

Letras de samba, modelos de consciência e discursos populares

Ricardo Azevedo

Sempre considerei o problema máximo dos intelectuais brasileiros a procura de um instrumento de trabalho que os aproximasse do povo.

Mário de Andrade

O universo poético representado pela música popular brasileira é indiscutivelmente heterodoxo e multifacetado. Embora reconhecendo sua grande variedade de discursos, creio que seja possível, em linhas bastante imprecisas e esquemáticas, dividi-lo em dois grandes grupos: 1) aqueles discursos marcados, em graus diferentes, por um modelo de consciência oficial, moderno e hegemônico, largamente difundido e naturalizado, produto da cultura escrita, do discurso técnico e da escolarização e 2) aqueles marcados, em graus diferentes, por um modelo de consciência subalterno, tradicional e popular, também largamente difundido, embora de forma fragmentada, espontânea e subterrânea, produto das culturas populares, vinculado à oralidade e suas implicações.

Quanto ao primeiro grupo, pode-se dizer que apresenta como paradigmas e substratos predominantes certas tendências em geral relacionadas à chamada cultura moderna: o individualismo (a maximização das liberdades individuais); o pensamento abstrato, analítico e crítico; a reflexividade (o constante reexame das práticas sociais, o que inclui a reflexão sobre a natureza da própria reflexão); a objetividade (a visão pretensamente não impregnada pelo sujeito); a valorização da técnica; a secularização e, o que é relevante, o enraizamento na cultura escrita.

Já o segundo grupo apresenta como principais paradigmas e substratos, creio, os modelos hierárquicos (como a família, uma rede social estruturada hierarquicamente); a valorização do contexto onde se vive (a comunidade, o “torrão natal”); o pensamento construído fundamentalmente a partir da experiência prática; a religiosidade (a explicação religiosa da vida e do mundo); a valorização da tradição e do acervo de conhecimento representado pelo *senso comum* e, fato importante, seu enraizamento na oralidade.

Ao que tudo indica, ambos os grupos discursivos correspondem a diferentes (embora não excludentes) modelos de consciência construídos socialmente, implicam determinados padrões culturais, éticos e estéticos.

Sempre em resumo, podemos chamar o primeiro de *modelo de consciência hegemônico, moderno e escolarizado* e seu discurso predominante, pelo menos no âmbito da música popular, de *discurso-eu*. Neste caso, os interesses e as visões individuais prevalecem com relação aos interesses e visões coletivos.

Chamemos o segundo simplesmente de *modelo de consciência popular* e seu discurso, em qualquer âmbito, de *discurso-nós*. Neste caso, os interesses e visões coletivos predominam com relação aos interesses e visões individuais.

As letras de samba, em sua esmagadora maioria, correspondem ao *discurso-nós* e este expressa principalmente os paradigmas do referido *modelo de consciência popular*.

Como disse Collingwood, a respeito do artista popular marcado pela oralidade, “toda afirmação da emoção que ele” [o artista] “profere é precedida da rubrica implícita não do ‘eu sinto’, mas ‘nós sentimos’. É um trabalho para o qual convida a comunidade a participar; isto porque sua função como espectadores não é aceitar passivamente sua obra, mas repeti-la novamente para si mesmos” (apud. Erik Havelock. *Prefácio a Platão*).

Mas o que é “popular”? Para enfrentar essa questão, vamos supor a existência de diferentes “graus de popularidade”. Tal postura, embora esquemática e simplificadora, pode nos ajudar a compreender melhor a diversidade das culturas populares e, em decorrência, dos discursos do samba.

