

# De “A preta do acarajé” (Dorival Caymmi) a “Carioca” (Chico Buarque): canção popular e modernização capitalista no Brasil

WALTER GARCIA\*

**RESUMO:** O artigo analisa recursos poéticos e musicais das canções “A preta do acarajé” (Dorival Caymmi) e “Carioca” (Chico Buarque), e busca interpretar dois momentos de passagem de um certo sistema da canção popular-comercial brasileira. Em sua etapa inicial, esse sistema assinala a transição de formas populares de tradição oral, dentre as quais se destaca o pregão de rua, para o disco e o rádio. Aspectos fundamentais da forma artística e da atuação mercadológica da canção são esclarecidos a partir dessa relação. Já no segundo momento de passagem, o jingle parece assumir o lugar do pregão. E a canção de Chico Buarque desempenha um papel semelhante ao da crônica jornalística. A fim de esclarecer essas transições, que apontam para um processo cultural e econômico mais amplo, “A preta do acarajé” e “Carioca” são examinadas na totalidade de sua forma, à luz tanto da formação da sociedade brasileira como de seus impasses atuais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dorival Caymmi; Chico Buarque; canção popular brasileira.

**ABSTRACT:** The article analyses poetical and musical techniques of the songs “A preta do acarajé” (Dorival Caymmi) and “Carioca” (Chico Buarque), and means to study two moments of transition from a certain system of a Brazilian popular music. In its initial stage, this system designates the transition of popular forms of oral tradition, amongst which detaches the pregão (a kind of street proclamation) to record and radio. Fundamentals aspects of the artistic form and the marketing perform of the song are clarified based upon this relation. In the next moment of this transition, jingle seems to take the pregão’s place. And Chico Buarque’s song takes on the role near to the crônica (a kind of journalistic essay). Intending to clarify these transitions, which appoint to a wider cultural and economic process, “A preta do acarajé” and “Carioca” are examined in their formal totality, in the light of Brazilian history and in the light of Brazilian contemporary society.

**KEYWORDS:** Dorival Caymmi; Chico Buarque; Brazilian popular music.

---

\* **Walter Garcia** é músico e doutor em Literatura Brasileira pela FFLCH-USP. Professor do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP. Organizador do livro *João Gilberto* (São Paulo: Cosac Naify, 2012) e de vários artigos sobre canção popular brasileira, dentre os quais “Sobre uma cena de ‘Fim de semana no Parque’, do Racionais MC’s” (*Estudos Avançados*, vol. 25, nº 71, p. 221-235). E-mail: waltergarcia@usp.br

## 1. De um pregão a outro pregão

“A preta do acarajé” foi gravada por seu compositor, Dorival Caymmi, junto com Carmen Miranda, poucos meses antes de a cantora seguir para os EUA em 1939. A cena que ouvimos se passa na cidade de Salvador, ao início do século 20, e carrega traços do passado colonial, com a mercadora ambulante entoando os seus pregões: “Iêê abaráá!”; “Ô acarajé ecô olalai ô ô/ Vem benzê-ê-ê/ ‘Tá quentinho” (CAYMMI, 2000, track 2). De fato, toda uma tradição social fundada sobre bases agrárias entrará definitivamente em declínio, no Brasil, somente a partir da crise econômica de 1929 e do movimento político de 1930. É quando se inicia, como se afirma consensualmente, a transição de uma economia agrário-exportadora para um modelo de industrialização acelerada, com a consequente expansão dos grandes centros urbanos (OLIVEIRA, 2003 / SZMRECSÁNYI; SUZIGAN, 2002).

Seis décadas adiante, em 1998, Chico Buarque gravou “Carioca”, de sua autoria. O narrador dessa canção perambula e contempla a cidade do Rio de Janeiro ao final do século 20, quando os eixos econômico e social estão definitivamente situados na vida urbana. São tempos de capital globalizado, de grandes saltos tecnológicos proporcionados pela Terceira Revolução Industrial. E 80% da população brasileira habita em cidades (MARTINS, 2002). No entanto esse narrador principia o relato com um pregão por ele reproduzido: “Gostosa/ Quentinha/ Tapioca” (BUARQUE, 1998, track 1).

Portanto escutamos pregões quando ouvimos as duas canções. Isto é, escutamos anúncios cantados livremente por vendedores no comércio de rua. Nos dois casos, os pregões anunciam comidas típicas brasileiras: abará, acarajé e tapioca. A semelhança aponta para a forma como a modernização capitalista veio se dando no Brasil, ao longo do século 20, ao menos do ponto de vista das classes baixas. E também aponta para a constituição de um sistema da canção popular-comercial brasileira diretamente ligado às classes médias, sistema que se desenvolveu em diálogo com formas da vida popular.

Por outro lado, as diferenças entre as duas canções nos indicam dois momentos de passagem da própria matéria histórica cantada. E também nos indicam dois momentos de passagem daquele sistema da canção: primeiro, a sua constituição, na década de 1930; segundo, a crise aguda de sua dimensão artística a que assistimos hoje.

Conforme se nota, o propósito deste artigo será buscado no estudo da semelhança e das diferenças entre as canções. Sei que, por ter sido enunciado com brevidade e antes das análises, tal propósito corre o risco de parecer obscuro. Espero que tudo esteja mais claro ao final. De todo modo, é necessário abordar três pontos antes de passar às análises.

O primeiro ponto se refere à noção de sistema aqui adotada. Inspiro-me na crítica da literatura brasileira empreendida por Antonio Candido (1988, 1998, 2000), adaptando suas formulações ao modo de realização da canção no mercado. Assim, a noção de sistema se refere a um conjunto articulado de: 1) produtores (compositores, cantores, músicos, produtores fonográficos) e obras, havendo o reconhecimento de influências, continuidades e rupturas, bem como de gêneros e de estilos, que funcionam como exemplo ou como justificativa daquilo que se faz; 2) receptores, ou seja, o público consumidor, sem o qual as obras “não vivem”; 3) meios técnicos de gravação e reprodução aliados a meios de transmissão em massa e a locais de venda; dizendo de outra maneira, meios de transmissão e locais de venda que põem em contato obras/produtores e receptores mediante a atuação de diversos profissionais: empresários, assessores de imprensa, programadores de rádio, apresentadores de televisão, repórteres, críticos, pesquisadores, publicitários, divulgadores, balconistas, etc.

O segundo ponto se refere à relação entre o pregão de rua e o *jingle*. Quem passa atualmente por Perdizes ou pelo Alto de Pinheiros, bairros de classe média de São Paulo, ainda pode escutar um ou outro amolador de facas apregoar e tocar sua gaitinha, anunciando um serviço praticamente obsoleto. Nesse caso, sempre haverá quem repare na beleza “do que está desaparecendo”, para falar com Walter Benjamin (1993, p. 201). Desaparecendo e, no entanto, ainda vivo no dia a dia das grandes cidades brasileiras.

Mas atualmente também se escutam pregões bem desagradáveis. É o caso dos anúncios amplificados por sistema de som e que ecoam nas calçadas ou dentro de lojas, quando não, em caminhões passando pelas ruas. Junto do aumento no nível de barulho, pode-se arriscar que uma das razões que constituem o desagradável dessa publicidade seja justamente a sua forma antiga. Se o argumento não é forçado, faltaria a esses anúncios a modernidade que corresponde, p. ex., ao *jingle* (TINHORÃO, 1981 / SIMÕES, 1990).

