

RODA DE SAMBA, RODA DA VIDA: FILOSOFIA DE BOTEQUIM EM NOEL, PAULINHO E CHICO

Francisco Antonio ROMANELLI¹

Resumo: Neste trabalho, busca-se demonstrar o conteúdo filosófico no pensamento miúdo do samba. Para isso, foram reunidos três “sambistas pensadores”, espécies de vetores de um modo típico de pensar a vida: Noel Rosa, Paulinho da Viola e Chico Buarque, que apresentam em suas obras legítima “filosofia de botequim”. Defende-se que esse modo típico de pensar foi gestado dentro das rodas de canto e com elas evoluiu até concretizar a metáfora do “botequim” como o ambiente propício a uma maneira sincopada de ação e pensamento.

Palavras-chave: Filosofia de botequim. Noel Rosa. Paulinho da Viola. Chico Buarque. Rodas de samba. Pensamento sincopado.

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

(Maurice Merleau-Ponty)

Introdução

O gênero musical típico do Brasil, o samba, é mostrado, neste trabalho, como veículo adequado à manifestação de um modo característico de se pensar o cotidiano dentro do universo vivencial de classes sociais onde foi gestado. Note-se que, no que pese as constantes divergências sobre a origem do termo ou do ritmo, toma-se por objeto de visada apenas aquele considerado como gênero urbano, autenticado na ideologia cultural e musical de seus criadores, bem como no mundo comercial da chamada indústria cultural, com o rótulo de “samba”. Ou seja, o samba urbano carioca que, assumido como identidade musical brasileira, é reconhecido como o gênero nacional por excelência, com direito a dia oficial de comemoração – dois de dezembro.

A esse pensamento emerso em um mundo peculiar, onde habitam os cidadãos do samba, sambeiros por inspiração, habilidades, influências ou necessidades, e que se manifesta

¹ Mestrando em Letras - Universidade Vale do Rio Verde UNINCOR. E-mail: faromanelli@gmail.com.

no momento “samba”, instante em que as emoções populares se consolidam no gênero musical, dá-se o nome de “filosofia de botequim”. A filosofia de botequim é caracterizada pelo que se tem chamado de “samba malandro”, ou seja, uma voz polissêmica da canção popular, enriquecida por dubiedades e ambiguidades e metafórica por excelência. Justifica-se que essa maneira de reflexão, sobre questões miúdas do cotidiano ou sobre temas de interesse universal trazidos para a coloquialidade do “mundo do Samba”, é fruto da síncopa característica dos ritmos negros adaptada ao que se tem chamado de “Paradigma do Estácio” (SANDRONI, 2012). Por isso, dá-se-lhe o nome de “pensamento sincopado”. O “pensamento sincopado”, base da “filosofia de botequim, foi inaugurado pela transformação linguística das letras da canção popular apresentadas por Noel Rosa, tendo como inspiração principal o ritmo desenvolvido pelo “Pessoal do Estácio”.

... E a música criou a roda, e a roda criou o samba

O samba, como uma manifestação tradicional, não fugiu à regra antropogênica de evoluir-se em rodas – aqui, no caso específico, em rodas de dança e música. Hoje, pouca divergência há – se é que ainda existe alguma – de que o samba tem matriz africana, dos povos de origem banto, vindos principalmente de Angola (LOPES, 2011, p. 9-10; 93-97). Da mesma forma, tem-se que o termo “samba”, anotado entre povos africanos, por estudiosos e viajantes, com o significado de divertir-se, festejar ou de dar ou insinuar encontros de corpos, veio parar no Brasil, com significado semelhante aos matriciais e incorporado nas rodas dançantes ou festivas (LOPES, 2011, p. 616).

No final do século XIX e início do século XX, com a abolição da escravidão, houve massiva migração de ex-escravos para o Rio de Janeiro, então capital da república, oriundos, principalmente, da Bahia, de Pernambuco, do interior do Rio e de São Paulo, trazendo sua tradição religiosa e musical. Para o desenvolvimento do samba, essa migração foi de extrema importância, solidificando, no Rio de Janeiro, uma sociedade peculiar, a que se chama de “mundo do Samba”, formada basicamente pelos negros e descendentes, concentrada em dois pontos relevantes: a região próxima do centro, na Cidade Nova e adjacências, que passaria para a história como a região da Praça XI de Junho, e a região das encostas, tida como a região dos morros. Aí, fermentou-se e formatou-se a vida peculiar ao “mundo do Samba” e o samba, gênero musical, influências decisivas no nascimento do chamado “samba de sambar” do Estácio, das escolas de samba e do “samba malandro”, a canção polissêmica que embasou

o samba de botequim e, conseqüentemente, o pensamento sincopado e a filosofia de botequim.

Aos citados movimentos migratórios, frutos da abolição, somaram-se, ainda, outras razões para a agregação de uma grande massa de negros no Rio de Janeiro: o fim das guerras do Riachuelo e de Canudos, as doenças que assolaram as plantações de cana de açúcar no Nordeste, a derrocada da produção cafeeira no Vale do Paraíba, o excedente da mão de obra substituída por imigrantes europeus em vários pontos do país, principalmente nas fazendas cafeeiras do interior de São Paulo, os trabalhadores dispensados pela rede ferroviária federal etc. Esses eventos engrossaram o movimento migratório do meio rural das regiões antes citadas para a progressista capital republicana. Lá, foram confinados, pela precária situação econômica e por força da ideologia de dominação das elites governantes, as concentrações étnicas localizadas e empobrecidas. Inicialmente, a grande concentração se encontrava no centro, mas as massas pobres dali foram afastadas por uma verdadeira restauração sanitária, capitaneada por Oswaldo Cruz, e arquetípica, iniciada pelo engenheiro Pereira Passos, prefeito de início do século XX, que pretendia transformar o Rio em uma Paris da América do Sul. Esta reforma, de tão radical que foi, ficou conhecida como “bota abaixo”. A transferência dos pobres e, principalmente, dos negros foi feita, inicialmente, para a região entre os recém criados bairros Cidade Nova e Saúde ao cais do porto, centrais, e, posteriormente, para as encostas de morros. A primeira dessas regiões concentrou tão grande número de ocupantes que se transformou em um grande contingente negro fora da África e, por isso, ficou conhecida como “pequena África”, feliz denominação dada por Heitor dos Prazeres (MOURA, Roberto, 1995, p. 92-93; MOURA, Roberto M., 2004, p. 50-51).

Nessas regiões exclusivas e excludentes da cidade, onde se uniam, apesar de forte influência da cultura dominante, os negros resgataram matrizes de sua cultura ancestral. Com isso, em tais prisões sociais, a resistência cultural negra acabou por moldar um sistema de vida típico, a partir do qual se desenvolveu o samba gênero. A “filosofia de botequim” a que se refere a pesquisa é a alma típica do mundo do Samba que culminou, após evoluir no meio e por meio das rodas de música, dança e convivência, chamadas de “rodas de samba”, na criação do gênero musical, uma das muitas vozes de sua filosofia do cotidiano. Para se chegar ao gênero samba e, conseqüentemente, ao samba de botequim, veiculador do que se chama de “pensamento sincopado”, realçam-se três momentos cruciais: a urbanização de hábitos, através da migração para o Rio de Janeiro dos “pais fundadores” do samba; o aparecimento da composição individual, de interesse comercial (quando as composições anteriores eram

coletivas, comunitárias e sem valor comercial); e, por fim, o rompimento definitivo com a tradição e a religião que ainda moldavam as expressões musicais.

