



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE LETRAS

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

CRISTIANO SANTOS ARAUJO

DICRÓ:

UM TESTEMUNHO POÉTICO DO HUMOR NO SAMBA CARIOCA

Brasília

2022

CRISTIANO SANTOS ARAUJO

DICRÓ:

UM TESTEMUNHO POÉTICO DO HUMOR NO SAMBA CARIOCA

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de pós-graduação em Literatura da Universidade de Brasília para a banca de defesa como exigência para a obtenção do título de Doutor em Literatura.

Área de Concentração: Literatura e Práticas Sociais.

Linha de Pesquisa: Literatura e outras Artes.

Orientador: Prof. Dr. Robson Coelho Tinoco.

Brasília

2022

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

AA663d Araujo, Cristiano Santos
Dicró: um Testemunho Poético do Humor no Samba Carioca /
Cristiano Santos Araujo; orientador Robson Coelho Tinoco. -
Brasília, 2022.
106 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2022.

1. Dicró. 2. Testemunho. 3. Humor. 4. Samba carioca. I.
Tinoco, Robson Coelho, orient. II. Título.

Domingo de sol
Advinha pra onde nós vamos?
Aluguei um caminhão
Vou levar a família na praia de Ramos.
Dicró

“... quem apreende a máxima irrealidade, plasmará a máxima realidade”.

(AGAMBEN, 2007, p. 15)



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE LETRAS

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

BANCA DE DEFESA DE TESE

CRISTIANO SANTOS ARAUJO

DICRÓ: UM TESTEMUNHO POÉTICO DO HUMOR NO SAMBA CARIOCA

Dr. Robson Coelho Tinoco (UnB - orientador)

Dra. Lúcia Maria Assunção Barbosa (UnB)

Dr. Felipe Ferreira Valoz Júnior (IFG)

Dra. Adriana Demite Stephani (UFT)

Dr. Alexandre Simões Pilati (UnB - Suplente)

DICRÓ:

UM TESTEMUNHO POÉTICO DO HUMOR NO SAMBA CARIOCA

Cristiano Santos Araujo¹

RESUMO

Esta pesquisa objetiva analisar a obra literomusical de Dicró (1946-2012) na abordagem do poético testemunho do humor como representação da construção identitária de sujeitos sociais pretos no samba carioca. A partir da discografia dicroniana (1976-2008) problematiza questões como: Existe poesia (*poiésis*) e endereçamento lírico na letra da canção? O humor no samba dicroniano, como campo cultural transgressor de estudos, é uma forma de comunicação literária de vozes e testemunhos pretos que podem ser analisados no samba carioca? A referência teórica basilar dialoga com o conceito de Literatura e Canção (PERRONE-MOISÉS, 2016; ESCHER, 1992; OLIVEIRA, 2002). As correlações contemporâneas da literatura, música e sociedade (SANTIAGO, 2000; 2002; WISNIK, 2017; CICERO, 2005, 2012; AGAMBEN, 2007; TINOCO, 2011; CINTRÃO, 2004). A teoria do Testemunho (SELLIGMAN, 2003; 2005; RICOEUR, 2007; 2012). A obra vocal e performance como arquitetura da escrita em Paul Zumthor (1997; 2007). O riso e o risível como campo crítico-cultural de estudos literários em Possenti (2018); Terry Eagleton (2020); Henri Bergson (2004); Vladimir Propp (1992); Verena Alberti (1999). Em todo caso, independente de toda a plurivocidade teórica analisar-se-á a obra de arte literária e cancionista de Dicró em suas representações miméticas da sociedade carioca narradas nas letras sincopadas do samba (DOURADO, 2008; CABRAL, 2005; VIANNA, 1995; LOPES, 2015). Metodologicamente, os dados coletados seguem numa pesquisa qualitativa e bibliográfica defendida em uma Tese de doutorado em literatura a partir do modelo de artigos na estrutura de estudos múltiplos e interligados (NATURE, 2016; KUBOTA *et al.*, 2018; COSTA *et al.*, 2019) visando analisar a literocanção do humor no samba carioca, uma poética sincopada e engajada socialmente por Dicró, um antropófago do humor praguejador na desbundante sociedade carioca.

PALAVRAS-CHAVE: Dicró. Testemunho. Humor. Samba carioca. Literatura e práticas sociais.

¹ Doutorando em Literatura na UnB sob a orientação do prof. Dr. Robson Coelho Tinoco. Linha de pesquisa: Literatura e outras artes. Eixo de interesse: literatura, música e(m) canção. Doutor em Ciências da Religião pela PUC GOIÁS (bolsista CAPES 2014-2017) com menção honrosa no prêmio CAPES de Teses de 2018 na área de concentração: Religião, Cultura e Sociedade com a Tese *Chronos kai Anagké: Vestígios do Sagrado em João Guimarães Rosa*; Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela UERJ (2009-2011) com a Dissertação *Nem Deus nem Demo: o Homem humano no palco polifônico do Grande Sertão: Veredas*; Pós-graduado em Direitos Humanos com a monografia *Direitos Humanos e Funk: A dignidade da Pessoa Humana (não)Autoevidente entre a lei e a Canção* (CENES); Licenciado em Letras: Português/Literaturas (UNESA) com a Monografia: *Diadorim: A metáfora da religião em Grande Sertão: Veredas*.

DICRÓ:

A POETIC TESTIMONY OF HUMOR IN SAMBA CARIOCA

ABSTRACT

This research aims to analyze the literary-musical work of Dicro (1946-2012) in the approach of the poetic testimony of humor as a representation of the identity construction of black social subjects in the carioca samba. From the dichronian discography (1976-2008) it will problematize questions such as: Is there poetry (poiesis) and lyrical addressing in the lyrics of the song? Is humor in dicronian samba, as a transgressive cultural field of studies, a form of literary communication of testimonies and black testimonies that can be analyzed in samba cario? The basic theoretical reference dialogues with the concept of Literature and Song (PERRONE-MOISÉS, 2016; ESCHER, 1992; OLIVEIRA, 2002). The contemporary correlations of literature, music and society (SANTIAGO, 2000; 2002; WISNIK, 2017; CICERO, 2005, 2012; AGAMBEN, 2007; TINOCO, 2011; CINTRÃO, 2004). The theory of Testimony (SELLIGMAN, 2003; 2005; RICOEUR, 2007; 2012). Vocal work and performance as architecture of writing in Paul Zumthor (1997; 2007). Laughter and the laughable as a critical-cultural field of literary studies in Possenti (2018); Terry Eagleton (2020); Henri Bergson (2004); Vladimir Propp (1992); Verena Alberti (1999). In any case, regardless of all the lyrics, the literary and songwriting work of Dicro will be studied in its mimetic representations of Rio society narrated in the syncopations of samba (DOURADO, 2008; CABRAL, 200; VIANNA, 1995); LOPES, 2015). Methodology, data to the extent in quantitative and interconnected studies (NA, 2016 et al., 2018; COSTA) et al., 2019) to analyze the humor songwriting in Rio samba, a syncopated and socially engaged poetics by Dicro, an anthropophagous of cursing humor in the thriving society of Rio de Janeiro.