*Jingle* é uma pequena canção (sua duração média varia de 15 a 30 segundos) produzida para ser veiculada em propagandas com a função primordial de incentivar o consumo ou de difundir ideias. Fazendo parte das técnicas contemporâneas de venda, inclusive as que transformam candidatos a cargos públicos em mercadorias, o *jingle* visa à criação de fantasia ou, tomando de empréstimo uma conceituação de T. W. Adorno, visa à “manipulação racional do irracional” (ADORNO, 2000, p. 47).

O pregão de rua, quando cantado, é uma melodia curtida no esforço do trabalho e na integração do sujeito à cidade. Desse ângulo, o pregão nos apresenta o que se poderia denominar “pessoalidade coletiva”, viva em meio ao processo de modernização. Produzido em bases diferentes, próprias da racionalidade capitalista (e que tantos prêmios internacionais têm legado aos publicitários brasileiros), o *jingle* busca auxiliar na construção de imagens que possam ser consumidas (e inevitavelmente copiadas) em grande escala, o que significa vender, em contraposição ao pregão de rua, uma determinada “individualidade impessoal”.

Embora tornado anônimo pelo movimento urbano e pela distância social, um pregoeiro se caracteriza pelo seu pregão, o que significa dizer que cada pregão evoca o seu pregoeiro (ACQUARONE, 1948, p. 285). O pregão cantado que vai se firmando na memória de uma cidade é trabalhado mas preserva as suas arestas, e é essa junção que imprime traços, inclusive ou sobretudo melancólicos, de uma vida concreta, particular, no anúncio ouvido coletivamente pela multidão. Desse reconhecimento, pela multidão, de uma tal singularidade, estrutura-se mais tarde o caráter específico da nostalgia do pregão: recorda-se a própria experiência de ouvinte

formada em um tipo de contato, aquele se dá com o mundo da rua, cuja medida ainda é o próprio homem. Daí a “pessoalidade coletiva” construída pelo pregão.

Já o *jingle* aspira a ser um produto liso, capaz de esconder o trabalho humano nele investido. A sua medida se estabelece, desde a década de 1990, pela perfeição dos produtos digitais – as vozes que escutamos sendo sobretudo agradáveis, simpáticas, limpas, dignas da natureza virtual ou divina dos artistas. Cantores de *jingle* sabem que devem cantar de modo claro, bem pronunciado, afinado, sabem que devem ostentar de forma precisa exatamente a emoção que se pretende conferir à mercadoria anunciada, como quem se comunica com uma criança exigente. Assim, a voz de um *jingle* nunca deve expressar uma personalidade própria. Seria como um rosto vincular-se de modo definitivo ao anúncio de qualquer coisa, o que só vale a pena em alguns poucos casos, muito bem remunerados. Daí a “individualidade impessoal” do *jingle*.

Isso tudo deve ser relativizado, obviamente, quando a peça publicitária é cantada por alguém famoso, ou quando se parafraseia uma canção de sucesso, pois aí o reconhecimento público da canção e/ou do (da) intérprete dará prestígio à mercadoria e a recobrirá com algum tipo de sentimento, por associação. Ainda assim, a nostalgia que o *jingle* desperta, quando recolhido à memória, não é igual à do pregão. O que forma a substância de sua recordação não é o caráter particular do anúncio nem do anunciante. Utilizando observação de Roberto Schwarz feita em contexto diverso, o que um velho *jingle* nos faz ouvir é a “poesia que emana de qualquer poder quando ele é passado para trás” (SCHWARZ, 1987, p. 34). E essa poesia dará outro brilho à sonoridade e ao ritmo das palavras cantadas, recursos em si mesmos bastante desgastados pelo uso e já superados pela marcha da moda.

O terceiro ponto a ser abordado se refere à relação entre a forma do pregão de rua e a forma da canção popular-comercial brasileira. Pode-se dizer que o pregão é um tipo de anúncio que sempre ambicionou deixar de ser compreendido apenas intelectualmente para assumir interesse sensorial e emocional, aproximando-se assim, em sua linguagem utilitária, da linguagem estética. Contudo essa ambição não desmente, a princípio, o seu caráter utilitário imediato. O vendedor apregoa porque comercia, e o que está à venda não é o seu pregão. É exemplar, a esse

respeito, o registro de uma conversa que, embora mantida de forma despretensiosa, alcança interesse maior do que o da simples anedota.

Em 2005, no bairro paulistano de Perdizes, perguntei a um vendedor ambulante de cocadas onde ele havia aprendido a cantar bonito daquele jeito. Estávamos parados diante de um edifício em construção, e um operário, que desembrulhava o doce comprado por 50 centavos, concordou: “Esse cabra é baiano”. Nascido em Cuité, cidade situada no sertão da Paraíba, e morando em São Paulo desde 1984, Marcelo, o pregoeiro, riu. Como eu insistisse no elogio, ele respondeu: “Cantar? Aprendi a chorar. Se não chora, ninguém compra”.

Entre a fala, o grito e o canto, há uma passagem lógica regida pela intenção de se fazer ouvir por um público mais numeroso. Mas a diferença de um ponto (a fala) a outro (o canto) acusa não somente alteração na intensidade do som como, principalmente, uma mudança na forma de o pensamento se expressar e de ser recebido. Essa mudança foi tratada por Mário de Andrade como a passagem da palavra falada de “instrumento oral” a “instrumento musical”. Aplicando a ideia ao caso que nos interessa: o pregão, ao ser gritado ou cantado, aspira à intensidade do som musical pretendendo, com isso, atingir “a nossa psique pelo dinamismo que nos desperta no corpo”, enquanto deixa em segundo plano “a inteligibilidade e a imediata intensidade psicológica da palavra oral” (ANDRADE, 1991, p. 32-33).

José Ramos Tinhorão já notou a “tendência inapelável” do pregão para transformar-se em música (TINHORÃO, 2005, p. 59). Assim, não é de admirar que, desvinculados de sua função original, anúncios desse tipo tenham integrado canções populares-comerciais em mais de um caso. Creio que não seja mesmo difícil admitir essa forma antiga de publicidade, ou essa forma de publicidade antiga, como matéria-prima bastante apropriada para os cancionistas, por conta de quatro aspectos que sintetizariam a relação: 1) existe uma coincidência formal entre o pregão e a canção popular-comercial brasileira: ambos se constroem basicamente na passagem da fala ao canto; 2) porém o conteúdo do pregão é o anúncio de uma mercadoria ou de um serviço, enquanto a canção vende a si mesma; 3) já o vínculo básico entre forma e conteúdo se assemelha nos dois casos, pois, quando da fala se passa ao canto, explora-se o conteúdo emotivo e sensorial que, sendo a própria razão de ser da

canção, torna um anúncio comercial mais eficaz; 4) há um tipo de canção popular-comercial que não vende a si, mas ao cancionista, atuando de modo análogo a qualquer pregão; no atual contexto socioeconômico, contudo, é mais adequado dizer que esse tipo de canção funciona como um autêntico *jingle* – o qual também procura revestir a mercadoria anunciada de componentes afetivos, mobilizando o consumidor.

Esclareça-se que estou ciente de que a canção popular-comercial brasileira, desde a sua formação, sempre teve muitas fontes, recolhendo materiais diversos, de procedência nacional, estrangeira, popular, erudita, industrial, rural, urbana. Não se trata aqui de afirmar o pregão de rua como única fonte, nem tampouco como a principal. Ocorre que investigar a relação entre ambos ajuda a tornar mais claro um ponto essencial da vigência desse tipo de canção, no Brasil como em outros países: a sua dupla natureza, estética e comercial. O equilíbrio ou o desequilíbrio entre arte e comércio na chamada canção de rádio, ao longo do século 20, é a perspectiva histórica mais extensa que anima este artigo. Por meio do exame intensivo de duas obras, se buscará sinalizar dois momentos de transformações capitais, contribuindo para o entendimento mais aprofundado do processo como um todo.

