não há malandro casado
Pois malandro não se casa

Com a bossa que eu tiver
Orgulhoso vou gritando:
Nunca mais essa mulher
Me vê trabalhando
Antes de descer ao fundo
Perguntei ao escafandro
Se o mar é mais profundo
Que as ideias do malandro
Vou enquanto eu puder
Meu capricho sustentando
Nunca mais essa mulher
Me vê trabalhando!
(Capricho de Rapaz solteiro – Compositor: Noel Rosa – Interprete: Noel Rosa)

Exemplo 45

Eu sou o samba
A voz do morro
Sou mesmo sim senhor
Quero mostrar ao mundo
que tenho valor
E sou o rei do terreiro
Eu sou o samba
Sou natural daqui
do Rio de Janeiro
Sou eu quem levo a alegria
Para milhões de corações
Brasileiros
Salve o samba, queremos samba
Quem está pedindo
é a voz d povo de um país

Essa melodia de um Brasil feliz

(A voz do morro – compositor: Zé Kéti – intérprete: Zé Kéti)

Na primeira estrofe exemplo (42), na letra Professor de violão, revela-se a relação de amor do compositor com o samba. A letra apresenta um caráter auto biográfico porque Sinhô, segundo historiadores e pesquisadores da música popular brasileira, que era pianista e professor de violão, por meio dessa competência profissional, foi o responsável pela difusão do samba para o outro lado da cidade. O seu jeito amigável e influente facilitou-lhe a penetração em vários espaços sociais interditados para negros. Nesta letra, o samba aparece relacionando ao violão e ao preto: “... eu já vi/ O violão ter valor.../ já pode um preto cantar”. O autor defende que o samba, embora tenha origem negra, cultivada nas casa das “tias baianas”, poderia ser veiculado em qualquer outro espaço social em função de seu valor estético e musical. Poderia ser tocado pelo Brasil a fora, levando alegria, “harmonizando o coração” do povo brasileiro.

Embora Sinhô não faça referência direta neste samba a temáticas clássicas do samba tradicional, como, por exemplo, o feitiço, a malandragem, a mulher etc., faz questão de exaltar a circulação e a aceitação do violão pela sociedade. Este instrumento nem sempre teve reconhecido valor musical e social, historicamente foi associado a coisa de “preto”, assim como o samba. Num movimento discursivo, procura deslocar a figura do negro de um lugar de atraso e ignorância para um lugar mais prestigiado socialmente, o de “professor de violão”. Enfim, o autor faz uma homenagem ao samba que, na sua visão, pode transpor barreiras sócio-econômica e culturais e ter seu valor musical reconhecido e aceito por todos.

Pixinguinha, na letra Samba de fato, exemplo (43), fala do samba associado-o ao pagode, à festa, à dança, à bebida e ao partido alto, modalidade do samba em que os versos são improvisados e acompanhados com palmas e muito samba no pé. Carlos cachaça, compositor da Mangueira, apresenta alguns detalhes sobre esse tipo de samba: “O partido alto tinha sempre um cavaquinho acompanhado, cavaquinho e pandeiro, e se respondia em versos improvisados [...]. No partido alto, eu cantava um verso, outro cantava outro [...]” (Carlos Cachaça apud Frenerick, 2005, p. 99).

Já na primeira estrofe, ele apresenta duas elites que participavam do samba: a da cabrocha e o mulato, que entendem de samba e sabem sambar “de fato” e “a gente rica de Copacabana”. Esse trecho mostra o samba ganhando cores novas ao se misturar e ao ser representativo de

diferentes etnias e classes sociais. Na segunda estrofe, mostra que no samba, que é de todos, o negro é reconhecido, “tem patente”. Os instrumentos utilizados nesse samba eram o pandeiro e o violão e o samba era o partido alto, conforme descrição de Carlos Cachaca acima. O samba também é associado à festa, à arrelia (brincadeira) que envolve os participantes, enfim à uma festa que entra pela madrugada. As estrofes seguintes falam de outros ingredientes do samba, a cachaça e também falam da energia, da magia, do “feitiço” do samba que impulsiona o corpo todo a se mexer, a sambar. E o resultado? “De madrugada quando acaba o samba / A gente fica com perna bamba / corpo moído só pedindo cama / A noite toda só cortando grama / A boca fica com gosto mau / de cabo velho de colher de pau / Porque no samba que não tem cachaça / fico zangado fazendo pirraça...”

A temática do malandro sempre permeou o universo discursivo do samba. A partir de 1930, entra em cena a figura do malandro do morro que não gosta de trabalhar, mas gosta de vida boa. Essa figura foi bastante explorada por compositores adeptos do chamado samba novo do Estado. O contexto histórico do início da industrialização, das novas tecnologias representadas pelo disco e pelo rádio, exigia uma outra figura que não negasse o trabalho. O morro cria o malandro em processo de regeneração, dependente do amor da mulher amanda; e a cidade cria o malandro boêmio. A letra Capricho de Rapaz Solteiro, de Noel Rosa aborda o malandro sambista, que se recusa a desistir do tipo vida que levava.

O malandro sambista é apresentado como uma figura que não vê o trabalho com bons olhos. A letra sugere que por causa de uma mulher, o malandro buscou trabalhar, mas se arrepende: “Nunca mais essa mulher / Me vê trabalhando”. A mulher aparece como opositora da vida que o malandro leva e tenta tirá-lo da orgia, da farra, da boemia por meio do trabalho.

Segundo Sandroni (2001) e Frenerick (2005), a passagem do malandro para a boemia implica um deslocamento de lugares e personagens que ambas figuras representam. O malandro simbolizava o morro e as pessoas que o habitavam. O boêmio simbolizava o botequim e as pessoas da cidade que o freqüentavam.

Essa distinção entre morro e cidade, que aos poucos foi se instaurando, foi refletida em vários sambas que a abordavam. Ela sinaliza o início de distanciamento “do universo negro lúdico / religioso até então associado ao samba” (FRENERICK, 2005, p. 248). Este autor continua:

Desprovido de seus sinais externos e desligado de seus locais práticas anteriores, o samba passa a ser apenas música, um gênero musical. E como tal, como gênero musical, e não mais como festa, o samba, num mundo capitalista, é também uma coisa, uma mercadoria como outra qualquer, passível de ser dado, roubado, comprado ou vendido (FRENERICK, 2005, p. 248).