O primeiro desses momentos se relaciona ao “trauma” a que os ritmos ancestrais negros sofreram quando, deixando um tecido rural de manifestação, se encontraram na turbulência urbana de uma capital em rápido processo de crescimento e transformações urbanísticas, tendo que se adaptar não só entre si e entre as diversas expressões musicais que representavam, como ao ambiente hostil, opressor e discriminatório, em franca transformação e submetido aos interesses econômicos elitistas. Havia, ainda, naquele momento, evidente hostilidade do “mundo branco” contra o “mundo negro” por causa da abolição da escravatura, não aceita plenamente pelos senhores de escravos que se viram usurpados de um valioso “patrimônio”, sem as prometidas indenizações oficiais. O segundo, se relaciona ao “trauma” de o mundo negro perder um de seus fortes elementos de união tradicional: a vida social e comunitária que se expressava principalmente pelas rodas de música – de batucada, dançantes, festivas, comuniais, de culto, culinária etc. Nas rodas de música, a batucada e os temas musicais eventualmente compostos eram produção comunitária, a alma e a voz da resistência negra. É bom que se lembre que, com a chegada da grande migração negra para a capital federal, e, posteriormente, com a expulsão dos negros do núcleo central da cidade, a concentração em dois pontos principais, distintos – Cidade Nova e região, de um lado, e encostas (Morro da Providência, Morro São Carlos e, posteriormente, Morro da Mangueira), de outro – acabou por definir particularidades típicas de cada um. Na “Pequena África”, área central – Cidade Nova, Saúde, Lapa e região do mangue – próxima à Praça XI de Junho, desenvolveu-se um estilo de compor com forte influência do maxixe e do choro, já praticados nas casas das matriarcais e influentes negras baianas, chamadas de “tias”, locais de encontros festivos e religiosos da etnia negra. E, dessa nova maneira de compor, surgiu a composição individualizada e, em consequência, aquela que se conhece como sendo o primeiro samba gravado, a canção “Pelo telefone” (1916) de Donga e Mauro de Almeida com a melodia registrada por Donga, como sendo de sua autoria, perante a Biblioteca Nacional.

O terceiro momento somente veio a ser possível após a criação de um novo modo de ritmar o samba, que surgiu no bairro Estácio de Sá após a metade da década de 1920, capitaneada pelos compositores que ficaram conhecidos como o “Pessoal do Estácio”, sendo seus principais membros Ismael Silva, Alcebíades Barcellos (Bide), Sílvio Fernandes (Brancura), Edgar Marcelino dos Passos (Mano Edgar), Rubens Barcellos (Mano Rubens, a quem se atribui a condição de “primeiro transformador dos sambas [...] nos sambas batucados

do Estácio”) e outros (FRANCESCHI, 2014, p. 178-182). Essa nova forma de “ritmar” a canção, baseava-se em um modelo mais aproximado do estilo tradicional dos batuques coletivos praticados nos morros, apesar de se apropriar das estratégias de divulgação e comercialização do “samba amaxixado” da Cidade Nova (muito embora utilizando-se de novos instrumentos, que reforçavam a base rítmica da canção). Antes dessa intermediação musical apresentada pela turma do Estácio, a oposição dos estilos da Cidade Nova (mais trabalhado, mais harmônico) ao do morro (mais tradicional, mais batucado, com ênfase no ritmo) criara o que se chamou de “falácia da cidade partida”: morro *versus* cidade, morro *versus* asfalto. O novo estilo de tocar, propiciou a possibilidade de remendar essa cisão.

Também, a partir dessa nova forma de ritmar a música, desse “novo código de percepção musical até então desconhecido”, no dizer de Humberto Franceschi (2014, p. 109), a canção popular pode lavar, com fidelidade, as crônicas do cotidiano da gente humilde e humilhada dos guetos pobres negros, já que “suas melodias impuseram-se pela beleza singela, atreladas a um ritmo muito marcado numa cadência própria com letras revelando intensa carga do cotidiano, de um cotidiano muito peculiar” (FRANCESCHI, 2014, p. 109). Noel Rosa foi o primeiro a perceber e utilizar o potencial enorme de infindáveis possibilidades reflexivas do novo ritmo para formular reflexões profundas sobre a existência, utilizando-se como exemplo a vida pobre do “mundo do Samba”, através desse veículo “raso”, a canção popular, notadamente o gênero samba. Essa nova potencialidade de compor não só possibilitou que se concretizasse a identidade musical brasileira, tendo o samba como referência, como também, cronicando as mazelas do cotidiano da vida simples e humilde do mundo socialmente desvalido e economicamente deserdado da gente do Samba, permitiu a instauração de um modo típico e característico de refletir através das letras e do “gingado” das canções populares. Com isso, chegou-se ao “pensamento sincopado” e à filosofia de botequim.

Tal alma filosófica típica do mundo do Samba, fruto da possibilidade de refletir sobre a vida em um ambiente informal, cordial e, acima de tudo, adequado à manifestação musical, possibilitou a sedimentação da metáfora “botequim” como, a exemplo das ágoras gregas, o ponto central definitivo de encontro para se questionar a existência e o cotidiano. Como marco do nascimento do “samba de botequim”, veículo apropriado à “filosofia de botequim”, apesar de não ser a pioneira, tem-se a canção “Conversa de botequim” (1935), de Noel Rosa e Vadico. No desenrolar de sua breve vida, Noel Rosa soube evoluir com mestria o samba dúbio e polissêmico, o samba malandro, tecido adequado ao pensamento miúdo do povo

comum do mundo do samba, às suas reflexões e conclusões sobre as questões significativas da existência. Se essa voz poético-filosófica teve ponto culminante em Noel Rosa, cognominado, não sem razão, “filósofo do samba”, persistiu no tempo e emergiu na atualidade, em compositores-pensadores como Paulinho da Viola e Chico Buarque, experientes artífices na arte de manobrar a construção da atualmente chamada “linguagem de fresta”, ou “samba duplex”, respeitando, cada qual, técnica singular de compor.

Pensamento sincopado: quando o samba e a filosofia se encontram no botequim

Não há como desconsiderar-se que a resistência negra à opressão cultural e econômica imposta pelos brancos dominantes, pós abolição, gerou uma maneira peculiar de pensamento. Por meio das canções e, principalmente, por meio das canções intelectualmente bem elaboradas e polissêmicas de Noel Rosa, pode-se dar uma voz filosófica a tal resistência que não se restringe, reflexivamente, ao mundo dos negros, mas, também, pela paridade de situação, ao mundo dos pobres e desvalidos social e economicamente em geral, em todo o país. Essas são as pessoas a quem Noel apresenta na canção “Coisas nossas” (1932, autoria própria): o malando sestroso que se alimenta de samba, a morena utópica do meio rural, o baleiro, o jornaleiro, o passageiro, o condutor, o motorneiro, o prestamista, o vigarista, a menina leviana e o pai violento – um verdadeiro caleidoscópio do brasileiro de classe média baixa ou pobre.

A linguagem reflexiva do samba é a linguagem malandra. Pelo “samba malandro”, o sambista pensador, de botequim, cria o samba cronista e “filosofa” – questiona o sentido da vida e da morte. Quando se diz “malandro”, o samba, não se quer dizer que seja composição de um malandro típico, notadamente porque a confusão se justifica quando se vê que a malandragem daqueles dias primordiais se entrelaçava com e influenciava a voz do mundo do samba. O “gingado” característico da síncopa, que moldou os gestuais elásticos do capoeira e do malandro típico e o discurso convincente e malemolente do malandro “folgado”, também permitiu uma maneira peculiar de se “pensar” no mundo do samba. É a essa maneira que se atribui o nome de samba malandro, que usa e chega a abusar das dubiedades, da ironia e do humor, constituindo com precisão a linguagem da fresta e o “samba duplex”.

Não é, portanto, o sambista malandro que filosofa no botequim, mas, sim, o discurso polissêmico do sambista que se “amalandra” para questionar a existência através de um pensamento sincopado. Por tal motivo, justifica-se a inclusão de Paulinho da Viola e Chico

Buarque entre os grandes pensadores do samba, já que a nenhum dos dois se pode atribuir dotes de malandragem e, ao último, sequer o de pobreza ou contato íntimo com a vida reprimida do “mundo do Samba”. O primeiro, usa de uma extrema sutileza ao “filosofar” no metafórico botequim da vida. Suas composições e outras canções que adota, como cantor, são bastante líricas, no que pese não descuidarem da multiplicidade de vozes e da maneira malandra de pensar, ainda quando as apresenta de maneira sutil; o outro se aproxima da composição polissêmica e cronista de Noel, dando voz forte aos habitantes do mundo da pobreza e opressão, ainda que não se sirva do humor quase constante nas obras do “poeta da Vila” mas chegando muitas vezes à denúncia social crua e pessimista.