Por esse viés, há manifestações que devem ser associadas principalmente ao que chamarei de *cultura popular de primeiro grau*. Trata-se de expressões populares tópicas e especializadas, muitas vezes consideradas “folclóricas”, profundamente marcadas pela oralidade primária, aquela com nenhuma ou quase nenhuma influência da cultura escrita. Implica crenças, costumes, conhecimentos e procedimentos tradicionais, símbolos e linguagens específicos, praticados em contextos determinados, por meio de especialistas tais como mestres festeiros, versejadores, tocadores de tambor, cantadores e partideiros. Exemplos: no nosso caso, os muitos sambas, jongos, caxambus, calangos, congos e partidos altos, quase sempre com partes improvisadas, cantados por gente como Clementina de Jesus, Aniceto do Império, João da Gente, Candeia, Xangô da Mangueira e mesmo, eventualmente, por artistas como Jovelina, Martinho da Vila, Almir Guineto, Wilson Moreira e Zeca Pagodinho, entre outros.

Outras manifestações podem ser associadas a uma *cultura popular de segundo grau*. No caso do samba, podemos chamá-los muitas vezes de “sambas urbanos”, criados tendo em vista sua veiculação no âmbito do mercado fonográfico. Costumam ser a expressão multifacetada de costumes, valores, padrões e tradições das classes trabalhadoras de baixo poder aquisitivo, das camadas pobres dos grandes centros e do homem do campo, ou seja, um espectro social diversificado composto de “populações rurais, as camadas empobrecidas das periferias urbanas e os grupos de indivíduos que, embora materialmente próximos das camadas privilegiadas, manifestam uma visão de mundo semelhante àquela da cultura popular” (C.f. Gomes e Pereira. *Mundo encaixado – Significação da cultura popular*). Essa parcela considerável da população (cerca de 80%), apesar de bastante heterogênea, apresenta um conjunto de aspectos em comum e tende a seguir por certos padrões culturais, éticos e estéticos. Pertencem a esse patamar, parte significativa dos sambas de Noel Rosa, Ismael Silva, Heitor dos Prazeres, Bide e Marçal, Ary Barroso, Cartola, Paulo da Portela, Henricão, Zé Kéti, Candeia, Nelson Cavaquinho, Wilson Batista, Geraldo Pereira, Ataulfo Alves, Dorival Caymmi, Mauro Duarte, Nei Lopes, Monarco, Zé Luis, Martinho da Vila, Paulinho da Viola, Noca da

Portela, Elton Medeiros, Wilson Moreira, Zeca Pagodinho, Dona Ivone de Lara, Délcio Carvalho, e muitos e muitos outros. No geral, mesmo quando criados por escrito, tais sambas continuam a ser fortemente marcados pela cultura oral e apresentam, como veremos logo, um rico e variado conjunto de temas tradicionais que têm sobrevivido ao longo do tempo.

Há finalmente as manifestações que podem ser vinculadas à uma *cultura popular de terceiro grau*. Em tese, ela representa a sociedade como um todo e é familiar, por princípio, à maioria absoluta das pessoas, independentemente de classes sociais e graus de instrução. Funciona como uma espécie de “cultura intermediária” (nos moldes propostos por Hilário Franco Junior em *A Eva barbada*) e é expressa por costumes como cantar o “Parabéns a você”, comer arroz e feijão e dizer “tá legal”. Surge como substrato de sambas plenamente urbanos criados tendo em vista a veiculação no âmbito do mercado fonográfico. Como exemplo, muitos e muitos sambas como os de Noel Rosa, Ismael Silva, Ary Barroso, Mário Lago, Assis Valente, Haroldo Barbosa, Geraldo Jacques, Luis Peixoto, Mário Lago, Lamartine Babo, Lupicínio Rodrigues, Marino Pinto, Antonio Almeida, Ataulfo Alves, Claudionor Cruz, Janet de Almeida, Roberto Roberti, Benedito Lacerda, Haroldo Lobo assim como muitos de Bide e Marçal, Zé da Zilda, Cartola, Nelson Cavaquinho, Geraldo Pereira, Dorival Caymmi, Wilson Batista, Elton Medeiros, Nei Lopes, Martinho da Vila, Paulinho da Viola e Zeca Pagodinho entre outros já citados. No geral, esses sambas, embora também marcados pela oralidade, estão um pouco mais próximos da cultura escrita. Na sua grande maioria, apresentam o tema lírico-amoroso.