O samba tomou “feições” diferentes com o passar dos anos. Foi ficando mais carioca e mais brasileiro. A letra A voz do morro, exemplo (45), samba de Zé Kéti, é um exemplo desse culto ao samba nacional, brasileiro, mas nascido no Rio de Janeiro. Essa letra é uma síntese da história do samba-símbolo de identidade nacional, que pode ser melhor observada pelo léxico selecionado pelo autor. A meu ver, esse léxico possibilita associações entre o samba e os vários elementos que contribuíram para o seu processo de evolução/ transformação:

O terreiro - associação com as casas das tias baianas, com as praticas do feitiço, da macumba e do candomblé;

O morro- o Estácio, o malandro, a malandragem;

A cidade do Rio de janeiro- As reformas urbanas, o malandro boêmio, o botequim, o trabalho e o capital, o rádio;

A alegria – a festa, a dança, a comida, a bebida, o pagode.

4.3.2. A temática samba no pagode samba de raiz

Como uma espécie de continuidade do tratamento dispensado ao samba na fase anterior, na primeira letra abaixo relacionada, A batucada de nossos tantãs, exemplo (46), o locutor faz uma saudação ao samba por ter conseguido romper fronteiras, ser reconhecido pela sociedade como música popular e como representativa da cultura popular. A cultura é referida por Barbero (2003), como cultura historicamente considerada “inferior” por não ser aquele da classe dominante, por tratar de seus sentimentos, por falar de prazer, inclusive, daquele adquirido com as “partes de baixo”, por abordar questões “triviais”, “corriqueiras” do homem comum, desse homem que pode ser encontrado no supermercado, na feira livre, nos bancos escolares e em tantos outros espaços sociais. Vejam as letras selecionadas como representativas dessa segunda fase:

Exemplo 46

Samba, a gente não perde o prazer de cantar
E fazem de tudo pra silenciar
A batucada dos nossos tantãs
No seu ecoar, o samba se refez
Seu canto se faz reluzir
Podemos sorrir outra vez
Samba, eterno delírio do compositor
Que nasce da alma, sem pele, sem cor
Com simplicidade, não sendo vulgar
Fazendo da nossa alegria, seu habitat natural
O samba floresce do fundo do nosso quintal
Este samba é pra você
Que vive a falar, a criticar
Querendo esnoabar, querendo acabar
Com a nossa cultura popular
É bonito de se ver
O samba correr, pro lado de lá
Fronteira não há, pra nos impedir
Você não samba mas tem que aplaudir
(A batucada dos nossos tantãs – Compositores: Sereno, Adilson Gavião, Robson
Guimarães – Intérprete: Fundo de Quintal).

Exemplo 47

Parei na levada desse tantã
Só vim conhecer e fiquei assim
Agora que já despontou manhã
Gostei e só saiu depois do fim
E a sorte provando que é minha fã

Num broto bonito sorriu pra mim
Pra vencer minha tristeza
O samba é o melhor divã
Me faz esquecer o que é ruim
No samba só tem alegria
No samba só tem bam–bam-bam
Perguntam se volto, digo que sim
Com cavaco e viola, o samba vai continuar
Com cuíca e pandeiro, o samba vai continuar
Faz um partido, um samba dolente
Pra aquele brotinho chorar
E a galera na palma da mão faz o samba firmar
Nesse samba a gatinha gostosa
Vem toda cheirosa, só pra namorar
Nesse samba o galã que é esperto
Só dá tiro certo pra não se queimar
Têm malandro montado na grana
Pobre sem um vintém pra gastar
E a galera com muita alegria
De noite, ou de dia chega pra cantar
(Levada desse tantã – Compositores: Dudu Nobre / Luizinho SP – Intérprete: Dudu Nobre)

Exemplo 48

Na minha casa
Todo mundo é bamba
Todo mundo bebe
Todo mundo samba ... (2x)
Na minha casa

Não tem bola prá vizinha
Não se fala do alheio
Nem se liga prá Candinha ...(2x)
Na minha casa
Ninguém liga prá intriga
Todo mundo xinga
Todo mundo briga...(2x)
Macumba lá na minha casa
Tem galinha preta
Azeite de dendê
Mas ladainha lá na minha casa
Tem reza bonitinha
E canjiquinha prá comer
Mas ladainha lá na minha casa
Tem reza bonitinha
E canjiquinha prá comer...
Se tem alguém aflito
Todo mundo chora
Todo mundo sofre
Mas logo se reza
Prá São Benedito
Prá Nossa Senhora
E pra Santo Onofre...
Mas se tem alguém cantando
Todo mundo canta
Todo mundo dança
Todo mundo samba
E ninguém se cansa
(Casa de bamba – Compositor: Martinho da Vila – Intérprete: Martinho da Vila)

É no mesmo sentido das letras anteriores que a letra de Martinho da Vila (exemplo 48)

apresenta o samba como um espaço cultural democrático, no qual qualquer um pode entrar e no qual todos se irmanam (todos cantam, choram e brigam juntos etc). Convivem nessa “casa”, que é o samba, a “macumba” e a “reza bonitinha”. Além disso, o efeito de sentido dos versos: “Mas se tem alguém cantando / Todo mundo canta / Todo mundo dança / Todo mundo samba” aponta para o traço contagiante desse gênero que parece levar as pessoas a participarem desse ritual que acontece simultaneamente com os elementos que o constituem: a letra, o ritmo, o canto, a dança, etc.

No entanto, a letra Levada desse tantã, exemplo (47) apresenta não a perspectiva do sambista, mas aquela do “novato” no samba, que não o conhecia e “se amarra” na “levada desse tantã”. O personagem, então, reconhece a função terapêutica do samba: “O samba é o melhor divã/Me faz esquecer o que é ruim/No samba só tem alegria/No samba só tem bam-bam-bam”. Além disso, descreve as características da festa, elenca os instrumentos musicais mais importantes e também chama atenção para o caráter democrático do encontro: “Tem malandro montado na grana/Pobre sem um vintém pra gastar”. A mulher também aparece, mas como mais um elemento desse conjunto de características tematizado pela letra.

Podemos dizer que quando o próprio samba é tematizado pelos compositores, a tônica é a de elogio ao seu caráter ritualístico, a sua natureza festiva, ao seu poder de alegrar e de representar a todas as pessoas a que faz referência.