KEYWORDS: Dicro. Testimony. Humor. Samba from Rio. Literature and social practices.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 ORALIDADE E TESTEMUNHO PRETO DE RESISTÊNCIAS NO SAMBA.....	16
1.1 O (DES)VALOR DA ORALIDADE	17
1.2 A PEQUENA ÁFRICA: AS ORALIDADES DE RESISTÊNCIA NA CAPITAL DO BRASIL	20
1.3 OS PRETOS VELHOS E NOVOS NA ENCRUZILHADA SIMBÓLICA	24
1.4 SAMBA: ARTE POPULAR DO NOSSO CHÃO.....	28
2 SALVE A COR: DICRÓ E O ENDEREÇAMENTO DE UM ‘NEGRO’ DRAMA NO SAMBA CARIOCA	33
2.1 A LÍRICA NAS REENTRÂNCIAS DA SOCIEDADE BRASILEIRA	34
2.2 SALVE A COR: O NEGRO DRAMA BRASILEIRO NO SAMBA	37
2.3 O ENDEREÇAMENTO TESTEMUNHAL NO SAMBA	40
2.4 PRECE (NADA) FINAL.....	43
3 DICRÓ: VOZ DA BAIXADA FLUMINENSE.....	45
3.1 DICRÓ: CANÇÃO E VOZ DA BAIXADA FLUMINENSE	46
3.2 DICRÓ: UM ANTROPÓFAGO PRAGUEJADOR DO SAMBA-HUMOR.....	50
3.3 DICRÓ: VOZ DOS FAROFEIROS RUMO À FACE DO CRISTO	54
4 O POÉTICO TESTEMUNHO DO SAMBA-HUMOR-SOCIAL DICRONIANO.....	59
4.1 INTÉRPRETES CANÔNICOS DO BRASIL.....	59
4.2 DICRÓ: UM INTÉRPRETE DOS BRASIS.....	62

5 AS FINALIDADES SEM FIM DO SAMBA HUMOR	70
5.1 LETRAS DE CANÇÃO E PENSAMENTO CRÍTICO	72
5.2 OS LIMITES DO HUMOR DICRONIANO.....	79
5.3 AS FINALIDADES SEM FIM DA ESTÂNCIA DA ARTE CANÇÃO SAMBA	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
REFERÊNCIAS.....	97

INTRODUÇÃO

Esta tese de doutorado em literatura analisa a obra literomusical de Dicro² (1946-2012). Objetiva entender o testemunho do humor no samba e sua representação social na construção identitária preta do samba³ carioca a partir da discografia dicroniana (1976-2008). Não obstante à diversidade de temas literossociais abordados pelo cantor/compositor/humorista, o eixo delimitador da pesquisa é a poeticidade mimética do humor no samba, entendida assim, como uma crônica sociomusical, ou seja, uma estância, um acervo, registro e interpretação de uma poética testemunhal da canção samba dos subúrbios.

Ainda inexistem pesquisas acadêmicas sobre a obra de Carlos Roberto Oliveira, o Dicro, logo, deseja-se contribuir com este trabalho de pesquisa doutoral para a área de literatura, canção e sociedade do samba carioca. Existem pesquisas

² Cantor, compositor e humorista carioca: nome artístico de Carlos Roberto de Oliveira (14 de fevereiro de 1946 – 25 de abril de 2012). O nome Dicro surgiu na época em que integrava a ala de compositores de um bloco carnavalesco de Nilópolis - RJ. Os sambas de sua autoria eram impressos com as iniciais de seu nome CRO, e também por causa de ser homônimo do jogador do Vasco Roberto Dinamite (Carlos Roberto de Oliveira). Com o tempo e divulgação dos sambas de sua autoria os erros tipográficos "De CRO" mudou para "Di CRO" e, posteriormente, DICRÔ. Ao lado de Moreira da Silva, Osmar do Breque, Germano Mathias e Bezerra da Silva ele é considerado um dos principais sambistas da linha humorística, tanto no breque quanto no samba malandro carioca.

³ Adiante aborda-se, especificamente, o samba humor dicroniano. Não abordaremos diretamente a essência e a riqueza poética do samba de breque (ritmo, pausa, fala). Segundo Dourado (2008, p. 291) a expressão samba de breque foi cunhada a partir da gravação de *Jogo proibido* (1936), de Moreira da Silva, o *Kid Morengueira*, com referência ao samba fortemente sincopado que emprega longas pausas chamadas de *breques*, onde são inseridas frases faladas, declamadas, ou ainda comentários. Contudo, destaca-se a defesa de Sérgio Cabral, em *No tempo de Almirante, uma história da rádio e da MPB* (2005), que foi o cantor Luis Barbosa (1910-1938) o inventor do samba de breque nos programas radiofônicos cariocas com o seu canto acompanhado com os batuques no chapéu de palha e caixa de fósforos (*teleco-leco*). Destaca-se que Moreira da Silva parava o samba para falar e improvisar um discurso, já Barbosa acelerava ou diminuía a cantoria para encaixar as frases bem humoradas e inesperadas pelo público, sempre dentro do ritmo, sem sair da rima e com muito espírito. Em ambos os casos, o samba de breque é a fala poética sincopada que se acopla, com graça e malandragem, à música. Dicro faz parte do samba de breque ao final do século XX, um samba humor cheio de breques e narrativas de piadas e risos.

acadêmicas em relação à obra de Moreira da Silva (1902-2000)⁴ e de Bezerra da Silva (1927-2005)⁵, ambos, também cantores cariocas versados na temática do breque, do humor, da malandragem e da plurivocidade da palavra que expressa a diversidade de sujeitos sociais.

Torna-se relevante dentro e fora da ambiência universitária por seu caráter inovador ao apresentar academicamente a temática do testemunho do humor em Dicró, e dessa forma apoia-se no encontro correlativo do samba carioca à possibilidade mimética correlacional entre as áreas de literatura, canção, humor e prática social para uma análise de uma antropofagia praguejadora na desbundante sociedade carioca.

O humor é um receptáculo responsivo e morada capaz de interpretar, de forma crítica (ir)realidades brasileiras. O samba humor, como subdivisão desprivilegiada do gênero canção samba, tem sua devida relevância na medida de sua percepção crítica de oralidades pretas e de questões preteritamente atuais.