Como se vê em Karl Jaspers, um dos filósofos do mundo acadêmico que acolhe e justifica a filosofia do cotidiano, o ato filosófico, assim como a manifestação artística, surge quando o discurso é capaz de “produzir no ouvinte (ainda que de experiências filosóficas, até então, apenas inconscientes) o sobressalto que nos dá súbita compreensão daquilo a que a filosofia se refere” (JASPERS, 1976, p. 11). O objetivo do “pensar filosófico é levar a uma forma de pensamento capaz de iluminar-nos interiormente e de iluminar o caminho diante de nós, permitindo-nos apreender o fundamento onde encontremos significado e orientação” (JASPERS, 1976, p. 11), como se vê não só na filosofia oficial, acadêmica, como, também, na arte. Certo que, embora ambas essas expressões – filosofia e arte – provoquem “o sobressalto que nos dá súbita compreensão”, obrigando, antes, à reflexão sobre os temas que trazem em si, seus caminhos são distintos e característicos: a Filosofia reconhece o mundo manifestado e o tenta compreender, tenta encontrar a verdade que há por trás das manifestações; a Arte cria um mundo que não se manifesta no plano material ou da realidade, não se preocupando com a verdade que possa existir por detrás das obras artísticas mas, sim, com a veracidade de seu discurso idealizado. A Filosofia tenta fixar ainda mais o mundo no plano do objetivo e a Arte busca expandir o mundo no plano do subjetivo.

A manifestação reflexiva do samba, que se enquadra na “filosofia do cotidiano” e que dá voz ao samba “amalandrado de botequim”, à chamada “filosofia de botequim”, por se escorar em um paradigma de “pensamento sincopado” se faz, principalmente, de quatro maneiras mais incisivas. Tais maneiras são técnicas de pensar o cotidiano através de letras de canções populares, principalmente do gênero samba.

A primeira delas se dá através de um discurso ambíguo, dúbio, irônico – muitas vezes bem humorado – que emprateleira mensagens em níveis distintos de compreensão, deixando um discurso evidente à mostra e sugerindo ou insinuando outros em níveis diversos que

muitas vezes se aprofundam em entendimentos múltiplos, fugidios e incertos. É a linguagem polissêmica identificada como “linguagem da fresta”, figura idealizada por Caetano Veloso na canção “Festa imodesta” (1974) e tão bem explorada teoricamente por Gilberto Vasconcelos no livro *De olho na fresta* (1977). São mestres na utilização dessa “técnica reflexiva do samba”, entre alguns outros, Noel Rosa e Chico Buarque.

A segunda maneira de se filosofar por meio do samba é através de um discurso filosófico direto, objetivo, que demonstra claramente a intenção de propor uma tese de pensamento já pronta. A voz polissêmica pode persistir, mas apenas dando oportunidade a discursos já evidenciados, cada um deles, à sua maneira, monológico, convidando à reflexão para que se concorde com ou contrarie os enunciados explícitos, sem dialogismos: o compositor não abusa e às vezes nem usa linguagem metafórica, ou o faz comedidamente. É a maneira mais utilizada de se questionar através das letras dos sambas. Não é uma técnica habitualmente utilizada por qualquer um dos três compositores analisados no correr desse trabalho.

A terceira forma de se expressar reflexivamente pela canção popular é utilizando-se de significativo lirismo. O discurso é polissêmico e pode ser dúbio, mas raramente crítico ou irônico; sua marca é a exposição dos questionamentos filosóficos através de um veículo sistematicamente poético. Todos os três compositores analisados utilizaram-se fartamente dessa maneira de falar, mas essa voz é mais evidente em Paulinho da Viola que escorou suas reflexões filosóficas em perfeita linguagem poética.

Por fim, a quarta maneira de se manifestar reflexivamente pelos caminhos das letras de canção é aquela que busca a sabedoria dos ditos populares para aplica-la à existência prática do cotidiano. Dá boa margem ao uso de metáforas, dubiedades e ironias, além de permitir a fala polissêmica característica do pensador de botequim. Todos os três compositores analisados se utilizaram vez ou outra dela, Noel mais, Paulinho menos, fazendo a inclusão de aforismos da sabedoria popular em suas canções. Noel, via de regra, os citava diretamente. A seu lado, Chico costumava desmontá-los, como fez em “Bom conselho” (1972).

Noel Rosa: filosofia da prontidão sem fim

Noel Rosa revolucionou a música popular, a despeito de ter vivido apenas 26 anos e meio e ter composto por um curto período de cerca de sete anos. Esteve presente na história

da canção popular brasileira exatamente na chamada “época de ouro da canção brasileira”²; participou da transição do samba – perseguido e proibido – de batucada em gênero representativo da identidade musical brasileira e contributivo da fixação da identidade do povo brasileiro. A maturidade composicional desse ícone da canção popular brasileira foi reconhecida desde suas primeiras obras gravadas.

A forma de elaboração das letras de música ou da apresentação dos temas, em Noel, foi única e original. Como diz Mayra Pinto, Noel trouxe “para a canção popular uma sofisticação discursiva jamais esboçada na canção popular antes dele”, inaugurando um “paradigma poético”, quase sempre atravessado pela ironia e pelo humor, “em que a voz lírica [...] fala de um lugar social tenso e em constante oposição aos valores dominantes” (PINTO, 2012, p. 23). Destacou-se no gênero samba, principalmente no conhecido samba novo, ritmo moldado entre os bambas do chamado “Pessoal do Estácio”, filão que mais engrossa sua vultosa produção (em sete anos e meio, produziu mais de duzentos e cinquenta canções). Noel é considerado uma das primeiras, talvez a primeira, das pontes entre o compositor do mundo branco e o universo negro da composição do samba. Além disso, tinha evidente suporte intelectual e letramento significativo; era habilidoso e fluente nas possibilidades de composição. Noel foi único; um mestre na criação do novo e do singular, figuras típicas da arte e da filosofia, que muitas vezes dependem da negação e recriação do *status quo*, processo criativo que Noel manejava com perfeição. E é nesse interstício que Noel, explorando a complexa possibilidade do uso de múltiplas vozes e da diversidade de enunciações somados ao uso da coloquialidade verbal do povo comum do “mundo do Samba”, estabeleceu a canção de sentidos diversos e estratificados, o que permitiu o aparecimento do pensamento sincopado e, portanto, da filosofia de botequim.

Há ainda de se considerar que Noel Rosa interpenetrou, fluídico, universos distintos que, nos encontros, até então, atritavam-se. O mundo negro da expressão do samba, em guetos, favelas e morros, e o mundo branco da classe média, ou artística, ou urbanizada. Branco e de classe média, Noel não se delimitou a essa fronteira racial: tanto era habitante de um, como de outro mundo e interagiu igualmente em ambos os lados dessa secção cultural. Aliás, para Noel, essa divisão sequer existia. Noel transitava pelo mundo da malandragem de forma elegante: não com a mesma elegância caricata e paródica do tipo malandro carioca, mas com a elegância dos que malandriam carinhosa e afetivamente, cuja lábia inspira ternura e

² 1930 a 1945 (PINTO, 2012, p. 15).

respeito; com a sabedoria de saber que o malandro esperto não é aquele da vanglória, mas sim o que “folga” e que não é violento, não vive fugindo da polícia e não perde a pose, esteja onde estiver.