4.3.3 A temática Samba no pagode suingado

As características mais gerais elencadas acima sobre a forma como o samba é tratado quando transformado em temática das letras parecem se manter na fase do pagode suingado. Vejam as letras selecionadas:

Exemplo 49

Entra na roda

Que eu quero ver rebolar

No pagodão dos morenos

Parado não pode ficar

Samba na ponta do pé
Remexe as cadeiras, vem zoar
Rebola com a gente
Chegar mais pra cá
Tem um cavaco, um repique.
Um pandeiro, um tantã.
Olha que o dono da festa
Falou que o pagode vai até de manhã
Faz bonito no pé

(Pagodão dos Morenos - compositores: Sereno, Adilson Galvão, Robson Guimarães -

Intérprete: Os Morenos)

Exemplo 50

Meu samba é do povo
È da massa,é do gueto
Sou sonho,sou realidade
Soweto
Quem gosta de samba
Já pode chegar
Que o pagode já vai começar
Na esquina ,na rua ,no beco
Se o samba for de enlouquecer
Se for pagodão pra valer
Não tem hora pra certa pra terminar
Orgulho de nossa nação
Por isso qualquer cidadão
Segura na palma da mão
Pro pagode esquentar
E pode chegar quem quiser
Não importa se é homem ou mulher

O nosso desejo é te ver sambar

Não vale discriminação

Por isso qualquer cidadão

Segura na palma da mão

Pro pagode esquentar

(Nossa canção – compositores: Charlles Andre/Wagner Bastos – Intérprete: Soweto)

Elementos tais como a festa, a bebida, a dança, o malandro, o morro, a macumba, a cachaça, a mulher etc., sempre habitaram o universo discursivo do samba. Foi-se observando que alguns desses elementos foram deixando de aparecer ou foram aparecendo com menor frequência nas letras dessas músicas, principalmente na fase do pagode suingado.

O processo de construção do samba como símbolo nacional propiciou o apagamento de elementos que o caracterizassem como identificado á raça negra.

Quando a samba é abordado nas duas primeiras fases, há uma intenção de focar particularmente os instrumentos musicais que caracterizam a nova batida: a cuíca, o surdo, o tantã, e de relacioná-los á festa enquanto ritual. Percebe-se também um intento em valorizar o samba, destacando seus elementos identitários.

Esse aspecto do novo estar em sintonia com o velho é um indicativo de hibridismo constitutivo desse gênero, que não tem limites rígidos no que se refere à temática e a recepção. A recorrência de temáticas e as alterações rítmicas foram analisadas considerando-se o contexto histórico de sua ocorrência. Observou-se também a existência de sambas coexistindo no mesmo período (samba antigo, samba do grupo do Estácio).

E quando à recepção do samba, nota-se que apesar da enorme diferença com que o produto musical chega para o consumidor/interlocutor contemporâneo, este interlocutor ainda o associa a momentos festivos.

Apesar de as letras falarem sobre o samba enquanto manifestação cultural, que remonta às suas origens no início do século xx, os elementos que marcaram essa cultura não são mencionados. Esse afastamento dos traços da cultura negra é um reflexo das ações de atores sociais, como Donga, Sinhô, o grupo do Estácio, Noel Rosa, Carmem Miranda, dentre tantos outros, e de contextos históricos determinados, que contribuíram para que o samba não fosse

representativo só de uma raça, mais visto como apresentando um grande valor cultural e musical e se constituindo como uma das importantes marcas da identidade nacional brasileira.

Como símbolo nacional da música popular brasileira, afasta-se do pagode enquanto ritual e passa a gênero musical, com características próprias resultantes da criatividade envolvida no seu processo de evolução/constituição.

O samba ao constituir-se como uma temática do pagode suingado, esta temática é menos explorada do que nas fases anteriores. Os seus traços mais marcantes são (i) o fato de ser popular e estar, a todo momento, afirmando, de certa forma, uma identidade local; (ii) de ser um produto nacional e ao, mesmo tempo, resultado do trabalho de um grupo de “bambas”; (iii) de ser considerado quase sempre como uma manifestação de alegria, mas também produzir crônicas sobre sentimentos tristes e difíceis; (iv) de remeter quase sempre a suas raízes tradicionais, tanto em termos musicais como em termos discursivos e estar sempre se modificando, se renovando. Quase todos esses traços encontram-se presentes nas diferentes abordagens feitas nas várias fases que tematizam o próprio samba, o pagode, a batucada dos tantãs. Apenas o traço (ii) não se aplica à fase inicial do samba de raiz.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como objetivo apresentar o pagode enquanto gênero discursivo. Visando caracterizá-lo como tal, entendemos ser necessário contextualizá-lo historicamente. Por isso, foi apresentado um panorama geral do contexto sócio-histórico, no qual se encontrava a sociedade brasileira que se preparava para se firmar no mercado capitalista. Nesse contexto, algumas mudanças foram acontecendo ao mesmo tempo em que se constituía e se definia uma vida urbana. O surgimento do rádio foi um dos mais notados e reveladoras meio de transformação de hábitos das cidades. Com ele, o samba produzido no morro e na cidade do Rio de Janeiro conhece o Brasil e outros países.

A passagem de uma manifestação cultural de um povo – pagode, festa, dança, -para um gênero musical foi mostrada no capítulo 2. Nesse processo, o samba foi ganhando algumas configurações. O samba antigo de Donga, Sinhô, etc. (amaxiado) e o samba do grupo do Estácio, Ismael Silva, Marçal e Bide etc. (batucado) convivem no mesmo contexto e vão definindo o samba enquanto gênero musical. Foi mostrado também como esse gênero, que tem origem negra, chega a ser representante da identidade musical do povo brasileiro. O processo de constituição híbrida resulta em um gênero marcado pelo hibridismo temático, composicional.

A concepção bakhtiniana de gênero prevê o caráter mutável da atividade verbal do homem geradora de gêneros heterogêneos e híbridos. O pagode como tal constituído historicamente apresenta elementos constitutivos apontados por este autor: conteúdo, estilo, estrutura composicional. Foram mostrados no capítulo 3, os temas mais recorrentes do samba. O que permite afirmar que o samba, de modo geral, aborda temáticas variadas, as quais falam de situações relacionadas ao dia-a-dia dos seus locutores. Foi observado, no entanto, um afinamento do tema amor nas produções das letras de pagode denominado suingado.

No que se refere ao aspecto do conteúdo temático, concluo que as letras de pagode, principalmente do pagode suingado, giram em torno do relacionamento amoroso e, conseqüentemente, de sentimentos e de situações relacionadas a ele, como ciúme, traição, abandono, separação, ingratidão etc.

Predominantemente, a mulher é concebida nas letras de músicas de pagode como objeto do prazer do homem. Nesse sentido são destacadas a sensualidade e sexualidade da mulher. De

modo geral, a elegia feita á mulher é associada ao prazer e felicidade que ela proporciona ao homem. Em decorrência da centralização na temática amor/mulher, as letras detalham muita traição, abandono, saudade, separação, amor, perdão por meio de uma linguagem simples e direta, ou seja, através da mimetização da linguagem cotidiana. As letras, assim, acabam refletindo uma linguagem comum, direta, esvaziava de imagens poéticas. Esse aspecto constitui o diferencial, do ponto de vista temático, do pagode suingado.