“A preta do acarajé” assinala o momento em que os antigos pregões, vindos dos velhos tempos coloniais, vão se retirando do dia a dia das trocas mercantis, no mundo urbano, para se tornarem memória e canção popular-comercial. “Carioca”, o momento em que o pregão ainda persiste em sua forma arcaica nas grandes cidades, mas persiste integrado a uma economia informal que, muitas vezes, se mistura a práticas ilegais. Nesse segundo quadro, a chance histórica parece ser, tanto para o pregão de rua quanto para a canção, aceitar como parâmetro sonoro o *jingle*, o que significa integrar-se ao mercado hegemônico da mercadoria industrial e do espetáculo. Novamente espero que essas considerações, aqui enunciadas de maneira alusiva, bastante genérica, se tornem mais concretas ao término das análises.

## 2. “A preta do acarajé”

O primeiro disco da carreira de Dorival Caymmi foi gravado em dupla com Carmen Miranda em 1939. As duas canções eram de autoria de Caymmi: no lado A, “O que é que a baiana tem?” (CAYMMI, 2000, track 1); no lado B, “A preta do acarajé”. Na gravação dessa última, a cantora Dalva de Oliveira, que alcançaria sucesso no Brasil somente a partir da década de 1940, cantou os “agudos que a voz de Carmen não alcançava”, segundo Luiz Henrique Saia (1984, p. 32).

Até onde sei, o fato não foi divulgado na época. E tampouco se dá crédito a Dalva de Oliveira na caixa de CDs *Caymmi amor e mar*, lançada em 2000 pela EMI com grande parte da obra de Dorival Caymmi. Também não sei de nenhum pesquisador, além de Saia, que confirme a substituição de Carmen Miranda por Dalva de Oliveira. Para mim, é muito difícil discriminar se houve ou não tal substituição quando se escuta o fonograma, seja pelas condições de gravação, seja porque a frase “Iêê abaráá!” é entoada em região mais aguda do que a das outras frases. De todo modo, a informação permite discutir mais amplamente o contexto de produção do fonograma, sem que haja de minha parte a intenção de criar polêmica.

A substituição de uma cantora por outra seria um bom exemplo de que truques sempre existiram nos discos, mesmo quando a gravação elétrica dispunha de apenas um canal? Em face das alterações que os meios tecnológicos e publicitários realizam na canção popular-comercial desde 1939, acho realmente difícil fazer uma avaliação precisa. Que se trata de uma manobra está claro. Mas pensemos nas produções de ponta do mercado mais recente. Se quisermos comparar o truque em “A preta do acarajé” ao logro da dupla estadunidense Milli Vanilli, revelada em 1990, ou aos atuais recursos de edição de voz no computador, devemos considerar a diferença de grau entre uma única frase dublada e o mais deslavado embuste ou a produção de vozes quase inumanas.

A dimensão mercadológica de Carmen Miranda, assim como a de qualquer outro grande nome da canção, por si só sempre foi suficiente para ofuscar o caráter coletivo de criação do produto. Mas seria só por causa disso que as fichas técnicas não existiam ainda nos discos brasileiros durante a década de 1930? A

verdade é que as atenções sempre estiveram voltadas para o lado A daquele disco. E observar um pouco da sua história nos ajudará a dimensionar melhor o apagamento do nome de Dalva de Oliveira.

“O que é que a baiana tem?” já fazia sucesso antes da gravação em disco, por causa da sua execução no filme musical *Banana da terra*. Conforme foi relatado por mais de um pesquisador, o samba de Dorival Caymmi fora incluído às pressas, substituindo “Na baixa do sapateiro”, de Ary Barroso. Ocorre que os cenários do filme já estavam prontos quando Ary pediu o dobro do combinado ao produtor Wallace Downey – talvez “para garantir um mínimo de retorno financeiro” no caso de a canção vir a ser comercializada no exterior, pois o contrato garantia que os direitos “para os países estrangeiros” seriam controlados por Downey (CASTRO, 2005, p. 168-169).

*Banana da terra* estreou em fevereiro de 1939. Numa época em que se aliavam, no Brasil, “a precariedade da indústria cultural e a incipiência da sociedade de consumo” (ORTIZ, 2011, p. 106), a Metro-Goldwyn-Mayer distribuía filmes como esse, cuja produção era praticamente uma “ação entre amigos”: o diretor J. Rui Costa; os roteiristas Braguinha e Mário Lago; o compositor Alberto Ribeiro; e o cantor Almirante (CAYMMI, 2001, p. 127-129 / AUGUSTO, 1989, p. 95, 220). Daí a possibilidade de sucesso da noite pro dia, como aconteceu com Dorival Caymmi, à parte o talento do artista e a qualidade de “O que é que a baiana tem?”.

Caymmi chegara ao Rio de Janeiro em abril de 1938. Pouco depois, participou do *Clube da meia-noite*, programa apresentado pelo compositor Lamartine Babo na Rádio Mayrink Veiga. Em junho, Caymmi estreou na Rádio Tupi e, em agosto, passou à Rádio Transmissora. Num tempo em que a informalidade dava o tom das relações profissionais, ele teve acesso a todas essas rádios por meio de contatos pessoais.

Em novembro de 1938, Dorival Caymmi assinou contrato com a Rádio Nacional levado por Almirante. Para a confecção do figurino de baiana utilizado por Carmen Miranda em *Banana da terra*, a cantora e o compositor foram ao centro do Rio de Janeiro “comprar os componentes para montar um balangandã”. Caymmi ainda opinou sobre “uns tecidos argentinos que [Carmen Miranda] havia comprado”.

Cantou com ela na gravação do filme e lhe sugeriu meneios, “revirando os olhos com malícia”. Mas o nome de Dorival Caymmi não seria divulgado sequer como o autor de “O que é que a baiana tem?” quando do lançamento do filme (CAYMMI, 2001, p. 107-139).

Essa ausência do nome de Dorival Caymmi nos créditos de *Banana da terra* pode nos dar uma medida mais justa a respeito do silêncio sobre a participação de Dalva de Oliveira em “A preta do acarajé”. Ambos os casos demonstram que a informalidade como marca histórica desse período não teve apenas efeitos positivos. Se a falta de reconhecimento do trabalho de qualquer artista é lamentável, lembre-se que nessa época contratos eram firmados de boca, podendo ser cumpridos ou não. E, num grau de violência crescente, houve malandros que se profissionalizaram comprando sambas ou fazendo acertos para figurarem como parceiros, acertos necessários para que os sambas fossem gravados e executados nas rádios. Também houve quem impusesse a parceria ameaçando o compositor de agressão física. E ainda houve quem roubasse uma composição, pura e simplesmente (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 273, 290-291).

Todos esses exemplos participam da transformação inicial da canção popular brasileira em mercadoria. Para o bem ou para o mal, são exemplos que ilustram a tortuosa passagem de uma sociedade fundada sobre bases agrárias, recém-saída da escravidão, para uma sociedade de economia urbana e industrial, com pretensões de democracia e que irá combinar o regime formal de trabalho com algumas práticas informais, em várias esferas, sendo a indústria cultural somente uma entre tantas. Nos termos da discussão aqui empreendida, trata-se de casos que se ligam à constituição do sistema da canção popular que “A preta do acarajé” integra. Generalizando, as composições de Dorival Caymmi se instalam justamente como sinais profundos desse trânsito entre aquilo que a sociedade brasileira ia deixando de ser e aquilo que ela vinha passando a ser.

Acompanhemos com atenção o fonograma de “A preta do acarajé” gravado em 1939. A descrição procurará captar como se constrói a forma artística e qual o seu sentido, a fim de que ambos possam ser referidos ao processo histórico brasileiro.