Dicró é compositor, cantor e humorista cujo signo maior é o humor popular, marca da antiga malandragem no samba carioca. Logo, a pesquisa desenvolve-se a partir de duas bases principais (*corpus*) e alguns caminhos corolários relevantes:

⁴ AUGUSTO, Alexandre. *Moreira da Silva*. O último dos malandros. Rio de Janeiro: Record, 1996. Coleção História do Samba. São Paulo: Globo, 1998. [...] Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica, popular. Organização Marcos Antonio Marcondes. São Paulo: Art, 1977. [...] MATOS, Cláudia Neiva de. *Acertei no milhar*: malandragem e samba no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. [...] SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuzá Homem de. *A Canção no tempo I*: 85 anos de músicas brasileiras (1901-1957). 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1998. v. 1. 366 p. (Ouvindo Musical). [...] MOREIRA da Silva. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa284922/moreira-da-silva>>. Acesso em: 29 de Jun. 2020. Verbete da Enciclopédia.

⁵ VIANNA, Letícia C. R. *Bezerra da Silva*: produto do morro. Trajetória e obra de um sambista que não é santo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999. [...] Discursos Sediciosos. Bezerra da Silva. Entrevista. *Discursos Sediciosos*: crime, direito e sociedade, Rio de Janeiro, ano 4, n. 7-8, p. 11-17, 1999. [...] SOUSA, Rainer Gonçalves. *Bezerra da Silva e o cenário musical de sua época*: entre as tradições do samba e a indústria cultural (1970-2005). Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Goiânia (UFG), Goiânia, 2009. [...] Onde a coruja dorme. Dir.: Márcia Deraik e Simplício Neto. Rio de Janeiro: Antenna e TV Zero, 2012. 1 DVD (72 min.). [...] BEZERRA da Silva. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa638113/bezerra-da-silva>>. Acesso em: 29 jun. 2021. Verbete da Enciclopédia.

1. O único livro sobre Dicró, escrito e publicado pelo seu filho e empresário, a saber: Roberto Dicró: “*Dicró: As Aventuras de um bom malandro*”. Rio de Janeiro: Lograr, 2018. Esse livro é um brevíssimo resgate de memórias, e nas páginas 100 até a 111 tem a discografia de Dicró levantada pelo seu filho. Por isso, para não depender das listas discordantes no ambiente da internet, resolve-se escolher esse livro como ponto de partida.

2. A discografia dicroniana (DICRÓ, 2018, p. 100): *Dicró, o DVD do devedor* (2008); *Dicró, o último malandro* (2006); *Dicró, coletâneas* (2004); *Dicró no piscinão* (2002); *O gozador* (1999); *Os 3 malandros in concert* - Moreira da Silva, Bezerra da Silva e Dicró (1995); *O bingo da sogra* (1994); *Mister Dicró* (1988); *Duro na queda* (1986); *Funeral do Ricardão* (1984); *O professor* (1981); *Dicró* (1980); *Dicró* (1979); *Barra pesada* (1978).

Para tal empreitada discográfica pesquisante opta-se pelo samba e o papel social do artista no testemunho através da canção de dilemas e sujeitos sociais. As letras se organizaram, a princípio, pelos seguintes eixos temáticos mais destacados na obra do próprio Dicró: 1) Universo afro-brasileiro; 2) Família, Amor e sexualidade; 3) Problemas sociais; 4) Cunho político; 5) Religiosidade.

Esta pesquisa considera o discurso *verbomusical*⁶ do samba carioca enquanto prática *literomusical* do gênero *canção*⁷ para a análise de identidades e alteridades histórico-sociais na arte e na voz de Dicró.

A voz é querer dizer e vontade de existência, lugar de uma ausência que, nela, se transforma em presença; ela modula os influxos cósmicos que nos atravessam e captam seus sinais: ressonância infinita que faz cantar toda matéria [...] A voz interpela o sujeito, o constitui e nele imprime a cifra de uma alteridade. [...] Ninguém duvida que nossas vozes carreguem a marca de alguma

⁶ Uma associação direta entre canção e campo literário como um gênero sincrético, verbal e musical. Na materialidade da escrita da canção esta relação entre oralidade e escrita é intrínseco ao gênero canção, a literomusicalidade. Acerca do diálogo entre música e poesia, leremos Sant’Anna (1980). Sobre a relação entre literatura e música, consultaremos Bueno (1984, p. 58-65); Tinhorão (2000) que analisa a música no romance brasileiro. Costa (2002, p. 107-121) sobre o gênero canção e a literatura. Hirschi (2008, p. 65-96) aborda o mal-entendido das relações entre canção e poesia.

⁷ A canção é vista como um gênero oral, sincrético e secundário cuja compreensão envolve “uma tripla competência: a verbal, a musical e a literomusical, sendo esta última, a capacidade de articular as duas linguagens” (COSTA, 2002, p. 107).

arquiescritura. [...] A voz é o instrumento da profecia, no sentido mesmo de que ela a faz (ZUMTHOR, 1997, p. 11, 17, 27, 294).

Como arquiescritura, tradição e a transmissão oral se situam na performance da voz dentro da oralidade mista precedente da existência de uma cultura escrita/letrada brasileira. Em tudo, o poeta, ou o no caso o intérprete, através da vocalidade e da historicidade de uma voz em uso repleta de sonoridades significantes, a voz é sempre ativa, mas seu peso entre as determinações do texto poético flutua em virtude das circunstâncias e o conhecimento que dela pode-se ter passa por uma investigação dessas últimas. Dessa forma, uma poética da oralidade que se preocupe com a transmissão da letra e do sentido crítico pela voz e pela memória manifesta-se no emprego da linguagem “nos trilhos do ser e da vida onde nossas vozes assim exigem ao mesmo tempo a linguagem e desfrutam, a esse respeito, de uma liberdade de uso quase perfeita, pois ela termina no canto” (ZUMTHOR, 1997, p. 10).

A voz do risível em Dicro ultrapassa a *literae* porque a linguagem nela transita o simbólico invadindo o imaginário popular, e posteriormente, o próprio folclore carioca onde estão a palavra, a poesia e a canção, como artes oralidades com capacidade veiculadora de estereótipos culturais e críticas pertinentes, aborda pontualmente sobre sujeitos, tempos e espaços ora conviventes, ora coniventes com as próprias idiossincrasias das questões pretas vivenciadas na sociedade. Na concepção de Zumthor (1997) a poesia oral aborda variadas manifestações artísticas que têm a voz como matéria-prima, o canto, o corpo, da dança a um poema escrito, como obra vocal estabelece pontos de conexão entre diferentes poéticas miméticas e suas correlatas performances circunstanciais enquanto processo de comunicação de costumes histórico-sociais.