O samba, como um todo, tem um caráter argumentativo forte. As letras de samba apresentam um ponto de vista, argumentos, por isso se situam predominantemente no mundo comentado. Em função do forte caráter argumentativo proporcionado por esse tipo de estruturação textual, as letras de música de pagode constroem uma aparência de crônicas sociais ou de costumes, visto que esse gênero engloba o relato, o comentário e a descrição.

O samba passou por alterações no seu processo de evolução, parece conservar relações intertextuais tanto de natureza composicional como temática. Isso revela mais um aspecto de hibridismo desse gênero, como foi visto, ele é híbrido quanto a estruturação rítmica. No sentido de ser resultante da associação do velho estilo e do novo estilo, por se constituir com a mistura de vários instrumentos de percussão como prato, pandeiro, cuíca, tamborim, surdo, tantã, além do violão, a orquestra etc.

O gênero pagode foi, portanto, concebido como híbrido por ser resultante de momentos históricos e atores sociais diferentes que foram impregnando-o de traços que os refletem.

Foram mostrados, no decorrer do trabalho, alguns recursos linguísticos usados nas letras de música de pagode, com o intuito de apresentar a concepção valorativa do locutor ao abordar as temáticas selecionadas. No entanto, não foi realizada uma exploração do estilo, um dos elementos estruturais do gênero. Percebi no percurso que tal trabalho pode vir a ser desenvolvido num projeto futuro que visa relacioná-lo ao estudo da poesia oral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Michael. **Questões de Literatura e de Estética. A teoria do romance.** 2ª ed. São Paulo: HUCITEC, 1990.

BARBERO, M. J. : **Dos meios às mediações Comunicação: Cultura e Hegemonia.** POLITO, R. e ALCIDES. S. (tradução), 2ª Ed, Editora UFRJ: 2003.

BEVENISTE, Émile. A linguagem e a experiência humana. In: Beveniste, Émile. **Problemas de linguística geral II:** tradução Eduardo Guimarães et al. Campinas, SP: Pontes, 1989.

_____. O aparelho formal da enunciação. . In: Beveniste, Émile. **Problemas de linguística geral II:** tradução Eduardo Guimarães... ET al. Campinas, SP: Pontes, 1989

CANCLINI, N. G. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização.** Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

_____. **Culturas Híbridas, Poderes Oblíquos.** Tradução: Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. SP: EDUSP, 2000.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano – 1: artes de fazer.** Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

CUCHE, D. **A noção de cultura nas ciências sociais.** Tradução: Viviane Ribeiro. São Paulo: EDUSC, 1999.

FRENERICK, J.A. **Nem do morro nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920- 1945).** São Paulo : Annablume; Fapesp, 2005.

HANKS, William F. Os gêneros do discurso em uma teoria da prática. In: HANKS, William F. **Língua como prática social: das relações entre língua, cultura e sociedade a partir de Bourdieu e Bakhtin**. Organização e apresentação: Anna Christina Bentes; Renato C. Rezende; Marco Antônio R. Machado. São Paulo: Cortez, 2008 [no prelo].

KOCH, I. V. **A coerência textual**. São Paulo: Contexto, 1990.

_____. BENTES, A. C.; CAVALCANTE, M. M. In: **Intertextualidade: diálogos possíveis**. São Paulo: Cortez, 2007.

_____. BENTES, A.C; Figueiredo, A. M. A descoberta do Brasil pela Amazônia: O relato da viagem de Gaspar de Carvajal. In: **Os discursos do descobrimento: 500 e mais anos de discurso**. Organização: BARROS, D. L. P. São Paulo: EDUSP, Fapesp, 2000.

LOPES, M. I. Vassallo de. Mercado Cultural no Brasil e Pesquisa em Comunicação. In: LOPES. **Pesquisa em Comunicação: Formulação de um modelo metodológico**. Loyola, São Paulo, 1990.

_____. A presença africana na música popular brasileira. In: ArtCultura, nº 9, 2004, Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História (Semestral).

MACHADO, J.A .Os gêneros e a ciência dialógica do texto. In: **Diálogos com Bakhtin**. Paraná: Editora da UFPR,1996.

MARCUSCHI, L. A. **Da fala para a escrita: atividades de retextualização**. 3ª ed. São Paulo Cortez, 2001 (a).

RIBEIRO, M.L.S. A organização escolar no texto da nova crise do modelo agrário-comercial exportador depende e de início da estruturação do modelo nacional – desenvolvimentalista, com base na industrialização (1920-1937). In: RIBEIRO. M.L.S. História de educação brasileira: a

organização escolar. 18ª ed.rev. e ampl.—campinas, SP: Autores Associados, 2003.-(Coleção memória da educação).

ROJO, R. **Gêneros do discurso e gênero textuais: questões teóricas aplicadas**. A sair em Gêneros textuais sob perspectivas diversas.Organização: Meura, J.L (2005).

SANDRONI, C. **Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro,1917-1933**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar . Ed: Ed.UFRJ,2001

SANMIGUEL, A. V. **Pagode: modernidade e música popular**. Tese de doutorado. 1991. IFCH T/UNICAMP UL5p.

SANTAELLA, L. Cultura midiática. In: **Mídia, cultura, Comunicação**. BALOGH, A.M., ADANI, A.,DROGVETT,CARDOSO,H. D. F.(orgs.). São Paulo: artes & Ciência, 2002.

SANTOS, J. A. A trajetória da educação profissional. In: LOPES, E.M.T e outros (Orgs).**500 anos de educação no Brasil** . Belo Horizonte: Autêntica, 2000,2ª edição.

SANTOS, J. Teles. Divertimentos estrondosos: batuques e sambas no século XIX. In: **Ritmos em Trânsito: Sócio-anthropologia da música baiana**. SANSONE. L. e SANTOS. J.T.(orgs) – São Paulo: Dynamis Editorial; Salvador, Ba: Programa A cor da Bahia e Projeto S.A.M.B.A,1997.

SILVA, E. L. **Forró no asfalto: Mercado e identidade sociocultural**. São Paulo: Annablume/Fapesp. 2003.

SCHNEUWLY, B. Gêneros e tipos de discurso: considerações psicológicas e antogenéticas. In: ROJO, R. e Cordeiro. S.C.J. (orgs e tradução). **Gêneros orais e escritos na escola** . Campinas, SP: mercado de Letras, 2004.

SOUZA, T. **Tem mais samba: das raízes à eletrônica**. São Paulo: Ed.34, 2003.