A composição é formada por duas partes musicais bem distintas. A primeira tem andamento desacelerado e é uma espécie de recitativo na tonalidade de Mi bemol menor. Já a segunda parte tem andamento acelerado e é um samba de roda na tonalidade de Mi bemol maior. O acompanhamento instrumental sugere que ambas as partes devam ser escritas em fórmula de compasso binário ( $2/4$ ), ou que pelo menos foi essa a métrica sentida pelos músicos naquela gravação. Ao final, após a repetição da primeira parte em ritmo de samba de roda, sobre a qual há um solo de trompete, o clima do início retorna para que a estrofe final seja cantada.

Ao longo do canto, duas personagens se revezam, um narrador e a vendedora que anuncia, com seus pregões, acarajé e abará. Os dois quitutes possuem “forte fundamento religioso”. O acarajé, “bolo de feijão fradinho, frito em azeite-de-dendê”, é ofertado no candomblé a Oiá-Iansã, divindade iorubá “dos ventos, das tempestades e do rio Níger”. E o acarajé também é ofertado a Obá, divindade iorubá “do rio de mesmo nome”. O abará, “pequeno bolo de massa de feijão fradinho com cebola, azeite-de-dendê, envolto em folha de bananeira e cozido na água”, é ofertado a Oiá-Iansã (BARBOZA; ALENCAR, 1985, p. 197 / VERGER, 2002, p. 168-187). Na segunda parte da canção, as personagens dialogam, e o narrador assume o papel de freguês.

Observando-se a estrutura musical da primeira parte, percebe-se que a melodia repete uma só figura rítmica. E também que todas as transições entre as frases musicais ocorrem por graus imediatos, desenhando-se um perfil descendente que colabora com a reiteração. Em suma, o lamento das palavras é sustentado, na estrutura musical, pelo perfil descendente da melodia, pela reiteração melódica e ainda pelo andamento desacelerado.

Olhando-se isoladamente para a letra, todos os versos da quadra têm o mesmo metro (cinco sílabas, redondilha menor) e o mesmo ritmo (acentos na 2ª e na 5ª sílaba). E todos os versos terminam com palavras paroxítonas:

Dez horas da noite  
Na rua deserta  
A preta mercando  
Parece um lamento

Dez/ ho/ras/ da/ noi/te  
Na/ ru/a/ de/ ser/ta  
A/ pre/ta/ mer/ can/do  
Pa/ re/ce um/ la/ men/to

Todos esses elementos de construção instauram uma previsibilidade no canto que é compatível com a melancolia descrita pelo narrador. E com a rotina da cena, como sugere a indicação temporal familiar (“Dez horas da noite”). A única quebra na monotonia é causada pelo uso de versos brancos, recurso que aproxima a letra da linguagem coloquial.

Ao narrador, então, sucede a vendedora com o seu pregão “Iêê abaráá!”. O sentimento lamentoso se intensifica por efeito da região mais aguda: em relação à última nota de Dorival Caymmi, a entrada de Dalva de Oliveira assinala um salto de duas oitavas (estou desconsiderando a nota inicial do portamento executado por Dalva). Além disso, o lamento se acentua pela maior duração das vogais mediante a utilização de rubato (liberdade para distender o tempo das notas). A seguir, o narrador retoma a descrição da cena:

Na sua gamela	Na/ <u>su</u> /a/ ga/ <u>me</u> /la
Tem molho cheiroso	Tem/ <u>mo</u> /lho/ chei/ <u>ro</u> /so
Pimenta-da-Costa	Pi/ <u>men</u> /ta-/da-/ <u>Cos</u> /ta
Tem acarajé	Tem/ <u>a</u> /ca/ra/ <u>jé</u> /

Caso fosse declamado, o último verso acusaria um ritmo diferente dos anteriores, pois seria pronunciado com acentos na 1ª sílaba e na 5ª (“Tem acarajé”). Mas o canto de Dorival Caymmi reafirma o mesmo ritmo de toda a estrofe, fazendo prevalecer a reiteração melódica sobre a declamação. Com isso, reafirma-se a monotonia.

Finalizando a primeira parte, a vendedora entoava em português e nagô o pregão do acarajé: “Ô acarajé ecô olalai ô ô/ Vem benzê-ê-êm/ ‘Táquentinho’”. Retomemos um comentário que se lê no *Cancioneiro da Bahia*, livro redigido pelo escritor Jorge Amado a partir de depoimentos de Dorival Caymmi ou da própria imaginação de Amado (CAYMMI, 2001, p. 257-258). Durante a sua infância vivida em Salvador, Dorival Caymmi teria escutado todas as noites uma negra “pontual com seu tabuleiro”, e o anúncio dela, “na língua geral dos negros”, lhe enchera “os ouvidos de música e de nostalgia”. Em “A preta do acarajé”, o compositor teria deixado “o lamento do pregão (...) tal qual, palavra e música” (CAYMMI, 1978, p. 160).

Seja obra daquela vendedora ambulante, seja obra do compositor, seja a mistura de lembrança e de criação, o andamento permanece desacelerado. E a melodia, como em “Iê abará”, é entoada em rubato. Ou seja, continuamos a escutar “um lamento”. Porém o canto não acusa um salto para região mais aguda, como se dava na vez anterior, a não ser o salto ocasionado pela distância entre as vozes masculina e feminina. Portanto quem entoa não é mais Dalva de Oliveira, e sim Carmen Miranda. A alternância das intérpretes, todavia, não é o dado mais importante neste momento da análise.

Fundamental é perceber que a maior proximidade entre a frase do narrador e o pregão da vendedora atenua a lamentação. E há ainda um outro fator musical que também interfere no lamento para contrabalançá-lo. Quando Dalva de Oliveira entoou o pregão do abará, não houve acompanhamento instrumental. Mas a frase por ela cantada repousa no 6º grau do acorde de tônica. Ora, na segunda vez em que Dalva de Oliveira entoar o pregão, o acompanhamento instrumental executará o acorde de tônica da tonalidade maior (Eb). Abrirei rápido parêntese. É verdade que esse primeiro pregão poderia estar no modo dórico. Em *show* no Teatro Castro Alves de Salvador, em 1979, Dorival Caymmi interpretou “A preta do acarajé” na tonalidade de Mi menor e tocou ao violão o acorde de Em6 quando entoou “Iêê abaráá!” (CAYMMI, 1994). Todavia não é o acorde que se escuta no arranjo de 1939. Parêntese fechado, note-se que, quando Carmen Miranda entoa o pregão do acarajé, tanto a melodia quanto o acompanhamento instrumental modulam para a tonalidade maior, numa espécie de ponte, uma vez que essa nova tonalidade se manterá na segunda parte.

Na chamada cultura ocidental, sabe-se que uma música ou uma parte musical em tonalidade menor é habitualmente percebida como sombria, triste, introvertida, em oposição à tonalidade maior, sentida como luminosa, alegre, expansiva. É certo que tais impressões estão sempre sujeitas às particularidades de cada música. Ainda assim, permanecem “em estado latente como material relevante a serviço da construção” (WISNIK, 1989, p. 130) as associações entre cada tonalidade e um determinado caráter, sendo percebidos como contrastantes os efeitos do menor e do maior quando justapostos.

No caso de “A preta do acarajé”, a divisão de sua estrutura musical em duas partes é percebida sem dificuldades por qualquer ouvinte, dados o andamento, primeiro desacelerado, depois acelerado, e a mudança no ritmo do acompanhamento. A primeira parte é evidentemente sombria, lamentosa. A segunda é alegre, sacudida. O que o ouvinte sem formação musical presumivelmente não consegue identificar é que a modulação da tonalidade menor para a homônima maior também interage e contribui para essa sensação de mudança. Já o ouvinte com formação musical, se atentar com cuidado aos pregões, perceberá um aspecto essencial: antes da segunda parte, uma certa alegria está imiscuída no lamento da vendedora.