Metodologicamente, para analisar os dados coletados nesta pesquisa caminha-se inicialmente pela teoria do *Discurso do Sujeito Coletivo*⁸, uma

⁸ O Discurso do Sujeito Coletivo é uma modalidade de apresentação de resultados de pesquisas qualitativas, que tem depoimentos como matéria prima, sob a forma de um ou vários discursos-síntese escritos na primeira pessoa do singular, expediente que visa expressar o pensamento de uma coletividade, como se esta coletividade fosse o emissor de um discurso. Esta técnica consiste em selecionar, de cada resposta individual a uma questão, as Expressões-Chave, que são trechos mais significativos destas respostas. A essas Expressões Chaves correspondem Ideias Centrais que são a síntese do conteúdo

metodologia que nos permite investigar eixos temáticos da sociedade através de suas representações sociais (LEFEVRE, 2000, p. 13). Ao mesmo tempo, que o sujeito enquanto ator social revela dados que são modelos culturais interiorizados, este mesmo ator “experimenta e conhece o fato social de forma peculiar” (LEFEVRE, 2000, p. 16). Para utilizar esta metodologia foi necessária a seleção de variados discursos propostos no *corpus* da obra para compor um quadro global e assim compreender os dados da poética dicroniana. Minayo (2000, p. 74-75) orientou que a função da técnica de análise de conteúdo nesta pesquisa quanto à descoberta do que está por trás dos conteúdos manifestados pelas das letras de música e as consequentes representações dos sujeitos ali narrados. E a análise de conteúdo abrange as fases de pré-análise (definição de amostragem), exploração do material (coleta de dados) e o tratamento, organização e interpretação dos resultados obtidos. Assim, a metodologia foi qualitativa, bibliográfica e áudio-visual⁹ visando descobrir na obra artística de Dicro quais indivíduos sociais têm uma vinculação mais significativa para os problemas desta pesquisa. A proposta consiste basicamente em analisar a obra artística de Dicro, na qual

podemos dizer que as representações sociais enquanto senso comum, ideias, imagens, concepções e visões de mundo que os atores sociais possuem sobre a realidade social, são um material importante para a pesquisa no interior das Ciências Sociais. As representações sociais se manifestam em condutas e chegam a ser institucionalizadas, portanto, devem ser analisadas a partir da compreensão das estruturas e dos comportamentos sociais (MINAYO, 2004, p. 173).

Na teoria da literatura e literatura comparada, a abordagem qualitativa tem sido mais utilizada, principalmente nos estudos culturais, históricos e sociológicos, por proporcionar uma tentativa de interpretação e a possibilidade de análise explicativa do caráter humano subjetivo, destarte, a representação mimético-social é uma modalidade de conhecimento onde as representações histórico-sociais

discursivo manifestado nas Expressões Chave. Com o material das Expressões Chave das Ideias Centrais constroem-se discursos-síntese, na primeira pessoa do singular, que são os DSCs, onde o pensamento de um grupo ou coletividade aparece como se fosse um discurso individual.

⁹ O recurso áudio-visual entrou como apoio ao conceito literomusical abordado nesta tese. Na impossibilidade de se ter acesso aos LP's e suas capas com as letras, assim como para não depender das letras das canções de Dicro na internet, escolheu-se apoiar no Youtube para ouvir e pensar as letras das canções e as respectivas análises propostas.

circulam, cruzam-se e cristalizam-se continuamente por meio de palavras, gestos e encontros no universo cotidiano da literatura e da música, logo, constitui-se em um referencial teórico-metodológico, ou seja, configura-se como uma teoria que traz em seu bojo um método. Assim sendo realiza-se uma pesquisa objetivando analisar a literomusicalidade da voz testemunhal do humor no samba carioca, um testemunho sincopado e engajado na performance malandramente humorada de Dicró.

A partir do alicerce inicial apresentado anteriormente se erguem as colunas capitulacionais da *oralidade*, *testemunho*, *endereçamento lírico* e a *política* do humor no samba carioca de Dicró. Esta tese segue uma tendência de estruturação e escrita de teses em forma de estudo/artigos interdependentes, conectados e oriundos de um sério e maduro processo de pesquisa de doutoramento seguindo a normatização padrão do regulamento¹⁰ do programa de Pós-lit da UnB e acompanha a atualidade de caminhos de produção final de doutorado dentro e fora do Brasil de uma tese em formato de artigos correlacionados.

Por que fazer uma tese em formato inter-relacionado de estudos/artigos? Escrever uma tese de doutorado é um marco pessoal e profissional para muitos pesquisadores, mas o processo precisa mudar com o tempo. Segundo a revista Nature (2016, p. 7) “o número médio de pessoas que leram uma tese de doutorado até o fim é 1,6. E isso inclui o autor”. Precisa-se, então, ter uma pesquisa e publicação que vise atender a um público maior assim como a disseminação e publicação dos conhecimentos oriundos da universidade. O detalhe é que esse formato de teses em formato de artigos não significa que seja mais fácil, estabeleceu-se sim um formato objetivo oriundo de sérias pesquisas feitas para ultrapassar torres de marfim e massas encefálicas somente academicistas.

¹⁰ Art. 58 – Entende-se por tese uma elaboração textual e/ou crítica original sobre tema relevante para a área de Literatura e Práticas Sociais, capaz de representar contribuição significativa para o desenvolvimento no campo em questão. Parágrafo Único – A tese deverá: I – relacionar-se com uma das linhas de pesquisa do Programa; II – conter uma delimitação clara do tema escolhido; III - compreender uma revisão bibliográfica abrangente sobre o assunto em questão; IV – apresentar fundamentação teórica cuidadosamente elaborada e atualizada em relação ao tema escolhido, bem como argumentação claramente desenvolvida, que revele, por parte do discente, capacidade de sistematização e domínio da metodologia científica pertinente; V – ser resultado de pesquisa avançada e apresentar contribuição significativa e inédita para seu campo de estudos; ser redigida de acordo com o padrão culto da língua portuguesa; VI – seguir as normas da ABNT em vigor.

Como fazer? Kubota *et al.* (2018) destaca que o texto da tese deve possuir o alinhamento teórico-conceitual conectado ao projeto de pesquisa e o sério processo próprio de uma pesquisa doutoral não devendo ser um simples encadeamento de uma série de artigos soltos e desconectados, ou fracamente conectados entre si. Apresenta-se adiante um modelo de artigos na estrutura de estudos múltiplos e interligados de uma tese de doutorado. Claro que a adoção desta estrutura demanda cuidados especiais em relação à capacidade de organização do texto, considerando a necessidade de mostrar que a tese está associada a uma única questão de pesquisa e objetivo geral da tese (COSTA *et al.*, 2019).