TINHORÃO, J .R. **Pequena História da Música Popular: Da Modinha à Canção de Protesto**, 3ª Ed. Vozes Ltda. Petrópolis, RJ: 1974.

_____ **Música Popular: Um tema em debate**; 3ª Ed. Editora 34 Ltda. São Paulo: 1997.

_____ **História Social da Música Popular Brasileira**, São Paulo: Editora 34, 1998.

VIANNA, Hermano. O samba da minha terra .In: **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed .UFRJ, 1995.

Revista História do Samba, Capítulo 1 ao 4. São Paulo: Editora Globo S.A, 1997.

Sites consultados

<http://almanaque.folha.uol.com.br/pagode.html> (12/12/07)

http://www.samba.chooro.com.br/s_c/tribuna/samba_chooro.0004/0163
(12/12/07)

<http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=FORM> (12/12/07)

<http://pt.wikipedia.org/wiki/pagode> (m%c3%Basica) (12/12/07)

<http://www.lettras.lettras.terra.com.br>

<http://desciello.pedia.ws/wiki/pagode>

ANEXOS

voz do Morro

Zé Ketí

Composição: Zé Ketí

Eu sou o samba

A voz do morro

Sou eu mesmo sim senhor

Quero mostrar ao mundo

que tenho valor

Eu sou o rei do terreiro

Eu sou o samba

Sou natural daqui

do Rio de Janeiro

Sou eu quem levo a alegria

Para milhões de corações

brasileiros

Salve o samba,queremos samba

Essa melodia de um Brasil feliz

Casa de Bamba

Martinho da vila

Composição: Martinho da vila

Na minha casa

Todo mundo é bamba

Todo mundo bebe

Todo mundo samba...(2x0)

Na minha casa

Não tem bola prá vizinha

Não se fala do alheio

Nem se liga prá Candinha...(2x)

Na minha casa

Todo ,mundo é bamba

Todo mundo bebe

Todo mundo samba...(2x)

Na minha casa

Ninguém liga prá intriga

Todo mundo xinga

Todo mundo briga...(2x)

Macumba lá na minha casa

Tem galinha preta

Azeite de dendê

Mas ladainha lá minha casa

Tem reza bonitinha

E canjiquinha prá comer

Mas ladainha lá na minha casa

Tem reza bonitinha

E canjiquinha prá comer...

Se tem alguém aflito

Todo mundo chora

Todo mundo sofre

Mas logo se reza
Prá São Benedito
Prá Nossa Senhora
E prá Santo Onofre..
Mas se tem alguém cantando
Todo mundo canta
Todo mundo dança
Todo mundo samba
E ninguém se cansa
Pois minha casa
É casa de bamba
Pois minha casa
É casa de bamba...

Macumba lá na minha casa
Tem galinha preta
Azeite de dendê
Mas ladainha lá na minha casa
Tem reza bonitinha
E canjiquinha prá comer
Mas ladainha lá minha casa
Tem reza bonitinha
E canjiquinha prá comer...

Se tem alguém aflito
Todo mundo chora
Todo mundo sofre
Mas logo se reza
Prá São Benedito
Pra Nossa Senhora
E prá Santo Onofre...

Mas se alguém cantando
Todo mundo canta
Todo mundo dança
Todo mundo samba
E ninguém se cansa
Pois minha casa
É casa de bamba
Pois minha casa
É casa de bamba...

Pelo telefone

Donga

Composição: Donga

O chefe da folia
Pelo telefone manda me avisar
Que com alegria
Não se questione para se brincar

Ai, ai, ai
É deixar mágoas pra trás, ó rapaz
Ai, ai, ai

Fica triste se és capaz e verás
Tomara que tu apanhe
Pra não tornar fazer
Tirar amores dos outros
Depois fazer teu feitiço

Ai, se a rolinha, sinhô, sinhô
Se embaraçou, sinhô, sinhô
È que avezinha, sinhô, sinhô

Nunca sambou, sinhô, sinhô
De arrepiar, sinhô, sinhô
Põe pernas bamba, sinhô, sinhô
Mas faz gozar, sinhô, sinhô
P’peru” me disse
Se o “morcego” visse
Não fazer tolice
Que eu então saísse
Dessa esquisitice
De disse-não-disse
Ah! ah!, ah!
Aí está o canto ideal, triunfal
Ai, ai, ai
Viva o nosso carnaval sem rival

Se quem tira o amor dos outros
Por deus fosse cartigado
O mundo estava vazio
E o inferno habitado

Queres ou não, sinhô, sinhô
Vir pro cordão, sinhô, sinhô
É ser folião, sinhô, sinhô
De coração, sinhô, sinhô
Porque este samba, sinhô, sinhô
De arrepiar, sinhô, sinhô
Põe perna bamba, sinhô, sinhô

Quem for bom de gosto
Mostre-se dispoto
Não procure encosto

Tenha o riso posto
Faça alegre o rosto
Nada de desgosto

Ai, ai, ai
Dança o samba
Com color, meu amor
Ai, ai, ai
Pois quem dança
Não tem dor nem calor
O chefe da polícia
Com toda carícia
Mandou-nos avisá
Que de rendez-vuzes
Todos façam cruces
Pelo carnavá....
Em casas de zona
Não entra nem dona
Nem amigas sua
Se tem namorado
Converse fiado
No meio da rua
Em porta e janela
Fica a sentinela
De noite e de dia;
Com as arma embalada
Proibindo a entrada
Das moças vadia
A lei da polícia
Tem certa malícia
Bastante brejeira;

O chefe é ranzinza
No dia de "cinza"
Não quer Zé-pereira!
Coro(civis)
Me dá licença, não dou,não dou
Faça favô, não dou,não dou
Pra residência, não dou, não dou
Com pressa vou, não dou,não dou
Coro (madamas)
Do chefe é de orde? Não vou, não vou
Sua atrevida, não vou, não vou
Entrar não pode, não vou, não vou.