Passemos à segunda parte. Basicamente o canto se organiza na forma de pergunta-resposta, sustentado pelo ritmo do samba de roda. Na década de 1990, Dorival Caymmi diria a respeito das suas primeiras composições gravadas:

A música típica brasileira é samba. E o samba na Bahia era um estilo de samba de mote e glosa, é você abrir um estribilho e o outro responder. É o samba de umbigada, samba de rua, com influência portuguesa e africana (CAYMMI, 2001, p. 132-133).

No seu comentário, o compositor se refere expressamente a práticas com história marcante no Brasil e na África. O gesto da umbigada esteve e ainda está presente em danças brasileiras criadas pelos negros nas quais os participantes se colocam em roda e batem palma, cantando em resposta a um solista (SANDRONI, 2001, p. 85). A origem africana e a presença do gesto no Brasil e em Portugal foram apresentadas por José Ramos Tinhorão (1988, p. 45-68), depois de Edison Carneiro haver proposto, diante de vários problemas de nomenclatura, que aquelas várias danças (“tambor, bambelô, coco, samba de roda, partido-alto, batuque, jongo, caxambu”) fossem chamadas genericamente “samba de umbigada” (CARNEIRO, 1974, p. 32). Por seu turno, Nei Lopes apontou que o “samba de umbigada” é um legado do “batuque dos povos bantos de Angola e do Congo” (LOPES, 1992, p. 47).

Já o canto responsorial, diálogo de voz-solo e coro, era a forma geral dos “vissungos”, cantos de trabalho que negros descendentes dos bantos entoavam nas lavras da região de Diamantina, em Minas Gerais, ainda nas primeiras décadas do século 20 (MACHADO FILHO, 1985, p. 65). O cônsul britânico James Wetherell,

escrevendo sobre o período de 1842 a 1857 na Bahia, afirmou que assim cantavam os escravos *cangueiros*: “Esse canto coral começa geralmente por um comentário, entoado por um negro, de qualquer coisa que ele vê e pode ser mais ou menos criticável. Os outros respondem em coro” (*apud* MATTOSO, 2003, p. 141). Antes de Wetherell, o comerciante inglês John Luccock, escrevendo sobre o Rio de Janeiro que conheceu em 1808, também havia se referido ao canto responsorial ao descrever o trabalho de escravos que carregavam pesadas cargas: o homem que, dentre eles, fora “escolhido para capitanear e dirigir” entoava “sempre alguma cantiga africana, curta e simples”, ao fim da qual todo o grupo respondia em coro (LUCCOCK, 1975, p. 74).

Tampouco faltam referências ao canto responsorial em estudos sobre o samba. Mário de Andrade examinou-o no samba rural paulista, modalidade de tradição oral, a partir de observações realizadas entre 1931 e 1937. E assinalou a “origem afronegra” do recurso (ANDRADE, 1991, p. 179-183). Oneyda Alvarenga identificou o canto responsorial em sambas baianos de tradição oral do século 20, assinalando-o igualmente “como de possível origem negro-africana” (ALVARENGA, 1982, p. 153). A forma também foi estudada por Carlos Sandroni (2001, p. 126) em uma das partes de “Pelo telefone”, canção que passou para a história como o primeiro samba carnavalesco registrado (por Donga, em 1916) e gravado (no Rio de Janeiro, para o carnaval de 1917). E, segundo Nei Lopes (1992, p. 98-99), o recurso ainda estrutura o “partido cortado” carioca, uma modalidade de partido-alto com refrão secundário cantado por coro.

Retomemos a audição de “A preta do acarajé”. Na segunda parte, o narrador faz o papel de freguês, passando a dialogar com a vendedora:

(narrador/freguês)  
 Todo mundo gosta de acarajé  
 Todo mundo gosta de acarajé  
 (vendedora)  
 Mas o trabalho que dá pra fazer é que é  
 Mas o trabalho que dá pra fazer é que é  
 (narrador/freguês)  
 Todo mundo gosta de acarajé  
 Todo mundo gosta de acarajé

(narrador/freguês)  
 Todo mundo gosta de abará  
 Todo mundo gosta de abará

(vendedora)  
 Mas ninguém quer saber o trabalho que dá  
 Ninguém quer saber o trabalho que dá  
 (narrador/freguês)  
 Todo mundo gosta de abará  
 Todo mundo gosta de abará  
 Todo mundo gosta de acarajé

Há dois aspectos do canto de Dorival Caymmi e Carmen Miranda que sintetizam a relação entre as personagens nessa situação de compra e venda. O primeiro aspecto é que a alternância de sílabas tônicas e átonas, cantadas por ambos, é menos a força de um som que se afirma por sua intensidade do que uma proeminência suave, já atenuada na origem pela “entoação ‘macia e cantada’ da pronúncia falada no Brasil” (ULHÔA, 1999, p. 54). Desse modo, a bronca da vendedora é expressa com denguiço. O segundo aspecto é que Dorival Caymmi e Carmen Miranda, ainda que mantenham a característica de uma fala redonda na naturalidade de suas dicções, sugerem com suas vozes o movimento da dança. Ou seja, a vendedora entoa a sua reclamação sincopando várias sílabas, como faz o narrador/freguês, e nisso ambos estão juntos, conciliados. Desse modo, a bronca da vendedora também é expressa com alegria.

Entretanto seria um erro afirmar que tudo isso descaracteriza até o limite a sua queixa, suprimindo o que a canção guarda de doloroso. Um erro que faria perder de vista a complexidade da obra (a qual, no entanto, se apresenta a nós a princípio tão simples!). Pois, se assim fosse, como entender todo o lamento da primeira parte? Teríamos escutado, de início, um mero “jogo de cena”?

Continuemos a audição do fonograma. O samba de roda transborda do diálogo para o solo de trompete sobre a primeira parte. Essa parte é finalizada pelo pregão “Iêê abaráá!”, entoado duas vezes (Dalva de Oliveira é secundada pelo coro). Se parasse por aí, a canção terminaria em clima eufórico. Mas o narrador reassume o papel de nos mostrar a cena, dela se afastando. E retornam assim a melancolia, a monótona lamentação em redondilha menor e o mesmo arranjo musical do início.

Ou, de forma mais precisa, é a vendedora quem vai saindo de cena. Seguindo o seu caminho, ela encerra melancolicamente a narrativa. Porém a tristeza da estrofe final não se dá somente pelo término da passagem rotineira da “preta do acarajé”. A tristeza se intensifica pela distância espacial que o pregão vai ganhando,

mas também pela beleza que o canto adquire ao se recolher à memória. Em outras palavras, a tristeza se intensifica pela distância temporal que agora se coloca entre a vendedora, personagem que vem dos velhos tempos coloniais, e o narrador, voz instalada no interior de uma canção produzida para o incipiente mercado capitalista do disco:

(narrador)	
Dez horas da noite	Dez/ <u>ho</u> /ras/ da/ <u>noi</u> /te
Na rua deserta	Na/ <u>ru</u> /a/ de/ <u>ser</u> /ta
Quanto mais distante	Quan/ <u>to</u> / mais/ dis/ <u>tan</u> /te
Mais triste o lamento	Mais/ <u>tris</u> /te o/ la/ <u>men</u> /to
(vendedora)	
Ô acarajé ecô olalai ô ô	
Vem benzê-ê-ê	
'Tá quentinho	
(coro)	
Todo mundo gosta de acarajé	

Na voz de Caymmi, outro verso é cantado seguindo a reiteração do ritmo melódico e contrariando a prosódia (“Quanto mais distante” é a acentuação prosódica). Resta a pergunta: no fim das contas, a dor do lamento se superpõe à alegria? Não, se pensarmos que a última palavra fica com “Todo mundo gosta de acarajé”, frase cantada pelo coro. No entanto privilegiar a conclusão seria como olhar um mapa sem tomar a devida distância.