No capítulo um discute-se *a oralidade e o testemunho preto de resistências no samba carioca*. No capítulo dois aborda-se *o salve a cor: Dicró e o endereçamento de um negro drama no samba carioca*. No capítulo três apresenta-se *Dicró: voz da Baixada Fluminense*. No capítulo quatro destaca-se o poético testemunho do samba-humor-social dicroniano. No capítulo cinco, *as finalidades sem fim da arte* e estância do samba carioca para o presente-futuro da contemporaneidade brasileira.

Salienta-se ainda, a efetiva contribuição na construção desta pesquisa final de doutorado os cursos e discussões realizados na integralização dos créditos doutorais oriundos das reflexões propostas em cursos/disciplinas¹¹ do programa PósLit UnB, as oportunas observações feitas pela banca na qualificação¹², assim como as orientações¹³ de tese e as leituras pessoais com o alvo de atingir a qualidade acadêmico-reflexiva para uma tese UnB relevante. Busca-se, assim, apoiado nos ombros de muitos, as memórias conceituais e os testemunhos do humor na oralidade crítica do samba humor preto, pobre e carioca de Dicró e de todos nós.

¹¹ Um abraço respeitoso e honroso aos meus professores Pedro Mandagará, Alexandre Pilatti e Sylvia Cyntrão: Marcaram a mim e a esta pesquisa sobre os temas de oralidade, literatura e canção! Gratidão.

¹² A banca de qualificação foi composta pelos professores: Robson Coelho Tinoco (orientador / UnB), Pedro Mandagará Ribeiro (UnB) e Jamesson Buarque de Souza (UFG). Obrigado pelas oportunas leituras e observações!

¹³ De forma idêntica, reitero e destaco a participação efetiva do prof. Robson Tinoco com as relevantes indicações de autores e caminhos que norteiam este trabalho. Grato sou!

1 ORALIDADE E TESTEMUNHO PRETO DE RESISTÊNCIAS NO SAMBA

O nosso dilema. A subversão pela fresta e festa. Nas Américas onde o negro foi economicamente escravizado, ele culturalmente foi o elemento civilizador. Uma tragédia sempre é uma tragédia. Mas há *insights* na tragédia que nos redime como homens. Por isso, a relevância de estarmos atentos a tudo que acontece na região portuária, ela grita do que ela é e grita naquilo que não é mais. E por isso, a necessidade vigorosa de contar, de falar, a necessidade vigorosa da palavra. A necessidade fundamental do falar, a necessidade de passar a herança da ancestralidade. A tradição é o elo, é aquilo que você acrescenta à corrente. A tradição é uma corrente que outro elo vai ser colocado ali. O elo que você não sabe como vai ser, o elo que joga pra frente o elo que pensa lá na frente. Você vai lá atrás, você pensa você aprende, você escuta, você passa pra frente, você dinamiza.

Luiz Antonio Simas¹⁴

Essa longa e necessária epígrafe de abertura é uma fala de Luiz Antonio Luiz Simas no documentário “Memórias do Cais do Valongo¹⁵”, aqui e adiante trata sobre a saga da oralidade preta na tragédia humana civilizacional brasileira: dilemas, tragédias, tradições, subversões, falas, elos, gritos e a exigência de uma profunda reflexão sobre a condição dos pretos, economicamente escravizados, mas também culturalmente civilizadores.

A ideia deste capítulo nasceu nas aulas de Poéticas da Oralidade, do professor Pedro Mandagará, no Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB

¹⁴ Cf. MEMÓRIAS DO CAIS DO VALONGO. Direção de Antonio Carlos Muricy e co-direção de Carlo Alexandre Teixeira. Vídeo publicado no Youtube. 28 min. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EAQranIgyCA>. Acesso em: 07 dez. 2020.

¹⁵ O vice-rei Marques do Lavradio ordenou que fosse criado um outro lugar para o desembarque dos pretos e pretas vindos da África. Então, o cais do Valongo foi criado para que os pretos não desembarcassem no cais do Peixe, no largo do Paço, porque o comércio de negros no centro imperial de poder seria prejudicial à saúde das famílias brancas assim como afetaria o pudor das “famílias de bem” ao verem a nudez e as condições cruéis de como eles aqui chegavam e eram maltratados. O Valongo então foi o cais onde um milhão de negros escravizados chegaram no Rio de Janeiro. O cais que dava entrada e acesso ao centro pobre do Rio pela rua Camerino, o valongo, o vale longo era o lugar de desembarque e comércio da carne preta.

em 2020/2. Objetiva-se, então, discutir a relação entre oralidades e a origem do samba no Rio de Janeiro do século XIX para o XX como um testemunho de vozes silenciadas na história brasileira: pretos e pretas em suas tradições, memórias, ritmos, gingados e testemunhos.

O fio teórico condutor principal é o conceito de oralidade de Rosalind Thomas (2005), as relações originárias do samba carioca na casa da Tia Ciata em Dourado (2008) e Moura (1989), e as conexões religiosas do samba e oralidade de Simas e Rufino (2018). De modo específico, como o samba chegou ao Rio de Janeiro, capital federal, e se tornou em um símbolo de resistência e força popular das “classes perigosas” ante aos processos políticos da primeira República.

1.1 O (DES)VALOR DA ORALIDADE

É senso comum pensar e dizer “Oh ele é iletrado?” Neste caso, o iletrado é visto como objeto de escárnio, uma pessoa incivilizada que não leu as grandes obras de literatura nem participou dos processos de escolarização básica. A relação letrado/iletrado também é vista como capacidade de ler com grau de refinamento cultural onde num viés civilizatório ler e escrever dão acesso à cultura formal.

Segundo Rosalind Thomas (2005), pensando a partir das oralidades gregas, a atividade intelectual vincula-se fortemente à oralidade. Além dos *aedos* inspirados da era arcaica, transmissores da *aléthea* das Musas, os primeiros filósofos pensam e discutem oralmente problemas complexos, bem como as decisões da *pólis* são tomadas oralmente na *ágora*, os julgamentos são baseados em defesas e acusações orais, isso mesmo após a adoção da escrita. Os próprios *retores* (oradores) serviam-se da escrita como auxiliar de sua oralidade e Heródoto lia seus escritos em voz alta para o público essencialmente oralizado. O próprio Homero, um poeta oral, toma todo o acervo oralizante da Grécia como fundamento para suas narrativas e, posteriormente, literatura.