(Carnaval de 1939)

Se acaso você chegasse

Lupicínio Rodrigues

Composição: Lupicínio Rodrigues

Se acaso você chegasse
No meu chateu encontrasse
Aquela mulher que você gostou
Será que tinha coragem de trocar a
Nossa amizade
Por ela que já lhe abandonou

Eu falo porque essa dona já mora no
Meu barraco à beira de um regato e de
Um bosque em flor

De dia me lava a roupa

De noite me beija a boca
E assim vamos vivendo de amor

Cansei

Sinhô

Composição: Sinhô

Cansei, cansei
Cansei de te querer
Pois fui de plaga em plaga
O ale do além
Numa esperança vaga
E eu pude compreender
Por que cansei
Cansei de padecer
Pois lá ouvi de Deus
A sua voz dizer
Que eu não vim ao mundo
Somente com o fito eterno de sofrer

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

Agora é cinza

Noite Ilustrada

Composição: Alcebíades M. Barcelos e
Armando Marçal

Você partiu

Saudades me deixou, eu chorei
O nosso amor foi uma chama
Que o sopro do passado desfaz
Agora é cinza
Tudo acabado e nada mais
Você partiu
Saudades me deixou, eu chorei
O nosso amor foi uma chama
Que o sopro do passado desfaz
Agora é cinza
Tudo acabado e nada mais
Você partiu de madrugada
E não me disse nada
Isso não se faz
Me deixou cheio de saudade
E de paixão
Não me conformo
Com a sua ingratidão
Você partiu
Você partiu
Saudades me deixou, eu chorei
O nosso amor foi uma chama
Que o sopro do passado desfaz
Agora é cinza
Tudo acabado e nada mais
Você partiu
Saudades me deixou, eu chorei
O nosso amor foi uma chama
Que o sopro do passado desfaz
Agora é cinza
Tudo acabado e nada mais

Tudo acabado e nada mais

Novo Amor

Ismael Silva

Composição: Ismael Silva

Arranjaste um novo amor, meu bem
Eu fui um infeliz bem sei
Mas ainda tenho fé
Que hei de te ver chorar
Quando souberes amar
Como eu te amei

(Tu não deves
De ter tanta pretensão
Olha que o tempo muda
E a vida é uma ilusão
Tu fazes pouco de mim
Mas isto que bem me importa
Fica sabendo meu bem
Que o mundo dá muita volta.)

Arranjei outra
Que não troco por ninguém
Já que tu me abandonaste
Há males que vêm pra bem
Hoje em dia sou feliz
Sem a tua ingratidão
Encontrei outro benzinho
A quem dei meu coração

Essa tal Liberdade

Só Pra Contrariar

Composição: Paulo Sérgio e Chico

Roque

O que é que vou fazer com essa tal

Liberdade

Se estou na solidão pensando em você

Eu nunca imaginei sentir tanta saudade

Meu coração não sabe como te esquecer

Eu andei errado, eu pisei na bola

Troquei quem mais amava por uma

Inlusão

Mas a gente aprende, a vida é uma

Escola

Não é assim que acaba uma grande

Paixão

Quero te abraçar, quero te beijar

Te desejo noite e dia

Quero me prender todo em você

Você é tudo que eu queria

O que é que eu vou fazer com esse fim

de tarde

Prá onde quer que eu olhe lembro de

Você

Não sei se fico aqui ou mudo de cidade

Sinceramente amor, não sei o que fazer

Eu andei errado, eu pisei na bola

Achei que era melhor tocar outra canção

Mas a gente aprende a vida, é uma escola

Eu troco a liberdade pelo teu perdão

Quero te abraçar, quero te beijar

Te desejo noite e dia

Quero me prender todo em você

Você é tudo o que eu queria

Camisa Amarela

Ary Barroso

Composição: Ary Barroso

Encontrei o meu pedaço na avenida

De camisa amarela

Cantando a Florisbela, oi, a Florisbela

Convidei-o a voltar pra casa

Em minha companhia

Exibiu-me um sorriso de ironia

Desapareceu no turbilhão da galeria

Não estava nada bom

O meu pedaço na verdade

Estava bem mamado

Bem chumbado, atravessado

Foi por ai cambaleando

Se acabando num cordão

Com o reco-reco na mão

Mais tarde o encontrei

Num café zurrapa

Do Largo da Lapa

Folião de raça

Tomando o quarto copo de cachaça
Isto não é chalaça

Voltou às sete horas da manhã
Mas só na quarta feira
Cantando A Jardineira, oi, A Jardineira
Me pediu ainda zonzo
Um copo d`água com bicarbonato

O meu pedaço estava ruim de feto
Pois caiu na cama
E não tirou nem sapato

E roncou uma semana
Despertou mal humorado
Quis brigar comigo
Que perigo, mas não ligo!
O meu pedaço me domina
Me fascina, ele é o tal

Por isso não levo a mal
Pegou a camisa, a camisa amarela
E botou fogo nela
Gosto dela assim
Passada a brincadeira
E ele é pra mim
Meu sinhô do Bonfim

Capricho de rapaz solteiro

Noel Rosa

Composição:(Noel Rosa – 1933)

Nunca mais esta mulher
Me vê trabalhando!
Quem vive sambando
Leva a vida para o lado que quer
De forma não se morre
Neste Rio de Janeiro
Ser malandro é um capricho
De rapaz solteiro

A mulher é um achado
Que nos perde e nos atrasa
Não há malandro casado
Pois malandro não se casa
Com a bossa que eu tiver
Orgulhoso vou gritando:
Nunca mais essa mulher
Me vê trabalhando

Antes de descer ao fundo
Perguntei ao escafandro
Se o mar é mais profundo
Que as idéias do malandro
Vou enquanto eu puder
Meu capricho sustentando
Nunca mais essa mulher
Me vê trabalhando!

Verdade

Zeca Pagodinho

Composição: Nelson Rufino : Carlinhos
Santana

Descobri que te amo demais
Descobri em você minha paz
Descobri sem querer a vida
Verdade!...

Prá ganhar teu amor fiz mandinga
Fui a ginga de um bom emoção
Com o seu coração fiz zueira...

Fui a beira do rio e você
Com uma ceia com pão
Vinho e flor
Uma luz prá guiar sua estrada
A entrega perfeita do amor
Verdade!...

Descobri que te amo demais
Descobri em você minha paz
Descobri sem querer a vida
Verdade!

Como negar essa linda emoção
Que tanto bem fez pro meu coração
E a minha paixão adormecida...

Meu amor, meu amor, incendeia
Nossa cama parece uma teia
Teu olhar uma luz que clareia
Meu caminho tal qual, lua cheia...

Eu nem posso pensar te perder

Ai de mim esse amor terminar
Sem você minha felicidade
Morreria de tanto penar
Verdade!

Descobri que te amo demais
Descobri em você minha paz
Descobri sem querer a vida
Verdade!

Como negar essa linda emoção
Que tanto bem fez pro meu coração
E a minha paixão adormecida...

Prá ganhar teu amor fiz mandinga
Fui a ginga de um bom capoeira
Dei rasteira na sua emoção
Com o seu coração fiz zueira...

Fui a beira do rio e você
Com uma ceia com pão
Vinho e flor

Uma luz prá guiar sua estrada
A entrega perfeita do amor
Verdade!...

Descobri que te amo demais
Descobri em você minha paz
Descobri sem querer a vida
Verdade!