A produção de Noel foi sempre dividida pelos estudiosos e críticos em fases, onde se procuram identificar padrões distintos em sua alma compositora. A exemplo, João Antônio vê três fases distintas na obra do compositor: peralta e catimbeiro (“rapaz folgado”), satírico, de olhar social (“poeta da Vila”) e trágico, lírico, patético constrangedor (“filósofo do samba”) (ANTÔNIO, 1982). O que interessa à presente pesquisa é, fundamentalmente, as composições reflexivas de Noel, capazes de justificar o título que se lhe atribui de inventor da “filosofia de botequim” e que demonstrem a utilização do “pensamento sincopado” característico de sua obra. O veio filosófico, segundo João Antônio, encontra-se na terceira das três fases acima anotadas. De fato, as canções por ele apontadas são ricas em reflexões sobre o cotidiano e sobre questões universais significativas inerentes ao “sentido essencial da condição humana”. No entanto, não se pode descuidar do fato de que o sentido de “filosofia de botequim”, fruto de uma maneira “sincopada” de pensar, contrapõe o pensador às mazelas cotidianas e o faz refletir sobre elas e a não se restringir ao pensamento sobre as grandes questões universais. Noel apresentou à canção popular a linguagem reflexiva polissêmica, dúbia e ambígua em todos os momentos de sua obra e não somente na chamada fase de “filósofo do samba”. Inaugurou, com isso, um modo de refletir e questionar o cotidiano que muitas vezes se revela no microcosmo da individualidade e se utiliza, com certa frequência, da ironia e do bom humor adequados ao ambiente metafórico do botequim. Tudo, na obra dele, transpira a filosofia do cotidiano e, pela maneira com que a tudo ele trata, sua produção demonstra, a todo instante, inequívoca “filosofia de botequim”.

Defende-se, neste trabalho, inspirando-se em tese de Ramiro Bicca Jr. (UNISINOS, 2009), que os principais feixes temáticos mostrados por Noel em suas canções não são aleatórios, mas fazem parte de um grande projeto de transformação do sambista, do samba, da canção popular e da identidade brasileira. Esse projeto, consciente ou não, tem suas linhas gerais expostas em “Eu vou pra Vila” (composição solitária de 1931) e vai se mostrar completo em “Feitiço da Vila” (composta em parceria com Vadico, de 1934). O projeto de Noel constatou, afirmou e proclamou como “brasileiro”, união identitária, aquele que já passou do português e já transbordou do carioca, como se vê da canção “Não tem tradução” (ou “Cinema falado”, composição solo, de 1933).

Para levar adiante e em bom êxito seu projeto, Noel Rosa tinha que encontrar a “terceira via”, o “caminho do meio”, a fórmula “mágica” que edificasse a ponte entre os abismos do mundo dividido entre morro e asfalto e da sociedade dividida entre erudição e popularidade. E é na busca do seu objetivo maior, o “grande projeto”, que Noel faz de sua música esse caminho do meio: o caminho que possibilitará o trânsito do samba como símbolo de “brasilidade de forma independente da influência estrangeira e das mudanças culturais [...] um elemento que distingue o brasileiro do que não é brasileiro” (BICCA JR., 2009, p. 175). Isso quer dizer que a singularidade de Noel Rosa ao exibir um grande objetivo (o objetivo geral de seu projeto) foi abrir os caminhos do pensamento nacional para encontrar a identidade e as características culturais da brasilidade naquele momento (BICCA JR., 2009, p. 176). Adequou, para isso, o samba como veículo identitário nacional, “mediador entre diversas diferenças de gênero, de raça, de classe [...] não como agente do contágio e sim como denominador comum, abarcando, assim, todo o espectro da nação” (GARRAMUÑO *apud* BICCA JR., 2009, p. 178).

O olhar singular sobre o mundo, questionando-o e refletindo sobre as mazelas cotidianas, é encontrado em toda a obra noelina mas, neste trabalho, destaca-se a canção “Filosofia” (de Noel e André Filho, 1933), por suas características próprias e, principalmente, por desmascarar e desnudar o mundo dos relacionamentos e das escolhas, através de um discurso não só dissonante mas também cáustico: “O mundo me condena, e ninguém tem pena / Falando sempre mal do meu nome / Deixando de saber se eu vou morrer de sede / Ou se vou morrer de fome”. Falando de dentro de sua incorporação malandra, folgada, o eu lírico declara que o mundo o acusa de ser vagabundo, execrando seu nome, mas sem perceber seu lado humano. Afinal, o “malandro” da canção é o cidadão que sofre na “prontidão sem fim”. O mundo condena o “pronto”. Condena não apenas os seus atos que poderiam ser socialmente pouco recomendáveis, típicos do malandro; condena-o à discriminação, à pobreza e à fome. O eu lírico continua “Mas a filosofia hoje me auxilia / A viver indiferente assim / Nesta prontidão sem fim / Vou fingindo que sou rico / Pra ninguém zombar de mim”. A canção polariza o mundo da pobreza, dos que passam dificuldades, ao mundo dos que têm dinheiro mas, para o ter, cultivam a hipocrisia. No entanto, o mundo os une no fingimento, na mentira e no engano: “mentir, mentir / em vez de demonstrar / a nossa dor” (“Mentir”, de Noel Rosa, 1933).

Como esclarece Mayra Pinto, “em *Filosofia* esse tema [noelino, do fingimento] atingiu o requinte de ser objeto de reflexão”. Já que, por tal filosofia, “o sambista-filósofo aborda

diretamente a questão da necessidade de uma máscara social para poder sobreviver em sociedade” (PINTO, 2012, p. 123). Há um acordo tácito para essa sobrevivência social; um acordo firmado sobre a mentira: o sambista é pobre, vive na “prontidão sem fim” e é condenado pelo mundo, pelo espírito identitário social: o comum da sociedade, o “mundo”, genericamente visto como a fonte da moral coletiva. Mas, para driblar esse olhar social acusador, finge que é rico e, assim, foge das zombarias e nem se preocupa com o que a sociedade pensa: “Não me incomodo que você me diga / Que a sociedade é minha inimiga / Pois cantando neste mundo / Vivo escravo do meu samba, muito embora vagabundo”. Por outro lado, como parte do “mundo” moral condenador, o sambista pensador acusa a interlocutora, que finge alegria e se escraviza a um ente imaterial de poder – “essa gente” – que cultiva a hipocrisia, sede suprema do fingimento: “Quanto a você da aristocracia / Que tem dinheiro, mas não compra alegria / Há de viver eternamente sendo escrava dessa gente / Que cultiva hipocrisia”. A identidade social de um e de outro não tem correspondência à sua identidade pessoal. Ao se expressar, ambos fingem, enganam e mentem, cada um de dentro de seu “jogo” social, representado pelo status que ocupa na sociedade: o “pronto” finge que é rico, mas vive escravo do “samba” (que, neste caso, pode significar a maneira de viver naquele espaço social em que efetivamente está), sem anseios – ou sem meios – de escalar degraus da pirâmide social. O rico finge ser dono de um lugar privilegiado nesta pirâmide, mas se vende, vende sua alegria, sua satisfação de viver, aos poderes hipócritas que se encontram por trás do domínio econômico e social.

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

Paulinho da Viola: filosofia do navegante

Dentre os grandes pensadores do samba, pode-se citar Paulinho da Viola, com significativa produção de canções que refletem e questionam a vida. O nascimento do pensar reflexivo, o personagem que busca entender a vida, ainda que não consiga, e a incógnita do existir que aflora o pensamento, são matérias magistralmente trabalhadas pela sensibilidade artística, poética e filosófica do cancionista. Como um exímio pintor, que pincela com precisão cores e sombras do instante da imponderabilidade do existir imerso no cotidiano, Paulinho da Viola é um mestre da arte de trazer à luz a perplexidade do ser pensante diante da implacabilidade da vida.