Naturalmente, os três graus de cultura popular propostos aqui não são excludentes nem devem ser considerados entidades autônomas e abstratas mas, ao contrário, estão em permanente intercâmbio, convivem dialeticamente e, portanto, costumam sofrer influência recíproca.

Boa parte das letras de samba traz uma mistura desses três graus. O que muda são as preponderâncias. Algumas letras são principalmente de primeiro grau, outras de segundo e assim por diante. Note-se que, com poucas exceções, todos os sambistas citados trabalharam e continuam trabalhando a partir dos três graus.

Para um estudo denso sobre letras de samba, creio que a principal base de referência sejam as que se vinculam ao segundo grau de popularidade, não só por serem, de certa forma, mediadoras entre os diferentes graus como por representarem, em tese, o *modelo de consciência* e os padrões culturais, éticos e estéticos de parte relevante da população brasileira.

É preciso ressaltar este ponto. Olhando bem, se levarmos em conta a existência de um todo abstrato e relativamente homogêneo, a “sociedade brasileira”, vamos concluir que ela é profundamente identificada com os modos de vida “subalternos” e “populares”. Isso ocorre mesmo em seus estratos escolarizados inclusive universitários e em que pese a influência dos meios de comunicação de massa.

Em outras palavras, é perfeitamente possível, além de corriqueiro, encontrar em nosso país pessoas que, embora tenham “nível superior” (terceiro grau, bons salários, acesso a tecnologias, preparo técnico e especializado), mantenham hábitos, valores e crenças ligados às tradições populares.

Paradoxalmente, em que pese sua presença e grande influência, os paradigmas populares e subalternos, assim como sua poética, costumam ser pouco estudados, quando não desqualificados *a priori*.

Voltemos aos modelos de consciência propostos acima. Não há como caracterizá-los sem recorrer a uma boa dose de esquematismo. Como todas as manifestações de caráter cultural, eles não existem em estado puro, são porosos, diversificados, complexos e implicam um sem número de sub-modelos e sub-discursos.

Mesmo assim, creio que seja possível identificar por indução e propor hipoteticamente algumas tendências e preponderâncias gerais e relevantes para ambos os casos. Embora não correspondam a verdades absolutas e unívocas, sua identificação pode constituir um modelo interessante para pensar.

Antes de mais nada e como critério comparativo relativo às letras de samba, proponho que se tenha em mente principalmente, embora não de forma exclusiva, as letras do tropicalismo. Em suma, porque 1) elas representam em vários níveis o modelo *hegemônico, moderno e escolarizado* em pauta e podem ser consideradas expressão deste; 2) porque as letras tropicalistas formam um *corpus* significativo criado a partir de certos paradigmas profundamente ligados à cultura escrita, melhor dizendo, à literatura; 3) por sua extraordinária influência em boa parte do que se fez depois, pelo menos dentro do rótulo da chamada MPB. Ao introduzir no âmbito da música popular brasileira, novos recursos, posturas e procedimentos com a palavra, o discurso tropicalista abriu outros horizontes de criação e deixou marcas em parte relevante das letras de músicas criadas até os dias de hoje.

As letras do tropicalismo são, a meu ver, expressão cabal do modelo *hegemônico, moderno e escolarizado* e, portanto, do *discurso-eu*. Eis, em síntese, seus substratos e paradigmas preponderantes e algumas de suas principais características e recursos: o conceitualismo; a postura analítica, reflexiva e crítica; a capacidade de situar-se diacrônica e sincronicamente; o discurso intransitivo; a tendência à experimentação e à fragmentação do discurso; o deslocamento do tema para a forma; a busca incessante da originalidade; a paródia e a exigência hermenêutica ou a interpretabilidade programática, entre muitos outros.

Note-se, ainda, o discurso que enxerga com distanciamento e objetividade, analisa e teoriza a respeito dos assuntos que trata. Em outras palavras, as vozes tropicalistas tendem a falar “sobre” os assuntos e não “de dentro” ou “a partir” deles.