Como negar essa linda emoção
Que tanto bem fez pro meu coração

E a minha paixão adormecida...(3x)

Descobri que te amo demais!

Volta Meu Amor

Só pra Contrariar

Composição: Alexandre Pires

Eu não quero mais viver assim
Sem você a minha vida esta tão ruim
Esta vazia
Desde o dia em que você partiu
Minha paz, minha ilusão sumiu
Estou triste meu amor

Eu te peço com toda paixão
Tenha dó do meu coração
Que hoje sofre calado, sozinho
Querendo perdão
Então, volta meu amor
Me perdoa, por favor
Todo mal que eu te fiz
Só você pode me fazer feliz

Então, volta meu amor
Me perdoa, por favor
Eu não vivo sem você
Me devolva a razão de viver

Marrom Bombom

Os Morenos

Composição: Ronaldo Barcellos

A gente tem tudo
Prá dar certo
Fica comigo!
Com você por perto
É tudo tão bonito
Fica comigo!...

Na beira da praia
De frente pr' o mar
Fica comigo!
Menina é gostoso
Demais te amar
Eu te preciso!...

Tira a calça jeans
Bota o fio dental
Morena você
É tão sensual...(2x)

Na areia nosso amor
No rádio o nosso som
Tem magia nossa cor
Nossa cor marrom
Marrom bombom...

Marrom bombom
Marrom bombom

Nossa cor marrom...(4x)

Boca Sem Dente

Arlindo Cruz

Composição: Almir Guinéto e Gelcy do Cavaco

Aquela boca sem dente que eu beijava

Já está de dentadura

Aquela roupa velha que você usava

Hoje é pano de chão

Mandei reformar o barraco

Comprei geladeira e televisão

E você me paga com ingratidão 2X

Mas o que mais me revolta

É não reconhece o que eu fiz por você

Obra da fatalidade eu ser desprezado

Sem saber porque

Você zombou de mim

Só fez me aborrecer

Sinceramente eu hei de te ver sofrer

Vou Festejar

Beth Carvalho

Composição: Neoci, Dida, Jorge

Aragão

Chora!

Não vou ligar

Não vou ligar!

Chegou a hora

Vais me pagar

Pode chorar

Pode chorar

Mas chora!

Chora!

Não vou ligar

Não vou ligar!

Chegou a hora

Vais me pagar

Pode chorar

Pode chorar...

É, o teu castigo

Brigou comigo

Sem ter porquê

Eu vou festejar

Vou festejar!

O teu sofrer

O teu penar...

Você pagou com traição

A quem sempre

Lhe deu a mão...(2x)

Mas chora!

Chora!

Não vou ligar

Chegou a hora

Vais me pagar
Pode chorar
Pode chorar...(2x)

É, o teu castigo
Brigou comigo
Sem ter porquê
Eu vou festejar
Vou festejar!
O teu sofrer
O teu penar...

Você pagou com traição
A quem sempre
Lhe deu a mão...(2x)

Laraiá Laraiá!
Lá Laiá Laiá!
Laiá Laiá!
Laiá Laiá!
Eu vou festejar
Vou festejar !
O teu sofrer
O teu penar...

Você pagou com traição
A quem sempre
Lhe deu a mão...(2x)

Não Sei Se Te Aceito

Karametade

Composição: Chico Roque e Sérgio
Caetano

Quando eu soube que você,
Tinha ficado com alguém,
Te confesso que chorei por essa dor que
Eu senti.

A tristeza de perder eu não desejo pra
ninguém.

E a pessoa que eu amei jamais podia me
Ferir.

Tentei imaginar você sorrindo assim,
Como se nem ligasse pra saber de mim.
Difícil te falar como eu estou sofrendo.
Ainda havia a chama no meu coração,
que o nosso amor não ia terminar em
vão.

Por que você fez isso com meus
Sentimentos?

E agora eu não sei se te deixo ou se imploro,
Tô fazendo tudo pra ver se não choro, te
amo bem mais do
que tudo na vida
mais como aceitar que tocaram você?
E agora eu não sei se procure ou se
espero,

não sei se te aceito mais não tem
saída,
eu quero odiar e não sei te esquecer...

Enredo do Meu Samba

Fundo de Quintal

Composição: Jorge Aragão: Dona Ivonne

Lara

Não entendi o enredo
Desse samba amor
Já desfilei na passarela do teu
Coração
Gastei a subvenção
Do amor que você me entregou
Passei pro segundo grupo e
Com razão

Meu coração carnavalesco
Não foi mais que um adereço
Teve um dez em fantasia
Mas perdeu em harmonia
Sei que atravessei um mar
De alegorias
Desclassifiquei o amor de tantas
Alegrias

Agora sei
Desfilei sob aplausos

Da ilusão
E hoje tenho esse samba de amor
Por comissão

Fim do carnaval
Nas cinzas pude perceber
Na apuração perder você

E Eu Não Fui Convidado

Fundo de Quintal

Composição: Zé Luiz e Nei Lopes

Eu não sou culpado meu bem
Que seu novo amor tem pavor do
Passado
Comprei camisa de seda, terno de linho
Importado
Dei molho no (meu) cabelo, fiz um
pisante invocado
Mas você se casou e eu não fui
convidado

Vou lhe dizer o que eu acho
Sem nenhum, constrangimento
Que tem teto muito baixo
Não se mete em casamento
Diga pro seu novo amor
Essa ele tem que saber
Quero cinquenta por cento
Do investimento que eu fiz em você
Eu não sou culpado meu bem

Que seu novo amor tem pavor do
Passado
Comprei camisa de seda, termo de linho
Importado
Dei molho no (meu) cabelo, fiz um
pisante invocado
Mas você se casou e eu não fui
Convidado
Vou lhe contar uma história
Do meu tempo de garoto
Quem tem cabra que segure
Porque o meu bicho tá solto
Diga pro seu novo amor
Que ele é um tremendo pastel
Quero um pedaço do bolo
Se não vai dar rolo essa lua-de-mel

Eu não sou culpado meu bem
Que seu novo amor tem pavor do
passado
Comprei camisa de seda, terno de linho
Importado
Dei molho no (meu) cabelo, fiz um
pisante invocado
Mas você se casou e eu não fui
Convidado

Vou lhe dizer outra coisa
Sem ter medo de resposta
Quem teme águas passadas
Não nada em rio de costas

Diga pro seu novo amor
Que eu não fui e não gostei
Ninguém vai cortar a fita
Da obra bonita que eu inaugurei