Seja entre os gregos, romanos, portugueses ou brasileiros o mundo moderno dependente da escrita e da sabedoria acumulada em livros. E assim, direta ou

indiretamente rejeita a relevância da cultura oral e as oralidades na diversidade da história humana. Rosalind Thomas (2005, p. 8) destaca que:

Oral significa essencialmente “por palavra falada”, sem escrita. Portanto, “oralidade” deveria significar estritamente o hábito de se apoiar inteiramente na comunicação oral, em vez da escrita. O termo foi cunhado deliberadamente sobre uma analogia com “letrado” para denotar essa qualidade num sentido positivo: evitar as implicações equivocadas em “iletrado”. A comunicação oral significa comunicação por palavra falada, apenas.

É preciso desconstruir rapidamente a inocência da poética oral assim como posicionar corretamente o real espaço do letramento. É inadmissível a desvalorização das sociedades orais assim como urge a valorização da diversidade de constituições dos testemunhos orais nas sociedades e culturas. O letramento como projeto de um tipo de identidade nacional precisa ser recolocado como um dos tipos de conhecimentos, visto que, numa hierarquia de poder o letramento não pode ser uma categoria de exclusão, e a escrita vista como dominação (SOUZA, 2015). Desse modo, revisitar a temática da oralidade é, em si, repensar critérios basilares e imprescindíveis de acervos, registros e interpretações de imaginários socioculturais.

As oralidades em seu aspecto perfil retórico de organização da expressão promovem a consequente divulgação de tradições, ideias e um certo profetismo de um grupo, ou indivíduos, ou de uma sociedade como a carioca. O móvel (oral) e o fixo (escrita) estão no cerne da transição entre a origem do samba de roda baiano e o samba urbano carioca na transição do século XIX para o XX, a partir da chamada diáspora baiana¹⁶. Portanto, a essência da força da oralidade no samba como movimento de resistências pretas gerou só posteriormente oraturas¹⁷ com o registro

¹⁶ Êxodo de pretos baianos para o Vale do Paraíba (RJ-SP). Destaca-se aqui a origem do samba, que é na Bahia, o samba de roda do recôncavo baiano. “A magnitude do valor do samba de roda como bem cultural reside em seu conjunto. Ele é dança, é música, é poesia, é inclusive teatro, posto que apresenta cenários, indumentária e papéis a serem desempenhados. E é – não menos importante – participação: a alegria máxima do samba reside em fazer parte dele, em sambar” (DOSSIÊ SAMBA, 2006, p. 70-71).

¹⁷ O termo oratura, proposto pelo linguista ugandês Pio Zirimu nas universidades de Makerere em Uganda, na década de 60, foi amplamente utilizado e propagado nas obras de Walter Ong (*orature*). Oratura, ou oralitura, surge como alternativa à expressão literatura oral por apresentar-se mais apropriada para o fim a que se propõe: designar um conjunto de formas verbais orais, artísticas ou não. Ao contrário, literatura oral traz em sua composição uma palavra central originariamente relacionada à escrita conjugada a outra que, em nível secundário, aponta para a oralidade. [...] Câmara Cascudo, ao referir-se ao termo literatura

em forma de canções dos sambas na construção do que hoje se percebe como uma identidade nacional. O detalhe é que quando se estabelece “uma oratura” que não se apague nem se desvaloriza a oralidade originária.

Quando se pensa na correlação entre o gênero canção samba e as letras representativas como importante aspecto literossocial de identidades pode-se partir do termo literatura oral, o que a alguns causam certo estranhamento ou preconceito, a questão basilar é que literatura e oralidade fazem parte de um processo de composição de relações contextuais de produções orais vinculadas a diferentes perspectivas ancoradas na cultura e na forte ênfase de conteúdo, narradores e narrativas dentro da macro forma das circunstâncias da vida pela dimensão estética e subjetiva da palavra (SCHIPPER, 2006).

Na cultura oral entre os pretos e pretas do Rio de Janeiro do século XIX, rezas, cultos, unguentos, artes, danças, tradições, sambas não eram escritos, e sim decorados e oralizados. O sambista compõe enquanto recita e responde à plateia e à situação vivenciada. Por isso, destacaremos a relação dialogal entre oralidade e samba como campo de estudos culturais que aborda a sobrevivência e testemunho de resistência de um gênero musical atrelado à cultura de um segmento nacional preto em sua gênese oral. Assim a cultura oral é vista como acervo, registro e interpretação civilizacional, um patrimônio de uma sociedade oral escravizada no Brasil.

Desse modo, o valor da oralidade está no cerne da questão do saber, porque saberes que não puderam ser escritos mantêm-se pela via da memória como um fruto meio em que o ser humano individual e coletivo sobrevive (GARCIA, 2015). Assim, avancemos no canto preto do samba como representação da oralidade poetizada de resistências.

oral em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*, afirma que o termo, criado por Paul Sébillot, em 1881, em sua obra *Littérature orale de de la Haute Bretagne*, reúne gêneros da oralidade, tais como: contos, lendas, mitos, adivinhas, provérbios, parlendas, frases-feitas, cantos, orações, transmitidos e conservados oralmente, mesmo que posteriormente registrados e conservados através da escrita. “Sua característica é a persistência pela oralidade” (CASCUDO, 1984, p. 23).

1.2 A PEQUENA ÁFRICA: AS ORALIDADES DE RESISTÊNCIA NA CAPITAL DO BRASIL

No Rio de Janeiro da primeira República, no “amanhecer” pós-escravatura, tem-se a *ninguendade*¹⁸ carioca, conceito exposto por Darcy Ribeiro (2005, p. 124-187), aqui usado como conceito oposto à identidade e também aos silenciados e excluídos como pretos, indígenas, ciganos, judeus, putas e etc. Nesse cenário excludente encontram-se os pretos vindos da espacialidade África-Bahia-Rio. A abolição jogou os pretos num *nevoeiro sócio-histórico* das informalidades nas ruas, vielas, morros, cortiços e praças do Rio de Janeiro capital da República. Na prática, uma espécie de “higienização” espacial sórdida de exclusões e segregação das classes perigosas na região central do Rio.

Nesta cronotopia da origem do samba carioca entre o fim do século XIX e início do XX está diretamente atrelado às narrativas da Pequena África¹⁹, cuja personagem proeminente foi a Tia Ciata²⁰, entre os limites da então conhecida Praça Onze e seu arredores em direção à região portuária: Cais do Valongo, Gamboa, Pedra do sal, Santo Cristo, Saúde, Morro da Conceição, Morro da Providência e Cemitério dos pretos novos.