Apesar de privilegiar a forma em detrimento do conteúdo (mesmo que sejam inseparáveis, é claramente possível privilegiar um ou outro) e de desprezar a noção de “tema”, o discurso moderno não deixa de ter seus assuntos prediletos. Entre eles, as análises e teorias a respeito da situação social; as especulações singulares de ordem estritamente pessoal; a “incomunicabilidade entre as pessoas” ou o “sentir-se diferente de

todos” (o tão valorizado *outsider*) entre outros como o “seguir vivendo mesmo que a existência não tenha sentido”; a “busca do novo”; a “crítica social”; a “construção da subjetividade”; nihilismos variados; a “exposição de ambigüidades e contradições”; a “incapacidade de amar” e relativismos, solipsismos e ceticismos, sem falar nos discursos de “autodesvelamento”, nas buscas do “essencial no marginal e no acessório”, do “direito no lado do transgressor e do infrator”, da “verdade na periferia e no inautêntico” e num “certo fanatismo por mostrar em tudo o meramente produzido, artificial e secundário”. (C.f. Jürgen Habermas. *O discurso filosófico da modernidade*).

Que o modelo *hegemônico, moderno e escolarizado* tem produzido, no âmbito da música popular brasileira, letras relevantes e inventivas, isso não se discute. Algumas produzidas pelo próprio tropicalismo são prova disso. Tem produzido também simulacros, obras obscuras e prolixas, pretensa ou mecanicamente “modernas”, mas isso é outra história.

Em contrapartida, podemos considerar as letras de samba, principalmente aquelas situadas no segundo grau de popularidade, como expressão cabal do *modelo de consciência popular* e, portanto, do *discurso-nós*. Eis alguns de seus substratos e paradigmas preponderantes: 1) a valorização da família; 2) a adoção de modelos hierárquicos; 3) a valorização do contexto, da comunidade ou do “torrão natal”; 4) a “cosmovisão carnavalesca” (refiro-me às idéias de Mikhail Bakhtin); 5) a “moral ingênua”, a meu ver, um conjunto heterodoxo e contraditório de valores, crenças e costumes bastante diferente de uma ética de princípios (que convive com todo a sorte de gambiarras e permite que uma mãe diga: “meu filho matou. Sim, ele errou, mas quem não erra? Nossa Senhora não vai permitir que seja preso”); 6) uma profunda religiosidade formada por um conjunto de crenças e noções muitas vezes contraditórias; e finalmente 7) a valorização do conhecimento tradicional enraizado no *senso comum*, um conjunto bastante fragmentado e heterodoxo de valores, princípios e preceitos absolutamente concretos e pragmáticos que compõem a chamada “sabedoria popular” e que pode também ser visto, com Searle, como uma *teoria implícita* (C.f. John Searle. *Mente, cérebro e ciência*).

Vejam os certos recursos e procedimentos com a linguagem recorrentes no discurso popular e típicos das letras de samba: a utilização de linguagem e do vocabulário público, acessível e compartilhável, que busca ser compreendido com imediatez; o discurso como expressão da ação (e não de abstrações); a utilização de imagens visualizáveis; o discurso que valoriza a sabedoria popular tradicional (o “conhecimento” oposto à “idéia”, a “sabedoria” oposta à “informação”, o pensamento formular, os provérbios e ditos do *sensu communis*); a memorabilidade (os procedimentos tendo em vista a memorização); o discurso vinculado às questões e perplexidades do grupo, ao temário coletivo e a uma “sabedoria comunal”; a tendência à redundância e à linguagem formular; o discurso que tende a privilegiar o pensamento situacional, contextualizado, em detrimento do pensamento abstrato; a tendência à narratividade (enredos lineares e acumulativos, com começo, meio e fim), entre outros .