No trânsito entre altas indagações metafísicas e aparentes banalidades da existência comum, cotidiana, individual, Paulinho se demonstra como um dos maiores “filósofos de botequim” da canção brasileira. Usa de rica polissemia, de um humor sutil e de fina ironia para dar vida e pensamento a seus personagens, além de a tudo veicular em um potente lirismo. É tão hábil no manuseio dessa reflexão “de fresta” que se faz crer sério e, até, casmurro. Mas, não lhe falta “bossa” para ser grande na arte de refletir sincopadamente, dentro do “samba malandro”. As personagens de Paulinho da Viola incorporam essa necessária efemeridade de comungar com o samba para ser feliz. Isso pode ser comparado a um lampejo fugaz, nem sempre repassado à consciência, do existir, do estar no mundo, de pertencer ao universo. São as coisas que estão no mundo, aguardando quem as apreenda e as aprenda, ou os movimentos do mundo, por ele invocados. Afinal, como diz “nos horizontes do mundo / não haverá movimento / se o botão do sentimento / não abrir no coração”³. O sentimento do mundo é o sentimento da imensidão; o movimento do mundo, o movimento “das esferas”. O movimento do mundo é instaurado, paradoxalmente, quando o observador “para” o pensamento: o ato de refletir é suspenso para que o mundo demonstre seu movimento. Quando isso acontece, dele, observador, apossa-se a percepção, o vislumbre do Todo, e consegue encontrar o universal. Paulinho da Viola sabe atrair um acentuado lirismo para os seus questionamentos reflexivos; sabe ver o belo nas entrelinhas dos grandes mistérios da existência. Por isso que “[...]o modo decidido e delicado com que trata e sempre tratou nossos assuntos humanos [...], faz com que ao ouvi-lo, a gente escute também algo que não pode ser esquecido, a gente resgate coisas belas, sentimentos e valores delicados e humanos” (NEGREIROS, 2011, p. 17-18).

³ Versos de “Nos horizontes do mundo”, composição solo de 1978.

Exemplo claro e significativo da poética reflexiva fincada na tradição em Paulinho é o desenvolvimento da canção “Coisas do mundo, minha nega” (composição individual de 1968), classificada em sexto lugar na *I Bienal do Samba* da TV Record de São Paulo, em junho de 1968: “[...] / As coisas estão no mundo / Só que eu preciso aprender”. Procura-se demonstrar tal aprendizagem, neste trabalho, através de um hipotético caminho trilhado por uma personagem que busca encontrar-se na vida, mesmo submetida às tirânicas voltas da “roda viva”, e que perpassa por uma parte simbólica da obra do compositor/intérprete. Tal personagem, que incorpora as muitas personagens criadas ou interpretadas por Paulinho, parte de um ponto de indagação em que impera a perplexidade de não se compreender a existência, como se vê em “Samba do amor” (Paulinho da Viola, Éltton Medeiros, Hermínio Bello de Carvalho, 1968): “Quanto me andei / talvez pra encontrar / pedaços de mim pelo mundo”, reconhecendo a inutilidade da busca: “Que dura ilusão / dó me desencontrei / sem me achar”. O malogro pede a volta, mas todo retorno é um novo começo: “Aí eu voltei / voltar quase sempre é partir / para um outro lugar”. O sambista pensador é vítima da desilusão e do desencontro consigo mesmo. Quer voltar, mas não há caminho de retorno. Quem percebeu que há coisas no mundo que precisam ser aprendidas, nunca volta ao ponto de partida. O viajante que parte para viajar em si, nunca retorna ao mesmo lugar, nunca retorna o mesmo, porque já não há mais o ponto daquela anterior partida e o que se faz, em vez de retornar, é partir para outro lugar, buscando a musa e o reencontro consigo.

De qualquer forma, o caminho da pessoa que pensa é superar a tristeza e enfrentar o momento de vencer a solidão. Reencontrar-se, reassumir sua alma, sua inspiração, sua musa, sua *anima*. Essa deverá ser a próxima coisa do mundo a aprender. Na canção “Nos horizontes do mundo” (1978, composição individual) reflete que: “Nos movimentos do mundo / cada um tem seu momento / todos têm um pensamento / de vencer a solidão / e quem pensar um minuto / saberá tudo dos ventos”. A presença do trânsito temporal é inafastável. O tempo provoca os momentos de cada um e, dentre esses momentos, há um pêndulo em constante oscilação, entre solidão e comunhão. Dentro desse fluxo contínuo do tempo, o pensador deverá parar por um átimo (um minuto, diz a canção) e refletir. O vento é metáfora do espírito da filosofia, que, no silêncio da pausa, jorra luz no pensamento: conselheiro que ensina as coisas do mundo, símbolo de reflexão e de desvelamento dos mistérios da existência e da vida cotidiana. A redenção completa começa quando a personagem percebe que, pensando e compondo, pode superar a falta da amada, musa inspiradora, como se vê em “Num samba curto” (composição individual, 1971). A música esteve calada, mas, agora, vai novamente se

manifestar. E o samba, naturalmente, vai voltar: “Meu samba andou parado”. O músico pensante evoca sua alma, sua inspiração, para deixar evidente que a vida é impensável em seu todo. Ele percebe que o Samba, significando a amplidão da alma musical das rotinas do cotidiano, com as estreitas reflexões que lhe são peculiares, é sempre curto para conter os mistérios do existir: “Quem quiser que pense um pouco / Eu não posso explicar meus encontros / Ninguém pode explicar a vida / num samba curto”.

Em seguida, irá lançar-se ao mar da reflexão sobre o grande mistério da existência. Para seguir rumo ao futuro, o pensador sambista se aconselha, utilizando como “argumento” a metáfora do barco, como veículo apropriado a conduzir o pensamento pela existência no mar da vida. O navegante é um passageiro que sabe navegar em um universo desconhecido e sujeito a qualquer inconstância da sorte, boa ou má. Sujeita-se a reconhecer que seus pensamentos geram perguntas diante da imensidão e do mistério do mar e de seus revezes, mas tem que reconhecer que sua linguagem não é clara o suficiente para expressar o vazio de seus questionamentos. Assim, as perguntas nunca obtêm respostas claras e definitivas. A roda da vida engloba tudo em sua ciranda permanente e implacável, mas não se define, não se esclarece, nem se motiva.

No oceano da reflexão existencial, o eu lírico pensante aprende outro mistério, uma nova coisa do mundo: no mar da vida, não adianta querer ter voz ativa ou no destino mandar, porque o mar se agita ao sabor dos ventos e ao sabor dos ventos se acalmará ou se transformará em perverso temporal. Isso é bastante visível em “Timoneiro”, quando o eu lírico torna-se consciente de que: “não sou eu quem me navega / quem me navega é o mar / [...] / É ele quem me carrega / como nem fosse levar”. O eu lírico não tem a rédea da vida, mas há um poder superior que a manipula, conduzindo a existência humana a seu governo. Há, implícita, uma ideia de algo divino que governa o desgoverno humano. Essa força maior aparece também como um elemento da natureza, sobre o qual não se tem controle. O barco do pensamento é navegado pelo mar, por ele carregado, e a mesma onda que o carrega é a mesma onda que o traz. O eu lírico reconhece que vive num redemoinho e que ele é a própria viagem que faz o mar em torno do mar: no mar, o todo é uno, todos **são tudo** e o todo **os é**. O mar navegado é o mesmo que navega, é o “mar em torno do mar”.

As respostas finais e definitivas nunca virão. Estão imersas nas águas inconstantes do mar da existência. São mistérios sem revelações. Mas, em sua caminhada rumo ao descortinar da reflexão, o viajante aprende e se enriquece interiormente. A vida cotidiana é fonte de sentimentos e experiências que envolvem a pessoa enquanto nelas se escora. Quando reflete

de forma mais profunda, descobre que de tudo isso restou a experiência, o resto era ilusório e passageiro. Por isso, a personagem reflexiva conclui, em “Solução de vida” (de Paulinho da Viola e Ferreira Gullar, 1996): “Acreditei na paixão / e a paixão me mostrou / que eu não tinha razão / Acreditei na razão / e a razão se mostrou / uma grande ilusão / Acreditei no destino / E deixei-me levar / E no fim / tudo é sonho perdido / só desatino, dores demais”. Ao se sentir desengano, o caminhante vai em direção ao único ponto plausível: o pensamento, concluindo que tudo é o que é, como é, porque assim **tem que ser**. Tudo está em seu lugar, sendo inútil buscar solução para a vida porque “ela não é uma equação / não tem que ser resolvida / A vida, portanto, meu caro / não tem solução”.