Contentamento e melancolia convivem o tempo todo na forma e no conteúdo dessa gravação, e a riqueza do sentido se constrói na justaposição e na mistura desses sentimentos contrários. Na primeira parte, o narrador descreve melancolicamente o lamento de que é testemunha. Sua narração se compadece da dor ouvida no pregão, um anúncio e talvez um canto de trabalho da vendedora ambulante. Na segunda parte, o narrador está alegre. Ele assume o contentamento do freguês, satisfeito com a oportunidade de se servir.

Já a vendedora, depois de atrair o freguês com o pregão (“Se não chora, ninguém compra”), dialoga ainda se lamentando. Mas a sua reclamação é cantada alegremente. Uma certa alegria que se misturava à dor do pregão assume, na segunda parte, o modo como as palavras são cantadas. A oposição entre o que é dito e o modo como se diz, apesar dos traços de queixa, configura o papel da vendedora:

a ela cabe agradar a freguesia, não importam as dores que o seu canto carregue. Mesmo porque, mais penoso do que o trabalho em si, seria não vender a mercadoria. De outro ângulo, pode fazer parte da sedução da vendedora o lamento que o seu canto carrega. Um papel análogo, aliás, ao desempenhado pelos artistas no mercado fonográfico, embora a semelhança realmente não apague as diferenças entre uma e outra atividade.

“A preta do acarajé” prima pela repetição constante de seus elementos. Sua principal figura estilística é a reiteração. Na obra de Dorival Caymmi, não se trata de um caso raro. Antônio Risério comenta, em relação às canções praieiras de Caymmi, que a reiteração é a “melhor estratégia verbal para captar” a vida “cíclica”, “no sentido do retorno fundamental dos eventos”, experimentada pela comunidade de Itapuã no tempo em que a localidade era um arraial de pescadores (RISÉRIO, 1993, p. 70-75).

Pode-se supor uma correspondência de outra ordem para “A preta do acarajé”. Nela a reiteração estilística dá forma a uma estabilidade social e histórica que possui duas faces. Uma é a da perpetuação dos tempos coloniais, a sua continuidade que parece não ter fim em meio às modernizações capitalistas da vida brasileira. Trata-se de um componente melancólico e terrível, sintetizado na primeira parte da canção. Outra face é a da esperança de estabilidade das várias pretas do acarajé, necessária esperança frente à sobrevivência incerta. Uma face agradável, condensada sobretudo na segunda parte, mas formalizada também na ambiguidade interna à canção como um todo.

A face agradável se constrói, portanto, na transfiguração da dor em alegria. Transfigurar a dor não é vencê-la, à medida que isso implique alteração das estruturas históricas que provocaram e ainda provocam o sentimento. Transfigurar é mudar a aparência dessa dor, o que tanto pode ser uma tapeação quanto uma afirmação de dignidade.

A gravação de 1939 de “A preta do acarajé” afirma a dignidade desse gesto. Em outras palavras, não existe tapeação desde que se entenda que há um resgate ou uma revanche pela recriação da alegria e, com ela, da vida. E desde que se

considere que a melancolia da personagem nem foi esquecida, nem foi ofuscada pela cena pitoresca.

Ao justapor e ao misturar satisfação e sofrimento, Dorival Caymmi representou um tipo social que vem dos tempos coloniais. Na gravação, a fala coloquial, o anúncio cantado, o fundamento religioso, o canto e a dança de rua, o comércio popular, tudo isso se junta trazendo para a novidade tecnológica, cuja sedução vem do desenvolvimento das forças produtivas, o encantamento arcaico da vitória limpa e modesta sobre a penúria. Com isso, o quadro cantado em “A preta do acarajé” ganhou profundidade, inserindo-se em uma tradição cultural que se pode considerar sólida: uma tradição que veio se estabelecendo desde que a canção e a dança se apresentaram, na América portuguesa e no Brasil, “como uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (escravagista) de redução do corpo negro a uma máquina produtiva” (SODRÉ, 1998, p. 12).

### 3. “Carioca”

O narrador de “Carioca”, composição de Chico Buarque por ele gravada em 1998, principia o seu relato com uma fala pública, um anúncio de certo modo anônimo entoado nas ruas: “Gostosa/ Quentinha/ Tapioca”. Ele não diz que escuta o pregão, ele o reproduz nos três primeiros versos (quatro versos na repetição, pois aí também se entoa “Quem vai?”). O resultado é que, desde o início, uma determinada experiência econômica e social integra a voz lírica da canção.

Não se trata, assim, de um lirismo exacerbado, que só enxerga o mundo exterior como reflexo de suas próprias disposições internas. Daí eu chamar narrador ao eu-lírico, sublinhando o traço épico de seu lirismo. Somos chamados a escutar comentários de alguém que flana pela zona sul do Rio de Janeiro. Ele canta o que ouve, o que pensa, o que vê e o que sente, no momento em que fatos corriqueiros se dão – quando o dia começa, quando vai terminando e durante a noite. Desse modo, o sujeito se dá a conhecer pela seleção daquilo que considerou digno de ser cantado e pela maneira como canta as coisas selecionadas.

A confiar na fragmentação do discurso, tudo é visto rapidamente. E nada é muito aprofundado. É como se o narrador estivesse em uma conversa casual, despreocupado, com o desejo e o interesse de dizer, sucintamente e sem maiores consequências, o que lhe vem à cabeça. Ele não discute, nem critica, nem analisa: apenas vai cantando com liberdade, enquanto perambula, as impressões provocadas pelo mundo à sua volta, mundo em si mesmo bastante fugaz.

Mas a fragmentação (do olhar e da narrativa) é enformada num quadro coeso. Isso ocorre não só como resultado do ritmo de samba-reggae que, estilizado pelo acompanhamento instrumental, sustenta a canção do princípio ao fim – embora esse fator seja fundamental. E tampouco a coesão ocorre apenas como resultado de as cenas acontecerem no mesmo espaço físico e na sequência temporal manhã-tarde-noite, o que fica bastante explícito para o ouvinte. E a coesão tampouco ocorre apenas como resultado da estrutura musical que se articula com a sequência temporal narrada, embora essa articulação também seja fundamental: por meio dela, “Carioca” apresenta uma narrativa circular cantada numa forma musical circular, sugerindo ao ouvinte a experiência de um tempo cíclico.

Ao lado de todos esses fatores, a coesão também resulta das ligações entre os vários fragmentos que o narrador canta. Conforme se vê na tabela a seguir (Ex.1), apesar da rápida sucessão de cenas, a narrativa pode ser sintetizada em cinco assuntos: comércio, diversão, natureza, religiosidade e expansão lírica do sujeito.

Note-se que não se canta nenhuma atividade, lícita ou ilícita, que não se relacione de algum modo com o dinheiro. O pregão, reproduzido no corpo da canção, anuncia a venda de tapioca. Desse anúncio o pensamento do narrador desliza para o baile *funk* e o *show* de samba, por sua vez anunciados – mas não vendidos a nós, como faria um *jingle*. Mesmo o povaréu “ambulando” é comparado à “muamba”, ou seja, à mercadoria envolvida em algum tipo de comércio ilegal.