¹⁸ *Ninguendade*, noção oposta ao sentido de identidade, enunciada por Darcy Ribeiro em sua obra *O povo brasileiro* (1995), que remete de forma crítica ao problema ontológico ou essencialista, que parece escapar sempre que se quer apreender numa totalidade, o que delimitaria em uma comunidade a multiplicidade própria da sociedade brasileira. O brasileiro seria uma novidade perante o modelo classificatório estabelecido pela sociologia eurocêntrica.

¹⁹ Termo nomeado pelo compositor, músico e cantor Heitor dos Prazeres (1898-1966).

²⁰ Hilária Batista de Almeida: Nascida na Bahia em 1854 chegou ao Rio com 22 anos de idade devido à diáspora baiana. Líder comunitária, religiosa e empreendedora. Sua casa tornou-se em núcleo cultural de resistência negra responsável pelo desenvolvimento e consolidação do samba urbano carioca como movimento de cultura popular. Falecendo em 1924 com um legado relevante à cultura popular brasileira.

Figura 1: Pequena África (RJ).



Fonte: <https://janelasabertas.com/2017/04/19/pequena-africa-rio-de-janeiro/>

Nesse caso, uma pequena África no centro do Rio, capital federal, era um acinte à “Europa possível” reformista de Pereira Passos e seu projetos de eliminação de cortiços, morros e vielas para grandes e largas avenidas semelhantes à Champs-Élysée. Segundo o “Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro” (2006, p. 13):

Com a drástica intervenção urbanística realizada pelo prefeito Pereira Passos na primeira década do século XX “promovida com o intuito confesso de “limpar” a cidade de tudo que significasse pobreza, doença e atraso, dando feição que se pretendia moderna a uma metrópole que se queria europeia” essa população marginalizada se reuniu na região conhecida como Cidade Nova e aí, em torno da casa da baiana Tia Ciata, formou um poderoso núcleo de resistência cultural, cuja produção vigorosa começou a furar o bloqueio social, econômico e geográfico.

Em todo caso, a pequena África foi um espaço de exclusão, mas também de resistências como ponto e elo fundamental para a expressão de brasilidades, o lugar de nascimento do samba urbano e também da cultura popular carioca.

Figura 2: Casa da tia Ciata.



Fonte: <https://tiaciata.com.br>

A Praça Onze ganhou o apelido de Pequena África, porque era o ponto de encontro dos pretos baianos e dos ex-escravos radicados nos morros e vielas do centro da cidade. Nela se reuniam músicos, compositores e cantores anônimos. A casa de Tia²¹ Ciata²², na rua Visconde de Itaúna 117, era a capital da Pequena África. Dos seus frequentadores habituais, que incluíam Pixinguinha, Donga, Heitor dos Prazeres, João da Baiana, Sinhô e Mauro de Almeida, e tantos outros e outras... ali nasceu o samba urbano carioca.

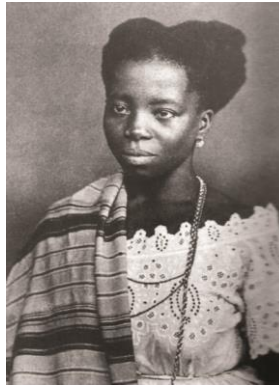
As “tias baianas” e “as mulatas” povoavam a região central do Rio com suas casas, terreiros, candomblés, rezas, quitutes e relações sociais por toda parte. Especificamente, a casa da Tia Ciata na antiga praça onze se tornou um espaço plural escondido de sambas, rezas, curas e culinárias. Nascida na Bahia em 1854 chegou ao Rio com 22 anos devido à diáspora baiana, tornou-se mãe de santo, cozinheira, líder comunitária e empreendedora. Sua casa foi um núcleo cultural de

²¹ As chamadas "tias" baianas tiveram um papel preponderante no cenário de surgimento do samba no Rio de Janeiro, no final do século XIX e início do XX. Além de transmissoras da cultura popular trazida da Bahia e sacerdotisas de cultos e ritos de tradição africana, eram grandes quituteiras e festeiras, reunindo em torno de si a comunidade que inundava de música e dança suas celebrações – as festas chegavam a durar dias seguidos.

²² Atualmente, a casa da Tia Ciata é um espaço memorial (museu) cedido pela Prefeitura na rua Camerino em frente ao cais do Valongo (vale longo... antigo cais onde um milhão de negros escravizados que chegaram ao Brasil) para exposição de fotos e objetos da tia Ciata e seu tempo. Visite a casa e a escadaria em dezembro de 2019.

resistência preta no centro do Rio, logo foi responsável pelo desenvolvimento e consolidação do samba urbano carioca como movimento de cultura popular.

Figura 3: Hilária Batista de Almeida - Tia Ciata.



Fonte: <https://home.tiaciata.org.br/>

A casa da mulata Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata (1854-1924) é considerada como a casa “matricial” da música popular urbana carioca onde foi gestado um dos primeiros sambas gravado por Donga em 1916, “Pelo telefone”. Assim, a Pequena África, Tia Ciata e seus amigos seriam uma comunidade de pretos baianos e afrodescendentes cariocas margeados por relações culturais e elementos de tradição oral constituindo uma conexão social entre Rio de Janeiro e Bahia (MOURA, 1989).

Como testemunho oral narra-se que Tia Ciata com uso de emplastos, rezas e batuques chegou ao presidente Venceslau Brás (1868-1966) cujas feridas tinham 5 anos lhe atormentavam dioturnamente. Por questões que nos foge à compreensão racional as feridas do presidente foram curadas, saradas, e assim Tia Ciata alcançou fama. E também alcançou algumas benesses do presidente como ter o marido trabalhando no gabinete do chefe da polícia. Suas reuniões culturais não

seriam mais atormentadas pela borracha da polícia, assim seus eventos começaram a ter a presença de autoridades e pessoas influentes da capital.²³

Quando se fala de samba brasileiro em suas gêneses cariocas não se pode deixar de fora a casa da Tia Ciata: A luta, as negritudes marginalizadas e excluídas, as tias, a casa, o terreiro, a culinária, as relações de trânsito entre pretos e a sociedade carioca. A luta de uma mulher e os seus para a constituição e mesclagem de ritmos e costumes com a presença constante da diversidade e riqueza da tradição oral na cultura brasileira.

Segundo o site que divulga o *filme Tia Ciata*²⁴, em 1935, o então prefeito do Rio, Pedro Ernesto, legalizou as escolas de samba e oficializou os desfiles de rua. Antes disso, sem horário nem percurso fixo, o indispensável era que os grupos passassem pela praça Onze, pelas casas das “tias” baianas. Elas eram consideradas mães do samba e do carnaval dos pobres. A casa de Tia Ciata era parada obrigatória, pois era a mais famosa e muito respeitada pela comunidade. As tias são representadas e homenageadas nos desfiles, pela ala das baianas das escolas de samba. Ela morreu em 1924 deixando um grande patrimônio de identidade e luta para a cultura brasileira.