Se tivesse que apontar as principais características do discurso popular elas, a meu ver, seriam 1) a tendência de ser criado tendo como pressuposto e substrato a *performance* ou a situação face-a-face e 2) a tendência a unificar o *ato ilocucionário* – o que foi dito – e a *força ilocucionária* – o que se quis dizer (sobre “atos de fala” c.f. John Searle e J.L. Austin).

Vou tentar explicar isso melhor. No discurso escrito, “o que foi dito” e “o que se quis dizer” estão, por princípio, separados. Afinal, o discurso fixado por texto existe por si só, independentemente de leitores, contextos e épocas. Pode inclusive ser expressão de alguém que já morreu.

Enquanto isso, o discurso oral é, em sua essência, um sopro no ar sempre em busca da comunicação imediata entre pessoas situadas. Neste âmbito, a tendência é, por exemplo, encarar com estranheza a busca de um discurso complicado ou programado para ser “interpretado”.

O discurso poético escrito, por ser descontextualizado (como disse, devido à fixação, o texto independe de seu eventual leitor e até mesmo do tempo em que foi criado) e por caracterizar-se pelo solilóquio (seu autor sempre fala sozinho ou para uma audiência imaginária), tende a utilizar a polissemia (sua condição inerente, salvo em discursos técnicos e impessoais) e pode, ainda, dar-se ao luxo de recorrer a recursos estéticos tais como experimentações sintáticas, imagens inusitadas e arbitrárias, citações, deslocamentos semânticos e fragmentações não-narrativas, assim como abordar temas originais, obscuros e solipsistas.

Além dos assuntos criados a partir dos substratos já elencados, é possível identificar nas letras de samba outros temas ou “forças culturais” recorrentes. Eis alguns deles, sempre tratados do ponto de vista da experiência cotidiana e situada, por meio de imagens compartilháveis capazes de gerar identificação: 1) lírico-amoroso (“Se você não me queria/não devia me procurar/ não devia me iludir/ nem deixar eu me apaixonar”, samba “Me deixa em paz” de Monsueto e Ayrton Amorim); 2) comida (“Bento fez anos/ e para almoçar me convidou/ me disse que ia matar um cabrito/onde tem cabrito eu tou/ora se tou!”, samba “Cabritada mal sucedida” de Geraldo Pereira); 3) crítica social (“Os direitos humanos são iguais/mas existem as classes sociais”, samba “A humanidade” de Aluisio Machado); 4) corporalidade (“Ela mexe com as cadeiras pra cá/ ela mexe com as cadeira pra lá/ela mexe com o juízo do homem que vai trabalhar”, samba “A vizinha do lado” de Dorival Caymmi); 5) o discurso-nós (“O samba é alegria/ falando coisas da gente/se você anda tristonho/no samba fica contente”, samba “Eu canto samba” de Paulinho da Viola); 6) o caráter enciclopédico (uso do acervo do conhecimento tradicional: “Laranja madura/ na beira da estrada/ta bichada Zé/ou tem marimbondo no pé”, samba “Laranja madura” de Ataulfo Alves); 7) envelhecimento (“Nem com dinheiro/ as mulheres/ já não me desejam mais/ ah se eu pudesse/ voltaria/ ao meu tempo de rapaz”, samba “Meu pecado” de Zé Kéti e Nelson Cavaquinho) etc. Poderia falar ainda em esperança, festa, morte, pobreza ou trabalho entre outros assuntos que invariavelmente aparecem nas letras de samba.

Note-se que são temas de grande abrangência, assuntos humanos e cotidianos que independem de classes sociais e graus de instrução. Tirando um ou outro, tendem a simplesmente sumir do discurso *hegemônico, moderno e escolarizado*. E quando aparecem são, não poucas vezes, abordados de forma impessoal e intransitiva: as vozes modernas costumam falar analiticamente “sobre” e não “de dentro” do assunto.