Divisão da letra em estrofes e período do dia cantado	Parte musical	Versos	Assuntos
Primeira estrofe Manhã	Parte A	1. Gostosa 2. Quentinha (Quem vai?) 3. Tapioca 4. O pregão abre o dia 5. Hoje tem baile <i>funk</i> 6. Tem samba no Flamengo  7. O reverendo 8. Num palanque lendo 9. O <i>Apocalipse</i>	Comércio e diversão (com a transformação do pregão em canção popular) Diversão e comércio (baile; <i>show</i> no aterro do Flamengo) Religiosidade
Segunda estrofe Tarde	Parte A	10. O homem da Gávea criou asas 11. Vadia 12. Gaivota 13. Sobrevoa a tardinha 14. E a neblina da ganja  15. O povaréu sonâmbulo 16. Ambulando 17. Que nem muamba 18. Nas ondas do mar	Diversão e natureza (voo de asa-delta a partir da Pedra da Gávea) Religiosidade, diversão, comércio e natureza Diversão, comércio e natureza
Terceira estrofe Anoitecer	Parte B	19. Cidade Maravilhosa 20. És minha 21. O poente na espinha 22. Das tuas montanhas 23. Quase arromba a retina 24. De quem vê	Expansão lírica do sujeito Expansão lírica do sujeito, natureza
Quarta estrofe Noite	Parte C	25. De noite 26. Meninas 27. Peitinhos de pitomba 28. Vendendo por Copacabana 29. As suas bugigangas 30. Suas bugigangas	Comércio, diversão e natureza

### Ex.1 – Tabela sobre “Carioca”

Observemos mais detidamente as atividades comerciais que aparecem ao longo da narrativa. A venda ambulante de tapioca, como se sabe, integra o setor informal. É significativo que o pregão abra a narrativa, por dois motivos. O primeiro motivo é que “Carioca” rima com “tapioca”. Caso se tratasse de um *jingle*, não de uma canção que mimetiza a forma artesanal do pregão, poderíamos imaginar

que se entoaria o próprio título, o que aumentaria as chances de venda. Não sem razão, Adorno já notava que “inúmeros são os textos de músicas de sucesso que enaltecem a própria canção, cujo título repetem constantemente em maiúsculas” (ADORNO, 1975, p. 180). O segundo motivo é que, de início, somos levados a reconhecer que ainda existe uma certa graça na vida popular em sua sobrevivência diária.

Todavia as duas outras atividades comerciais alteram o sentido das coisas. A compra e venda de maconha está subentendida à tarde. O que se nomeia é o produto em sua designação religiosa (“ganja”). Entretanto não é possível abstrair completamente do seu comércio ilegal, ao menos para quem escuta o relato. É a existência de tal comércio, nas condições atuais, que permite agora um outro tipo de graça: a graça de um “povaréu sonâmbulo”, cujo estado de espírito pode ir, em muitas gradações, do transe religioso ao barato mais pueril.

Mas o tráfico de drogas não está explícito. Ficamos só com a inocência ou com a graça do seu resultado na praia. É como se o narrador flanasse pela zona sul carioca feito um sonâmbulo, distanciado das conexões concretas da realidade, das quais, no entanto, hoje em dia todo o mundo parece ter conhecimento. É como se ele passeasse entorpecido, sem poder intervir (ou sem querer intervir?) na realidade. Por outro lado, o narrador não deixa de contar o que está à sua frente. E seu afastamento relativo envolverá a terceira atividade comercial em doçura.

Nesse caso, contudo, a inocência mal se sustentará. Fala-se da prostituição, à noite. A princípio, voltamos ao setor informal, porém em sua face mais terrível e em íntima ligação com o setor formal, isto é, restaurantes, boates, hotéis. Sem qualquer moralismo, não descarto a relação desse comércio com a diversão e o prazer, que aliás constituem o seu valor de uso, em boa terminologia. Mas cabe sempre perguntar: diversão e prazer para quem?

Ora, ainda que o narrador seja carinhoso em sua descrição, “Meninas/ Peitinhos de pitomba” pode se referir à prostituição de crianças ou de adolescentes. Portanto ao descrever amorosamente as prostitutas, o narrador descreve uma realidade que já deixou de ter graça, para dizer o mínimo. Partimos da venda (informal) de tapioca na rua. Passamos pelo consumo (ilegal) de maconha na praia. E

chegamos, é uma possibilidade radical, à venda (ilegal) dos corpos de menores, num rebaixamento do comércio de rua que condiz com a metáfora final: os corpos das meninas sendo oferecidos como mercadorias reles (“bugigangas”), mercadorias com baixo valor de troca.

Analisemos a junção de letra e melodia. Em síntese, há vogais que se estendem na duração, assim como há frases comprimidas no compasso  $2/4$ . Quando as frases ficam comprimidas (por exemplo, “Tem samba no Flamengo/ O reverendo/ No palanque lendo/ O *Apocalipse*”), as sílabas cantadas se aceleram, restando compassos com maior densidade de notas. Pode-se dizer que o recurso corresponde, no plano da construção melódica, à mobilidade do narrador e à fragmentação do seu discurso.

Mas as durações das vogais também fazem coincidir expressão melódica e conteúdo da letra. Por meio das durações, entoa-se o pregão, mimetiza-se o voo do homem da Gávea e exclama-se liricamente tanto “Cidade Maravilhosa/ És minha” quanto “De noite/ Meninas”. Não se trata, afinal, de um narrador somente irrequieto, e sim de um sujeito que demonstra liberdade para contemplar a cidade e organizar essa contemplação, o que exige permanência diante das coisas e tempo de elaboração artística.

O narrador habita, assim, uma encruzilhada. De um lado, o ritmo urbano acelerado, que passa também a ser um ritmo seu. De outro, o ritmo distendido, de contemplação e de conversa despreocupada. Não parece ser à toa que a sua grande expansão lírica se dirija para o “poente” (movimento) na “espinha das montanhas” (permanência). A imagem junta, no plano da letra, os dois ritmos de vida ambivalentes a que o narrador obedece. Já no plano melódico, quando entoa a imagem o canto enfileira tercinas (em polirritmia com o acompanhamento instrumental), antes de resolver-se na duração confortável das semínimas.

Ao longo da canção, sente-se a expressão de um encantamento com a zona sul do Rio de Janeiro. Em boa parte, por causa da leveza do samba-reggae estilizado; e basta escutar a percussão dos blocos afro de Salvador, criadores do samba-reggae, para saber que a leveza se deve sobretudo à estilização do ritmo em “Carioca”. Mas o lirismo do sujeito não adere totalmente, de modo efusivo, à cidade. Ao contrário, é

guardando distância (traço épico) que o narrador se relaciona com as atividades humanas. Além disso, a letra não se mantém alheia ao rebaixamento que o comércio popular sofre. E a melodia registra um sentimento desgostoso, por meio da descendência calculada ao início das três partes musicais: na parte A, nota Lá; na parte B, nota Sol; na parte C, nota Fá. A própria interpretação de Chico Buarque, na gravação de 1998, é algo melancólica. Diga-se de passagem, no ano seguinte, gravando “Carioca” ao vivo, a sua voz ficou mais entusiasmada, e o andamento da canção se acelerou um pouco. Nada disso é de estranhar, dada a animação do público e a maior intimidade dos músicos com arranjo e composição (BUARQUE, 1999, CD 2, track 10).

Por outro lado, a ascendência melódica ao término da parte C (“Suas bugigangas”) tanto recrudescer a degradação quanto prepara a retomada triunfal do pregão que “abre o dia”. Como entender esse tempo cíclico, o “retorno fundamental dos eventos”? Como interpretar que a canção, no momento mais crítico, gire em falso e retome a graça do comércio de rua?