Para que se perceba o mundo, a mente tem que pará-lo. O que se faz para isso é meditar. E, em meditação, contemplar. Parar a roda da vida em uma pausa de mil compassos só “Para ver as meninas” (Paulinho da Viola, 1971): “Silêncio, por favor / enquanto esqueço um pouco / a dor no peito / Não diga nada / sobre meus defeitos / Hoje eu quero apenas / uma pausa de mil compassos / para ver as meninas / e nada mais nos braços”. Hoje, na quietude da mente, traduzida em uma “pausa de mil compassos”, o que se faz é contemplar as engrenagens da roda da vida, simbolizada pelas meninas no braço e pela plenitude do amor. Seus olhos se abriram. Quer ver, e nada mais. Que se sosseguem o mundo, a vida, as paixões, o apego. A realização do poeta pensador, músico, é se harmonizar com a música das esferas, da Criação, do Todo. Iluminar-se. Não há que entender a vida, nem resolvê-la, já que ela não tem solução, mas, com a mente cheia de silêncios, o pensador há de integrar-se ao universo: “Quem sabe de tudo não fale / quem não sabe nada se cale / se for preciso eu repito / porque hoje eu vou fazer / ao meu jeito eu vou fazer / um samba sobre o infinito”.

Chico Buarque: filosofia da fresta

A canção “Roda viva” (1967), de Chico Buarque de Hollanda, inspira uma reflexão a respeito da união do samba, da poesia e da filosofia inseridas em algumas letras de música. “Roda viva”, como canção e como pensamento, simboliza o caminho e as voltas que o indivíduo percorre em sua viagem pela existência. Tem uma aura que evoca, quase automaticamente, ao escutá-la, não só o desconforto e o estranhamento do contato com a obra de arte, mas também da sensação de implacabilidade estarrecedora da vida.

A coloquialidade do discurso, colocando o eu lírico como um indivíduo comum, pasmado ante questões grandiosas da vida, que afetam seu cotidiano imediato e que o fazem

refletir a existência através de elementos de seu uso ordinário, dá à letra da canção indiscutível teor de “filosofia de botequim”. O discurso na canção enuncia-se em níveis estratificados, circulando mensagens de um cotidiano vivo, por meio de poética impecável. Como diz Luiz Tatit, a complexa estrutura da construção de “Roda Viva” traz elos que vinculam os termos entre si, de maneira rica e bem elaborada de forma, que entre eles surge uma graduação da intensidade dos eventos e uma hierarquia de expressões (TATIT, 2002, p. 15). Essa corrente permeia todas as voltas da roda-viva, reforçando seu sentido triturador e devorador: “Tem dias que a gente se sente / como quem partiu ou morreu / a gente estancou de repente / ou foi o mundo então que cresceu / a gente quer ter voz ativa / no nosso destino mandar / mas eis que chega a roda-viva / e carrega o destino pra lá”. Não é por acaso que esses primeiros versos já demonstram a perplexidade e o aturdimento do eu lírico frente ao massacrante desenrolar do tempo (“tem dias”) e à conseqüente transformação do ambiente (“o mundo”), que lhe foge ao controle e que foge ao controle de todos (“a gente”). Assim, “tem dias em que a gente se sente / como quem partiu ou morreu / a gente estancou de repente / ou foi o mundo então que cresceu”. “Tem dias” dá uma tonalidade indeterminada na demarcação da cadeia temporal, contrapondo-se à sua constante rolagem, em que a ação ocorre. Esses dias são todos os dias, mas que são trazidos ao nível da consciência em momentos esparsos. De repente, a “gente” percebe, pasmada, que o “mundo” deixou de ser o que era, à revelia da humana prepotência de dominá-lo e dirigi-lo. Nas transformações da realidade, o ser é insignificante, que parte ou morre e não participa do movimento transformador. O mundo se distancia de seu ideal e de sua vontade. O ser, frente à transformação constante do mundo, estagna-se, fica longe, distante, atrás do turbilhão transformador: correndo atrás de um objetivo que jamais alcançará: “A gente vai contra a corrente / até não poder resistir / na volta do barco é que sente / o quanto deixou de cumprir [...]”.

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

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

A ilusão da concretude do mundo e da percepção da realidade é passageira: “O samba, a viola, a roseira / um dia a fogueira queimou / foi tudo ilusão passageira / que a brisa primeira levou”. É como uma névoa, que à brisa primeira da manhã se esvai, tênue por demais, incapaz de suportar reflexões mais profundas. Ao primeiro bafejo reflexivo, desvanece-se. Tudo é ilusão passageira que se perde na brisa de um tempo que inexoravelmente flui desde um passado indistinto em direção a um futuro incerto. Nem a saudade e sua irmã gêmea, a recordação, conseguem reter o fluxo do tempo; a própria saudade se perde no rodopio incessante da roda viva. O jogo de domínio da realidade/dor (angústia, tristeza) sobre a idealização/alegria (prazer, satisfação) pode ser percebido explicitamente em várias das canções gravadas nos álbuns da chamada primeira fase, ou “anos iniciais” (de 1966 até 1969), de Chico Buarque (no que pese permanecer subjacente na obra posterior). Um bom exemplo é pioneiro sucesso “Pedro pedreiro” (composição individual, de 1965).

Pedro pedreiro é o solitário pensador, na estação, a esperar o trem. A canção se desenrola mostrando como a vida, na espera do trem, transita pela reflexão do humilde Pedro, questionando seu cotidiano e suas esperanças e utopias. As reflexões passam como quadros das janelas iluminadas de vagões de uma composição em movimento que cintilam, em flashes de pensamento. A roda da vida se desenrola sob seu olhar reflexivo. Mas o pensamento volta à vida que se nega, simbolizada pelo trem que ainda não chegou e que se está a esperar: “mas pra que sonhar se dá / um desespero de esperar demais”. Sonhar, no caso, é sofrer, porque o

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

Onde, então, encontrar a alegria? Na efemeridade do carnaval. Lá, Pedro poderá transgredir a realidade e ser alguém importante ou rico. Ou na esperança da sorte grande prometida pela loteria oficial. A sorte pela loteria é outro dos sonhos de Pedro que moram no reino das utopias. A riqueza através da premiação lotérica é difícil, quase impossível. Raramente se concretiza. O ciclo da vida, inclusive da vida pobre, e talvez da vida de “pensero”, continua: a mulher de Pedro espera um filho, para esperar também e esperar com ele e depois dele, esperar em seu lugar. Pedro se dá conta de que, na verdade, espera a morte, mas, para rejeitar a crueza desse pensamento, busca conforto nas utopias impossíveis de se verem realizadas – espera o dia de voltar às origens, ao Norte ou coisas belas da vida: “Pedro pedreiro tá esperando a morte / ou esperando o dia de voltar pro Norte / Pedro não sabe mas talvez no fundo / Espere alguma coisa mais linda que o mundo / Maior do que o mar”. Pensar, no entanto é um sofrimento que deve ser evitado: “mas pra que sonhar se dá / o desespero de esperar demais / Pedro pedreiro quer voltar atrás / quer ser pedreiro pobre e nada mais, sem ficar / esperando [...]”.

Pedro, pensero, na estação, esperando, é uma pessoa que viveu a revelação da vida, em uma pausa do tempo. Quem sabe existe alguma coisa melhor, mais bonita, que a vida possa lhe oferecer? Mas ele nem se percebe desse pensamento, que é um remoto sonho, no fundo de sua consciência. No pensar, Pedro se desnorteia: a morte vem, simbolizada pelo aproximar do horário da partida do trem que espera. Precisa voltar a nortear-se, precisa de norte, por isso tem que parar de pensar. Pensar dá um desespero. E Pedro pedreiro quer voltar atrás, quer parar de pensar e ser apenas um pobre pedreiro, nada mais, sem ficar esperando o

sol, o trem, o aumento, o filho, a festa, a sorte, a morte e o Norte. O motivo de sua espera e de seu sonho é o trem da realidade cujo apito já ouve. Saciará sua esperança, já aflita, mas agora bendita pelo apito do trem, que já vem e o libertará da teia reflexiva, incômoda e dolorida. A onomatopeica repetição de “que já vem / que já vem” representa tanto o barulho da realidade que se instaura de novo, como o da inevitabilidade da roda da vida, implacável em sua aproximação.