Acrescento que, a meu ver, obras criadas a partir do *modelo de consciência popular*, baseado na voz da pessoa que se sente inserida em hierarquias e comunidades, assim como no imenso acervo do *sensu comum*, também podem nascer de um “pensamento crítico” e, mais que isso, podem ter “autoconsciência” (o que quer que isso seja) e “reflexividade”.

Seu pano de fundo, porém, corresponde a um modelo que expressa a pessoa que depende das relações interpessoais; a pessoa que se sente vinculada a um contexto concreto e que, em vez de “idéias”, “teorias” e “informações” abstratas, valoriza a “sabedoria popular”, ou seja, o conhecimento construído ao longo do tempo a partir da experiência prática de vida. Sua representação é o *discurso-nós*, que pressupõe, creio, um “pensamento crítico-nós”, uma “autoconsciência-nós” e uma “reflexividade-nós”.

Em outras palavras, enquanto o processo criativo moderno, hegemônico e oficial é individualizado, “livre” e “autônomo”, pressupõe a reflexividade e a auto-reflexão e, ainda, tende à abordagem distanciada e crítica ou analítica baseada em “idéias”, “teorias” e “informações”, o processo criativo popular parece ser relacional por excelência: constrói-se necessariamente a partir da sociabilidade, da relação com o contexto imediato, de uma certa tradição e das condições impostas pela oralidade. Neste caso estamos diante de um outro tipo de reflexão, essencialmente dialógica, construída “com” o outro, uma “reflexão-nós”, sempre baseada na experiência concreta e situada e enraizada na tradição e no senso comum. Tal reflexão pode perder em “singularidade” mas ganha em abrangência, afinal é expressão de um *ethos* e um *pathos* coletivos. Em suma, seu potencial é inseparável da profunda identificação cultural estabelecida entre o artista e a platéia.

Fato é que, no âmbito da música popular brasileira, o modelo popular resumido acima, tem produzido letras relevantes e inventivas que, embora pouco estudadas, são largamente difundidas e fazem parte significativa de qualquer coisa que possa ser chamada “cultura brasileira”. Considerando o samba, bastaria citar Noel Rosa, Ismael Silva, Bide e Marçal, Ari Barroso, Ataulfo Alves, Wilson Batista, Cartola, Nelson Cavaquinho, Monsueto, Geraldo Pereira, Zé Kéti, Dorival Caymmi e Paulinho da Viola entre outros extraordinários artistas brasileiros.

Naturalmente também tem produzido trabalhos medíocres e descartáveis. O chamado “pagode romântico” ou “pagode mauricinho” é repleto de obras assim, mas isso também é outra história.

Voltemos à questão da oralidade e suas implicações. Como disse e creio, o discurso *hegemônico, moderno e escolarizado*, do qual, a meu ver, o tropicalismo é legítima representação, tende a criar letras ligadas à literatura escrita, desenvolvidas tendo em vista a leitura, a releitura, a análise e a interpretação. Neste sentido, o ouvinte é preponderantemente uma pessoa que lê.

Já o discurso popular, do qual o samba é legítima representação, tende a criar letras ligadas, mesmo quando escritas, à cultura oral e tradicional, desenvolvidas para ser ouvidas e compreendidas com imediatez. Em outras palavras, são textos escritos como quem fala para ser escutados como quem participa de uma conversa. Caso sejam lidos, o leitor lê como quem escuta ou conversa numa situação de contato face-a-face. Neste cenário, o leitor é preponderantemente alguém que ouve.

Em resumo, podemos supor portanto a existência de 1) letras de músicas criadas principalmente para ser lidas, ou seja, escritas tendo em vista leitura, releitura, análise e interpretação e 2) letras criadas para ser ouvidas no contato face-a-face e compreendidas e, por vezes, memorizadas com imediatez

As primeiras são basicamente expressão do modelo *hegemônico, moderno e escolarizado*.

A outras podem ser vinculadas ao modelo *popular*.

Ambas são importantes, têm seu sentido e sua razão de ser.

Aplicar os paradigmas utilizados pela cultura escrita para analisar discursos marcados pela cultura oral, embora seja muito comum (e fonte de desprezo da poesia popular), costuma ser uma inutilidade.