Não estamos diante do tempo metafísico de uma narrativa mítica. E nem diante de um tempo psicológico em suspensão, criado na obsessão do desejo erótico. Ambas as ideias ficariam desajeitadas para uma letra que fala sobre o cotidiano. A chave para a interpretação da circularidade de “Carioca” está na ambivalência do ponto de vista do narrador. Ao mesmo tempo, esse narrador se mantém distante da vida que contempla e próximo, envolvendo-a no seu lirismo e na sua simpatia. O tempo cíclico de “Carioca” é a recusa em aceitar a radicalização da violência (tempo histórico), ou seja, as consequências do rebaixamento cantado na própria obra. O final da canção, engatado ao início, gera a esperança de que algo se modifique. Todavia o que ocorre é a repetição melancólica do cotidiano.

Nos dois primeiros romances que publicou, também na década de 1990, Chico Buarque explorou igualmente a circularidade como princípio da forma narrativa. Mas em *Estorvo* (BUARQUE, 1991) e em *Benjamim* (BUARQUE, 1995), a paralisia do movimento circular se dava em agonia. Em “Carioca”, a paralisia do movimento circular se resolve de forma um tanto otimista, uma vez que a canção termina com o pregão da tapioca.

Não estamos diante de um olhar cínico, entenda-se bem, mas de um olhar livre. Na estrutura da canção, a ambivalência entre inquietude e contemplação constitui o passeio desse cronista ágil e emocionado, que exerce a sua liberdade tanto para se aproximar das coisas, e cultivar a forma artística, quanto para delas se afastar, gesto que também integra a forma da obra. Se há a defesa de algum valor nisso tudo, é a autonomia que se defende. Entretanto o limite dessa autonomia é a situação ambígua de contemplar o horror, descrevê-lo... E seguir adiante, o que significa enredar-se num novelo temporal em que as coisas se repetem rebaixando-se cotidianamente.

O fato é que vai ruindo no Brasil, desde 1930, a tradição econômica e social que fundamentou um sistema artístico de classe média dentro da canção popular-comercial brasileira. Sistema que vai dos sambas das primeiras décadas do século 20 até a chamada MPB. Se a gravação de “A preta do acarajé” realizada em 1939 soube manter um diálogo interessante com a vida popular, a análise de “Carioca” trouxe à luz as dificuldades desse diálogo ao final do século 20.

A ambiguidade e o limite do narrador de “Carioca” revelam impasses de ordem histórica: aquele sistema da canção popular-comercial brasileira vai ruindo mesmo quando seus melhores artistas, como é o caso de Chico Buarque, ainda resistem a entregar os pontos. Ao mesmo tempo, a vida, que logicamente continua a existir, pede novas formas de expressão. E talvez esteja em formação um novo sistema da canção popular brasileira, agora ligado diretamente às periferias urbanas. A radicalização da violência e da mercantilização nas relações humanas já encontrou pelo menos uma forma de alta elaboração estética desde a década de 1990: o rap do Racionais MC’s.

## Bibliografia

ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão na audição. In: BENJAMIN, W. et. al. *Textos escolhidos*. Tradução Luiz João Baraúna e João Marcos Coelho. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 173-199. (Os pensadores; v.48)

\_\_\_\_\_. O que significa elaborar o passado. In: \_\_\_\_\_. *Educação e emancipação*. Tradução Wolfgang Leo Maar. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000, p. 29-49.

ACQUARONE, Francisco. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro/ São Paulo/ Belo Horizonte: Livraria Francisco Alves/ Editora Paulo de Azevedo Ltda, 1948.

ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

AUGUSTO, S. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Cinemateca Brasileira/ Companhia das Letras, 1989.

BARBOZA, Marília T.; ALENCAR, Vera de. *Caymmi: som imagem magia*. Rio de Janeiro: Fundação Emílio Odebrecht/ Sargaço Produções Artísticas, 1985.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 197-221. (Obras Escolhidas I),

BUARQUE, Chico. *Estorvo*. 5. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

\_\_\_\_\_. *Benjamim*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CANDIDO, Antonio. *O método crítico de Sívlio Romero*. São Paulo, Edusp, 1988.

\_\_\_\_\_. *Iniciação à Literatura Brasileira (Resumo para principiantes)*. 2. ed. São Paulo, FFLCH/ USP/ Humanitas, 1998.

\_\_\_\_\_. A literatura como sistema. In: \_\_\_\_\_. *Formação da Literatura Brasileira*, 9ª ed. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro, Itatiaia, 2000, v.1, p. 23-25,

CARNEIRO, Edison. *Folgedos tradicionais*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

CASTRO, Ruy. *Carmen: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CAYMMI, Dorival. *Cancioneiro da Bahia*. 5. ed. rev. e amp. Rio de Janeiro: Record, 1978.

CAYMMI, Stella. *Dorival Caymmi: o mar e o tempo*. São Paulo: Editora 34, 2001.

LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*. Tradução Milton da Silva Rodrigues. Belo Horizonte: Itatiaia/ São Paulo: Edusp, 1975.

MACHADO FILHO, Aires Mata. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. Belo Horizonte, Itatiaia/ São Paulo, Edusp, 1985.

MARTINS, L. Os números da exclusão social no Brasil. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. A13, 4 dez. 2002.

MATTOSO, Kátia M. de Queirós. *Ser escravo no Brasil*. Tradução James Amado. 3. ed., 2. reimpressão. São Paulo, Brasiliense, 2003.

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: Editora da UnB/ Linha Gráfica, 1990.

OLIVEIRA, Francisco. de. *Crítica à razão dualista: o ornitorrinco*. São Paulo, Boitempo, 2003.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 5. ed., 3. reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2001.

RISÉRIO, Antonio. *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo: Perspectiva/ Salvador: Copene, 1993.

SAIA, Luiz Henrique. *Carmen Miranda*. São Paulo: Brasiliense, 1984,

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/ Editora UFRJ, 2001.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: \_\_\_\_\_. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 29-48.

SIMÕES, Roberto. Do pregão ao *jingle*. In: CASTELO BRANCO, Renato; MARTENSEN, Rodolfo Lima; REIS, Fernando (coord.). *História da propaganda no Brasil*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1990, p. 171-202.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SZMRECSÁNYI, Tamas; SUZIGAN, Wilson. (org.). *História econômica do Brasil contemporâneo*. 2. ed., revista. São Paulo: Hucitec/ Associação Brasileira de Pesquisadores em História Econômica/ Edusp/ Imprensa Oficial SP, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. Os anúncios cantados e os *jingles*. In: \_\_\_\_\_. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981, pp. 88-105.

\_\_\_\_\_. *Os sons dos negros no Brasil*. São Paulo: Art Editora, 1988.

\_\_\_\_\_. *Os sons que vêm da rua*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2005.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Métrica derramada: prosódia musical na canção brasileira popular. *Revista da Academia Brasileira de Música*, n. 2, p. 48-56, mai. 1999.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. Tradução Maria Aparecida da Nóbrega. 6. ed. Salvador: Corrupio, 2002.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

## Discografia

BUARQUE, Chico. *As cidades*. BMG/ RCA, 7432183233-2, 1998. CD.

\_\_\_\_\_. *Chico ao vivo*. BMG/ RCA, 7432169929-2, 1999. CD duplo.

CAYMMI, Dorival. *Caymmi in Bahia*. PolyGram, 522041-2, 1994. CD.

\_\_\_\_\_. *Cantando Caymmi*. EMI, 530600 2, 2000. In: \_\_\_\_\_. *Caymmi amor e mar*, caixa de CDs.