Chico já desde o início praticava, pelo viés utópico, o que, no futuro próximo foi chamado por Caetano Veloso de “linguagem da fresta” e pelo próprio Chico, tomado pelo “espírito” de Julinho da Adelaide, de “samba duplex”, com leituras duplas (ou múltiplas) simultâneas. É uma linguagem que carrega em si os símbolos de uma enormidade de mensagens, polissêmica, portanto. Chico Buarque retoma a tradição do samba malandro, o samba polissêmico, dissimulado, sincopado, nas canções: esquivando de perseguições políticas e alfinetando o contexto social e cultural de seu tempo. Em 1974, lança um álbum contendo, teoricamente, apenas músicas de outros compositores, com o nome *Sinal fechado*. Ao lado da canção título, de autoria de Paulinho da Viola, e de uma dezena de outras grandes composições de terceiros, faz parte desse álbum a composição de Caetano Veloso, “Festa imodesta” (1974), que dialoga abertamente com Noel Rosa (com versos de “Não tem tradução”) e instaura a metáfora da linguagem de fresta: “Tudo aquilo que o malandro pronuncia / e o otário silencia / tudo aquilo que se dá ou não se dá / passa pela fresta da cesta e resta a vida”.

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

desfolhadas as páginas de seu caminhar cotidiano, de sua vida pequena e privada, dos detalhes íntimos e desinteressantes de sua existência atual.

A construção rodopiante de uma história de vida corroída, que se desconstrói⁴ na rotina da vida pobre, imersa no oceano social de trabalhadores anônimos, mal remunerados, perdidos nas marés de multidões típicas em cidades infinitas é, literal e metaforicamente, estonteante. Essa sensação de pasmo face à enormidade do “edifício” coloca o ouvinte atento de cara com a Torre de Babel bíblica (Gen. 11, 4), construção irrealizável e infinita que reflete o vasto universo da existência e a natural ininteligibilidade de seus conceitos primordiais: “Construção”, em si, é um conceito de múltiplas possibilidades de expressão e entendimento. O operário construtor, que constrói paredes sólidas, desconstrói, paralelamente, sua própria vida, símbolo do cotidiano da massa operária pobre. Há uma desconstrução física; outra, psicológica; e outra, espiritual. A composição é impecável tanto em letra, como em melodia e no arranjo, contribuindo para criar o clima adequado e apresentar, em crescendo, a desconstrução. Vai assumindo, paulatinamente, o mesmo sentido, circular e nauseante, de “Roda viva”. O arranjo, que se inicia monótono e vai avolumando-se no desenvolvimento da canção, a ponto de culminar com estridência compatível com a do desfecho da narrativa, pontua os instantes cruciais do tema e explode junto com o dramático desenlace final e fatal. Aos poucos, assoma no ânimo do ouvinte que vivencia o estonteante rodopio existencial do operário que, deixando de ver sentido no existir, desiste da vida (consegue, por isso, por fim, no seu destino mandar?).

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

⁴ Ao que parece, há, em “Construção”, uma oposição ou negação ao poema “Operário em construção” (1956), de Vinícius de Moraes. No poema, há um engajamento socialista evidente, mostrando o despertar da consciência do operário que, à medida que constrói prédios, se constrói, individualizando-se, ele próprio, como uma obra de arte, realizando a utopia da felicidade no construir; em Chico Buarque, a fala socialista se dá como uma diluição do operário no contexto social e capitalista que o absorve e o desconstrói, ou o destrói.

construir todo o universo e os seres que nele habitam, descansou. É, por isso, um dia sagrado e dedicado ao descanso. Mas a dádiva do sagrado não alcança o operário em desconstrução, que, como um pássaro, pousa no limiar do abismo para alçar voo ao encontro da morte. O dia do descanso divino é o dia da morte do operário.

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

Por fim, acaba no chão como um pacote flácido, tímido e bêbado: não tinha consistência, orgulho, nem razão. Agoniza no passeio público e naufrago, realçando a sua impossibilidade de individuação: a morte é pública, coletiva. A sociedade é um mar, onde a personalidade naufraga. E morre na contramão, atrapalhando o tráfego, o público e o sábado. A morte se dá na contramão da vida social e, por isso, atrapalha. Ninguém se incomoda com a morte do operário, mas o incômodo vem do transtorno que essa morte causa, porque se deu na hora “errada”, no dia “errado” e no lugar “errado”.

Umbilicalmente ligada à “Construção”, a despeito das diferenças melódicas e formais, expondo o desânimo e o desespero daquele que poderia perfeitamente ser o pedreiro, “peão”, que tropeça no céu, foi gravada reprise de parte da canção “Deus lhe pague” (1971, composição solo), agregada como epílogo e conclusão apoteótica de “Construção”, fechando o ciclo da vida desconstruída. O desiludido e bêbado pedreiro, marido infiel e pai de filhos com quem se relaciona como se fosse máquina, sem nome e sem identificação, desiludido da vida cotidiana, vazia e rodopiante, desabafa: por todas essas desgraças, Deus lhe pague. O destinatário da paga é um indistinguível ser, responsável pela vida miserável que o pedreiro tem, pelo escasso pão que come, pela ardência da cachaça que bebe, por poder existir respirando o ar cheio de fumaça que o faz tossir, pelas diversões sem sentido ou a missa sem fé de domingos enfadonhos, até que finalmente, encontra fim à sua agonia de suportar mais um dia na também louvada desgraça de despencar pelo andaime. Só aí, então, é que virá a paz derradeira que o redimirá.

Os atos denunciados na canção são “oferendas” do meio social para o “mendigo” trabalhador. São esmolas que mais escravizam que libertam. Portanto, o “deus lhe pague” do clamor é o pedido de justiça, de vingança que se eleva ao indistinto deus pagador; é, no fundo, um amaldiçoamento que se lança contra a massa dominadora, a massa modeladora dos paradigmas sociais, econômicos e políticos.

Considerações finais

Levantou-se neste trabalho a hipótese de que o samba, gênero musical que participa da identidade brasileira, veiculou, por meio das letras de suas canções e de todos os seus subgêneros, um filão de pensamento próprio e de maneira de pensar típica que configura uma derivação inequívoca de filosofia do cotidiano à qual se deu o nome de “filosofia de botequim”, fruto de um pensamento reflexivo e questionador tratando de coisas miúdas, ou seja, da experiência cotidiana, ainda que muitas vezes essa experiência dialogue com temas de interesse universal. Reconheceu-se que essa forma de refletir e questionar está relacionada à resistência cultural dos negros frente à opressão e à perseguição impingidas pelas classes dominantes, com base na imparidade rítmica de sua música. Por isso, reconhece-se que o pensamento que autoriza a “filosofia de botequim” é um pensamento que acolhe os efeitos da síncopa característica do samba. Diz-se, por isso, que esse é um pensamento sincopado. Justificou-se essa correlação pela compreensão polissêmica que se atribui à complexidade rítmica contramétrica, percebida por Carlos Sandroni, o que enriquece o “balanço”, a “ginga” do corpo e que, da mesma forma, provoca um pensar dúbio e ambíguo.

O foco do trabalho se concentrou nesta voz multicultural, com raízes ancestrais, expandida da poética filosófica de Noel Rosa para dois de seus reconhecidos sucessores atuais, Paulinho da Viola e Chico Buarque. Buscou no alinhavo de algumas das canções dessa tríade de compositores “poetas filósofos”, que compuseram o *corpus* da pesquisa, a invocada filosofia de botequim, aquela que se extrai dos questionamentos sobre as coisas subordinadas ao domínio da vida e do tempo.

SAMBA'S WHEEL, WHEEL OF LIFE: BARROOM PHILOSOPHY IN NOEL, PAULINHO AND CHICO

Abstract: *This work seeks to demonstrate the philosophical content in the minor thought of the samba. For this, were amalgamated three "samba thinkers", species of vectors of a typical mode of thinking life: Noel Rosa, Paulinho da Viola and Chico Buarque, who have in their*

works legitimate "barroom philosophy". It is argued that this typical way of thinking was gestated inside of the music wheels and evolved to realize the metaphor of the "bar" as the conducive environment to a syncopated way of action and thought.