Em seus estudos, Walter Ong (C.f. *Oralidade e cultura escrita*) critica a própria noção de “literatura” oral. Lembra que a expressão “literatura” é etimologicamente ligada à palavra escrita, a discursos e obras criadas e fixadas por texto. Falar em literatura oral seria, portanto, em sua opinião, um contra-senso que pode levar a muitos e lamentáveis equívocos.

Para exemplificar sua posição, o pesquisador norte-americano nos brinda com uma imagem divertida. Imagine-se um tratado sobre cavalos, dirigido a pessoas que jamais viram um cavalo, tratado este que, para desenvolver sua tese, partisse do conceito de “automóvel”. Dentro desta perspectiva, cavalos seriam vistos como automóveis sem roda. Segundo Ong, “[e]m vez de rodas os automóveis sem rodas possuem grandes unhas chamadas cascos; em vez de faróis e espelinhos retrovisores, olhos; em vez de uma cobertura de tinta, algo chamado pêlo; em vez de gasolina, feno e milho. No fim, os cavalos serão apenas o que não são.”

Recorro às palavras de Ong para sugerir que examinar uma letra de samba – mesmo tendo ela sido feita por uma pessoa alfabetizada, tendo sido escrita e impressa – tomando por base apenas os critérios normalmente utilizados na análise de textos literários não passa de um lamentável equívoco.

Os mesmos critérios e paradigmas costumam, porém, adequar-se perfeitamente ao estudo e interpretação de um número significativo de letras da moderna música popular brasileira, particularmente os textos tropicalistas.

Note-se que é possível supor que, ao criar a letra de uma canção, o compositor, em tese, possa, tanto optar pelo modelo oferecido pela cultura moderna, hegemônica e escolarizada, como pelo modelo oral, tradicional e popular.

Essa possibilidade só pode enriquecer e ampliar os horizontes do trabalho de escritores, poetas e compositores.

O relevante é saber que estão em jogo diferentes modelos paradigmáticos e não apenas um, o vinculado à cultura escrita, aos padrões eruditos e aos cânones hegemônicos e oficiais.

Fiz questão de ressaltar que os temas encontrados no discurso popular – festa, família, trabalho, corporalidade, comida, solidariedade, envelhecimento, morte etc. – são tradicionais e, ao mesmo tempo, absolutamente contemporâneos, afinal fazem parte da vida cotidiana de todas as pessoas, independentemente de graus de instrução e classes sociais.

Repito: esses temas tendem a desaparecer das letras da moderna música popular substituídos por outros, mais analíticos (vinculados ao pensamento crítico) ou idiossincráticos (expressões do individualismo). Em suma, marcados pela experiência do “eu” em detrimento da experiência do “nós” e, muitas vezes, bons exemplos do uso de uma linguagem que busca a “singularidade” e a “experimentação”.

Ora, se no plano teórico, uma postura “original” ou “experimentalista” pode fazer sentido, afinal trata-se do caminho mais rápido para atingir o “novo”, na vida concreta e situada ela precisa ser matizada.

Neste âmbito, a dialética entre o “novo” e o “mesmo” – refiro-me a situações banais mas significativas como, por exemplo, famílias, casamentos, amizades, hábitos pessoais, profissões e endereços – parece ser análoga aos padrões culturais de “longa duração” (de dinamismo lento, característicos das culturas populares), e não aos padrões experimentais de “curta duração” (característicos das culturas modernas e tecnológicas).

Obviamente ocorrem mudanças no âmbito da vida concreta mas elas tendem a ser lentas. Não se pode mudar de profissão, de cônjuge, de família, de corpo, de hábitos ou de endereço a cada dia. Se em teoria seria perfeitamente viável, na vida prática isso não acontece. Reconhecer essa condição humana é uma questão de “bom senso” ou de *sensu comum*. Em outras palavras, com poucas exceções, o patamar da vida concreta parece estar ligado principalmente aos procedimentos tradicionais. Em suma, é possível dizer que o modelo que valoriza automática, mecânica e indiscriminadamente o “novo” e o “progresso”, e que naturalmente subestima o *sensu comum*, ocorre muito mais no plano teórico, lugar das virtualidades e hipóteses abstratas, afastado da vida atualizada, contextualizada, corporal, pragmática, limitada e situada.