Eu não sou culpado meu bem
Que seu novo amor tem pavor do
passado
Comprei camisa de seda, terno de linho
Importado
Dei molho no (meu) cabelo, fiz um
pisante invocado
Mas você se casou e eu não fui
convidado

Absoluta

Negritude Júnior

Composição: Altay Veloso

Não seja deselegante
Tentando dar flagrante no meu coração
Você é absoluta
E na minha conduta quem manda é a
Paixão

Um homem comprometido com amor
Não tem tempo nem pra vadiar
Pode ficar descansada
Que o anel do meu dedo
Ninguém vai tirar

Pra quê fazer alvoroço
Revistando o meu corpo só pra ver se
tem
Marcas de amor no pescoço
Escondido no bolso um bilhete de
alguém
Se toda vez que eu te vejo
Meu corpo se agita, logo dá sinal
Se toda vez que eu te beijo
Desperta o desejo animal

Não faz assim
Que o ciúme dormir no seu
Travesseiro pra te perturbar
Eu estou de corpo inteiro pra te amar

Namoro de Elite

Negritude Junior

Composição: Délcio Luiz: Ronaldo
Barcellos

Ela é ótima
É finíssima, é chiquérrima, magnífica
Ela quer mudar o meu jeito de ser
Sinto que ele vai me perder
Ela é o máximo
É gatíssima, love mágico, gostosíssima
Eu não sei porque foi gostar de mim
Sou e sempre vou ser assim
Que é que eu posso fazer

Já nasci pagodeiro
E o pandeiro é o partido do meu coração
Nosso amor é um pega-para-capar
É melhor terminar pra não dar confusão

Princesa, me desculpe
Sou gamad num batuque
No swing do repique, do tantão e violão
No chope geladinho
Quando chora um cavaquinho
Que linda namorada você poderia ser
Namoro de elite infelizmente não vai
dar
Nós somos diferentes
Pra não bater diferente
A gente tem que terminar

Professor de violão
Januário de Oliveira
Compositor: Sinhô

Não fosse eu da fuzarca
Professor de violão
De linho de boa marca
Mocinho de coração
Não alcançava o clamor
Da fina elite em flor
Ao versejar a canção
Com grande amor

Até que em fim eu já vi
O violão ter valor
Ser dedilhado
Pela elite toda em flor
Já pode um preto cantar
Na casa do Senador
Que tem palminha
Desde os filhos ao doutor,ai

Mas se amanhã Deus quiser
Tirar-me a vida eu irei
Bem satisfeito
Pois já vi o que sonhei
Era a viola querida
Orgulho desse salão
Do meu Brasil
Harmonizando o coração,ai

Samba de Fato

Pixinquinha

Compositor: Pixinquinha

Samba do partido-alto
Só vai cabrocha que samba de fato
Samba do partido-alto
Só vai cabrocha que samba de fato

Só vai mulato filho de baiana
E a gente rica de Copacabana
Dotô formado de ané de oro

Branca cheirosa de cabelo louro, olé
Também vai nêgo que é gente boa
Crioula prosa, gente da coroa
Porque no samba negô tem patente
Tem melodia que maltrata a gente, olé

Ronca o pandeiro, chora o violão
Até levanta poeira do chão
Partido-alto é samba de arrelia
Vaina cadência até raiar o dia, olé

E quando o Samba tá mesmo enfezado
A gente fica com os óio virado
Se por acaso tem desarmonia
Vai todo mundo pra delegacia,olé

De madrugada quando acaba o samba
A gente
Fica com as perna bamba
Corpo moído só pedindo cama
A noite toda só cortando grama, olé
De cabo velho de colher de pau
Porque no samba que não tem cachaça
Fico zangado fazendo pirraça, olé

A Batucada dos Nossos Tantãs

Fundo de Quintal

**Composição: Sereno, Adilson Gavião,
Robson Guimarães**

Samba, a gente não perde o prazer de
cantar

E fazem de tudo pra silenciar

A batucada dos nossos tantãs

No seu ecoar, o samba se refez

Seu canto se faz reluzir

Podemos sorrir outra vez

Samba, eterno delírio do compositor

Que nasce da alma, sem pele, sem cor

Com simplicidade, não sendo vulgar

Fazendo da nossa alegria, seu habitat
natural

O samba florescente do fundo do nosso
quintal

Este samba é pra você

Que vive a falar, a criticar

Querendo esnobar, querendo acabar

Com a nossa cultura popular

É bonito de ver

O samba correr, pro lado de lá

Fronteira não há, pra nos impedir

Você não samba mas tem que aplaudir

Levada Desse Tantã

Dudu Nobre

**Composição: Dudu Nobre, Luizinho
SP**

Parei na levada desse tantã

Só vim conhecer e fiquei assim

Agora que já despontou manhã

Gostei e só saio depois do fim

E a sorte provando que é minha fã

Num broto bonito sorriu pra mim

Pra vencer minha tristeza

O samba é o melhor divã

Me faz esquecer o que é ruim

No samba só tem alegria

No samba só tem bam-bam-bam

Perguntam se volto, digo que sim

Com cavalo e viola, o samba vai
continuar

Com cuica e pandeiro, o samba vai
continuar

Faz um partido, um samba dolente

Pra aquele brotinho chorar

E a galera na palma da mão faz o samba
firmar

Nesse samba a gatinha gostosa

Vem toda cheirosa, só pra namorar

Nesse samba o galã que é esperto

Só dá tiro certo pra não se queimar

Tem malandro montando na grana

Pobre sem um vitém pra gastar

E a galera com muita alegria
De noite, ou de dia chega pra cantar

Pagodão dos Morenos

Os Morenos

Compositores: Sereno, Adilson Gavião,
Robson Guimarães

Entra na roda
Que eu quero ver rebolar
No pagodão dos morrenos
Parado não pode ficar

Samba na ponta do pé
Remexe as cadeiras, vem zoar
Rebola com a gente
Chega mais pra cá

Tem um cavaco, um repique
Um pandeiro, um tantã
Olha que o dono da festa
Falou que o pagode vai até de manhã
Faz bonito no pé

Nossa Canção

Soweto

Composição: Charles Andre, Wagner Bastos
Meu samba é do povo é da massa, é do gueto
sou sonho, sou realidade
soweto

quem gosta de samba
já pode chegar
que o pagode já vai começar
na esquina, na rua , no beco

se o samba for de enlouquecer
se for pagodao pra valer
não te m hora certa pra terminar
orgulho de nossa nação
por isso qualquer cidadão
segura na palma da mão
pro pagode esquentar
e pode chegar quem quiser
não importa se é homem ou mulher
o nosso desejo é te ver sambar

não vale discriminação
por isso qualquer cidadão
segura na palma da mão
pro pagode esquentar