Keywords: *Barroom philosophy. Noel Rosa. Paulinho da Viola. Chico Buarque. Samba circles. Syncopated thought.*

Referências:

ANTÔNIO, João (João Antônio Ferreira Filho). **Noel Rosa:** Literatura comentada. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

BICCA JR., Ramiro Lopes. **São coisas nossas:** tradição e modernidade em Noel Rosa. Tese (Doutorado). UNISINOS, 2009. Programa de pós-graduação em História. Disponível em: <<http://biblioteca.asav.org.br/vinculos/tede/RamiroBiccaHistoria.pdf>>. Acesso em: 18 nov. 2013.

FRANCESCHI, Humberto M. **Samba de sambar do Estácio:** de 1928 a 1931. 1. reimp. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014.

JASPERS, Karl. **Introdução à Filosofia.** 3. ed. Trad. Leonidas Hegenberg; Octanny Silveira da Mota. São Paulo: Cultrix, 1976.

LOPES, Nei. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora africana.** 4. ed. São Paulo: Selo Negro, 2011.

MENEZES BOLLE, Adélia Bezerra de. **Chico Buarque de Hollanda:** literatura comentada. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

MENEZES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico:** poesia e política em Chico Buarque. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro.** 2. ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

MOURA, Roberto M. **No princípio, era a roda:** um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

NEGREIROS, Eliete Eça. **Ensaio a canção:** Paulinho da Viola e outros escritos. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

PINTO, Mayra. **Noel Rosa:** o humor na canção. São Paulo: Ateliê Editorial: FAPESP, 2012.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente:** Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

TATIT, Luiz. **Análise semiótica através das letras.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

VASCONCELLOS, Gilberto. **Música popular:** De olho na fresta. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

Referências fonográficas:

- BUARQUE, Chico. Bom conselho. Intérprete: Maria Bethânia. In: **Quando o carnaval chegar (TSO)** [var. Intérprete:] Rio de Janeiro: Philips (6349.038), c1972. 1 disco sonoro. LP 33 e 1/3 rpm., estéreo. Lado 2, faixa 4. Samba.
- BUARQUE, Chico. Construção. Intérprete: Chico Buarque. In: **Construção**. Rio de Janeiro: Philips (6349 017), c1971. 1 disco sonoro. LP 33 e 1/3 rpm., mono. Lado 1, faixa 4. Samba.
- BUARQUE, Chico. Deus lhe pague. Intérprete: Chico Buarque. In: **Construção**. Rio de Janeiro: Philips (6349 017), c1971. 1 disco sonoro. LP 33 e 1/3 rpm., mono. Lado 1, faixa 1. Samba.
- BUARQUE, Chico. Pedro Pedreiro. Intérprete: Chico Buarque. In: **Chico Buarque de Hollanda**. São Paulo: RGE (XRLP 5303), c1966. 1 disco sonoro. 33 e 1/3 rpm., mono. Lado 2, faixa 1. Samba.
- BUARQUE, Chico. Roda viva. Intérprete: Chico Buarque; grupo vocal MPB4. In: **Chico Buarque de Hollanda vol. 3**. São Paulo: RGE (XRLP 5320), c1968. 1 disco sonoro. LP 33 e 1/3 rpm., mono. Lado 1, faixa 6. Samba.
- DONGA [Ernesto Joaquim Maria dos Santos]; ALMEIDA, Mauro de. **Pelo telefone**. Intérprete: Banda Odeon. Rio de Janeiro: Odeon (121.313), c1916; Intérprete: Baiano [Manuel Pedro dos Santos]. Rio de Janeiro: Odeon (121.322), c1917. 2 discos sonoros. 78 rpm. [Ambas] mono, face única, faixa única. Samba carnavalesco.
- ROSA, Noel. **Coisas nossas**. Intérprete: Noel Rosa. Rio de Janeiro: Columbia (22.089-B), c1932. 1 disco sonoro. 78 rpm, mono. Lado 1, faixa única. Samba.
- ROSA, Noel. **Eu vou pra Vila**. 1930. Intérprete: Almirante [Henrique Foréis Domingues]. Rio de Janeiro: Parlophon (selo 13.256-a), c1931. 1 disco sonoro. 78 rpm., mono. Lado 2, faixa única. Samba.
- ROSA, Noel. **Mentir**. Intérprete: Mário Reis. Rio de Janeiro: Odeon (10.943-a), c1933. 1 disco sonoro. 78 rpm., mono. Lado 1, faixa única. Samba.
- ROSA, Noel. **Não tem tradução** (Cinema falado). Intérprete: Francisco Alves. Rio de Janeiro: Odeon (11.057-a), c1933. 1 disco sonoro. 78 rpm., mono. Lado 2, faixa única. Samba.
- ROSA, Noel; ANDRÉ FILHO [Antônio André de Sá Filho]. **Filosofia**. Intérprete: Mário Reis. Rio de Janeiro: Columbia (22.225-B), c1933. 1 disco sonoro. 78 rpm., mono. Lado 2, faixa única. Samba.
- ROSA, Noel; VADICO [Oswaldo Gogliano]. **Feitiço da Vila**. Intérprete: João Petra de Barros. Rio de Janeiro: Odeon (selo 11.175-a), c1934. 1 disco sonoro. 78 rpm., mono. Lado 1, faixa única. Samba.
- ROSA, Noel; VADICO. **Conversa de botequim**. Intérprete: Noel Rosa. Rio de Janeiro: Odeon (11.257-a), c1935. 1 disco sonoro. 78 rpm., mono. Lado 2, faixa única. Samba.
- VELOSO, Caetano [Caetano Emanuel Viana Teles Veloso]. Festa imodesta. Intérprete: Chico Buarque. In: **Sinal Fechado**. Rio de Janeiro: Philips (6349 122), c1974. 1 disco sonoro. LP 33 e 1/3 rpm., mono. Lado 1, faixa 1. Samba.
- VIOLA, Paulinho da. Coisas do mundo, minha nega. Intérprete: Paulinho da Viola. In: **Paulinho da Viola**. Rio de Janeiro: Odeon (MOFB 3560), c1968. 1 disco sonoro. LP 33 e 1/3 rpm., mono. Lado 1, faixa 6. Samba.

VIOLA, Paulinho da. Nos horizontes do mundo. Intérprete: Paulinho da Viola. In: **Paulinho da Viola 1978**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon (062 421133), c1978. 1 disco sonoro. LP 33 e 1/3 rpm., estéreo. Lado 2, faixa 6. Samba.

VIOLA, Paulinho da. Num samba curto. Intérprete: Paulinho da Viola. In: **Paulinho da Viola 1971**. Rio de Janeiro: Odeon (MOFB 3670), c1971. 1 disco sonoro. LP 33 e 1/3 rpm., mono. Lado 1, faixa 1. Samba.

VIOLA, Paulinho da. Para ver as meninas. Intérprete: Paulinho da Viola. In: **Paulinho da Viola 1971**. Rio de Janeiro: Odeon (MOFB 3670), c1971. 1 disco sonoro. LP 33 e 1/3 rpm., mono. Lado 1, faixa 3. Samba.

VIOLA, Paulinho da; CARVALHO, Hermínio Bello de. Timoneiro. Intérprete: Paulinho da Viola. In: **Bebadosamba**. Rio de Janeiro: BMG Brasil (7432141789-2), c1996. 1 disco sonoro. CD Áudio, estéreo. Faixa 2. Samba.

VIOLA, Paulinho da; CARVALHO, Hermínio Bello de; MEDEIROS, Elton. Samba do amor. Intérprete: Paulinho da Viola. In: **Paulinho da Viola 1968**. Rio de Janeiro: Odeon (MOFB 3560), c1968. 1 disco sonoro. LP 33 e 1/3 rpm., mono. Lado 2, faixa 5. Samba.

VIOLA, Paulinho da; GULAR, Ferreira [José Ribamar Ferreira]. Solução de vida. Intérprete: Paulinho da Viola. In: **Bebadosamba**. Rio de Janeiro: BMG Brasil (7432141789-2), c1996. 1 disco sonoro. CD Áudio. Faixa 11. Samba.

Artigo recebido em abril de 2015.

Artigo aceito em maio de 2015.