Convenhamos, o mundo das idéias, por mais complexo que possa parecer, apresenta grande possibilidade de controle, previsibilidade e interpretação pois, como sabemos, é construído a partir de modelos criados pelo homem. Já o mundo concreto, aparentemente banal, está muito mais perto do caos, da anomia e do imprevisível.

Gilberto Freyre, creio, estava mais do que certo quando sugeriu que “quem se aproxima do povo desce às raízes e fontes da vida.” (C.f. *Manifesto Regionalista*).

É fácil constatar que as concepções populares estão repletas de pré-conceitos e noções gerais equivocadas. É preciso, entretanto, lembrar que 1) as culturas populares brasileiras, além de vivas e contemporâneas, exercem grande influência na sociedade, têm discursos peculiares e precisam ser melhor estudadas e compreendidas; 2) visões pré-concebidas, crenças e teorias equivocadas não ocorrem exclusivamente no âmbito das culturas tradicionais; e, o que é particularmente relevante, 3) vários aspectos do modelo de consciência popular – por se desenvolverem no plano da vida concreta, cotidiana, solidária, vital, afetiva, interessada, relacional, corporal, situada e contingenciada – podem enriquecer e aperfeiçoar, e muito, o pensamento moderno e contemporâneo, pelo menos no plano da arte e seus discursos.

Trata-se, portanto, de refletir a respeito de tradições, não para conservá-las mas, sim, para compreendê-las e utilizá-las como instrumento de mudança. Certamente nunca foi fácil separar o que é importante preservar para que as coisas mudem, daquilo que alguns pretendem mudar para que as coisas permaneçam inalteradas.

Um certo discurso moderno, largamente difundido, costuma se apresentar como o caminho natural, lógico e único para as sociedades. Não é o caso de discutir aqui se tal pretensão tem ou não fundamento mas simplesmente de lembrar que 1) a diversidade costuma ser sempre muito mais interessante e fértil do que a unicidade monológica e 2) mesmo que tal anseio possa ser considerado legítimo, é preciso reconhecer que a modernidade corresponde a uma construção cultural cheia de altos e baixos e em constante processo de revisão e aperfeiçoamento.

Associar mecanicamente modernidade e civilização, de duas uma: ou é erro grosseiro, ou pura ingenuidade. Os estudos sobre a cultura popular e seus discursos, creio, podem nos ajudar a escapar dessa armadilha.

Bibliografia

- AUSTIN, J.L. *Quando dizer é fazer – Palavras e ação*. Porto Alegre, Artes Médicas, 1990.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Forense, 1981.
- _____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. 2ª ed. São Paulo-Brasília, Hucitec, 1993.
- FRANCO JR., Hilário. *A Eva barbada*. São Paulo, Edusp, 1996.
- FREYRE, Gilberto. *Manifesto Regionalista*, Maceió, Universidade Federal de Alagoas, 1976.
- GOMES, Núbia P. M. e PEREIRA, Edimilson P. *Mundo encaixado – Significação da cultura popular*. Mazza Edições, 1992.
- HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo, Martins Fontes, 2002.
- HAVELOCK, Eric A. *Prefácio a Platão*. Campinas, Papirus, 1996.
- ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita*. Campinas, Papirus, 1998.
- SEARLE, John R. *Os actos de fala*., Coimbra, Livraria Almedina, 1984.
- _____. *Mente, cérebro e ciência*. Lisboa, Edições 70, 1984.
- _____. *Expressão e significado. Estudos da teoria dos atos de fala*. São Paulo, Martins Fontes, 2002.