1.3 OS PRETOS VELHOS E NOVOS NA ENCRUZILHADA SIMBÓLICA

Nos cenários de rejeição, exclusão e cerceamentos de liberdades pretas na capital federal, o candomblé, os terreiros, as tias, os sambistas estavam diametralmente em colisão com a religião cristã oficial brasileira. Viviam na encruzilhada da vida e morte, do santo e do profano, do permitido e do proibido, da permissão e da perseguição, da liberdade e da prisão. A resistência nas casas das tias e nos terreiros daqueles que vieram da diáspora baiana tiveram nas casas terreiros um apoio combativo essencial. No Dossiê do Samba (2006, p. 16) aponta que:

²³ Tia Ciata – o filme (2017). *Direção e roteiro*: Mariana Campos e Raquel Beatriz (curta metragem documentário no Youtube): disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2-5-_6w8EBQ. Acesso em: 10 dez. 2020.

²⁴ Disponível em: <https://tiaciata.com.br/sobre-o-filme/>. Acesso em 10 dez. 2020.

O candomblé no Rio é tão antigo quanto as primeiras levas de baianos que chegam na capital depois das revoltas de 1831-1835 em Salvador, e logo, além dos cultos familiares, casas de grande importância seriam fundadas na cidade. Notícias quase perdidas no tempo dão conta do candomblé de Bamboche ou Bamboxê na Saúde, africano chegado à Bahia na metade do século XIX, que vem para o Rio, onde funda sua casa de santo, voltando depois para a África, fazendo parte de uma minoria que retorna logo depois da Abolição. Entretanto, é considerado o candomblé seminal a casa de João Alabá, de Omulu, na rua Barão de São Félix, no caminho da zona portuária para a Cidade Nova, instituição popular que se constituiu numa garantia para o negro no Rio de Janeiro, vitalizando-o para resistir e sustentar seus novos caminhos na cidade e no país. Suas filhas-de-santo marcaram época como as rainhas negras do Rio Antigo: tia Amélia, Amélia Silvana de Araújo, mãe do violonista e compositor Donga; Perciliana Maria Constança, ou melhor, tia Perciliana do Santo Amaro; tia Mônica e sua prodigiosa filha, Carmem Teixeira da Conceição, a Carmem do Xibuca, a filha de Alabá que vive, sábia e soberana, até a década de 1980 com seus mais de 110 anos; a tia Bebiana dos ranchos; tia Gracinha, que foi mulher do grande Assumano Mina do Brasil, sacerdote islâmico; tia Sadata do rancho Rei de Ouro; e a grande tia Ciata (1854-1924), Hilária Batista de Almeida, mãe-pequena do candomblé de João Alabá, lideranças fundamentais para uma verdadeira revolução que se travaria no meio negro naquela zona depois da libertação.

Desde o projeto colonial, imperial e republicano construir igrejas para cada cidade e vila é símbolo de poder, já aqueles que se encantam no batuque dos tambores, louvando as matas, rios e mares, invocando os antepassados para a lida cotidiana tentavam sobreviver às perseguições nas dobraduras da morte pelos valados da capital do Brasil.

Júlia Vilhena Rodrigues em “Camadas de Memória entre o Mar e o morro: Da Pequena África ao Porto maravilha” (UnB, 2013) aponta que o terreiro do pai-de-santo João Alabá de Omulu é considerado o candomblé seminal da Pequena África. As casas das tias baianas serviam de ponto de encontro para os moradores da região. Essas mulheres aparecem na obra clássica de Roberto Moura, entre elas, Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro, lideranças fundamentais na revolução social que se travou naquela região após a libertação dos escravos.

Segundo Simas e Rufino (2018, p. 12) “em cada esquina da cidade em que se gargalha, se bebe e se versa um samba, haverá de se ajuremar um malandro e se transformar as encruzilhadas em campos de possibilidade”. Para qualquer

movimento significativo a encruzilhada é o encontro dos desencontros não apenas da fé dos pretos, mas também de sua constante luta, assim

é perceber a encruzilhada como potência de mundo está diretamente ligada ao que podemos chamar de culturas de síncope. Elas só são possíveis onde a vida seja percebida a partir da ideia dos cruzamentos de caminhos. A base rítmica do samba urbano carioca é africana e o seu fundamento é a síncope. Sem cair nos meandros da teoria musical, basta dizer que a síncope é uma alteração inesperada no ritmo, causada pelo prolongamento de uma nota emitida em tempo fraco sobre um tempo forte. Na prática a síncope rompe com a constância, quebra a sequência previsível e proporciona uma sensação de vazio que logo é preenchida de forma inesperada (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 18).

Nessa potência de mundos sobreviventes e resistentes nasce e cresce a força do samba urbano, do candomblé e da cultura popular carioca no século XX. O samba era a liga nas casas das tias, que também eram terreiros, também espaços de empreendedorismos culinários, assim como centro de um movimento de resistência que debaixo de muita ‘borrachada’ do Estado, pois eram tratados como diabólicos, malandros e vabagundos. Os sambistas, mulatos e mulatas, pretos e pretas eram assim vistos e (mal)tratados: sob as “influências rítmicas da cabula, do barravento e do congo se faziam sentir com mais evidência em uma série de ritmos profanos da música brasileira, sobretudo vinculados ao tronco do samba e suas variações” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 62).

Consoante o Dossiê do samba (2006, p. 31), o terreiro, amplamente definido, foi e é um espaço sociocultural de grande importância para o samba. ‘Terreiro’ pode ser o quintal de Tia Ciata, do mesmo modo como a palavra designa popularmente a casa de candomblé, e pode se referir também aos fundos de quintal dos subúrbios cariocas. As rodas de samba que agregavam (e ainda agregam) parentes, amigos, vizinhos num grande conagraçamento afetivo e musical funcionavam (e ainda funcionam) também como momentos de intensas trocas culturais, realizadas, sobretudo, através da música. Assim, o terreiro do samba é um espaço de sociabilidade, no qual os sambistas se encontram, trocam ideias, histórias e sambas.

Não obstante aos desafios da cor, condição social, invisibilidade cultural e discriminação religiosa, o samba como cultura popular e movimento de resistência permaneceu seu caminho como fonte de alegria e folguedo daqueles que formavam um mar de comuns, brasileiros das “classes perigosas” que aos poucos foram

dialogando com as questões da fé oficial assim como aquisição e aproximações de um sincretismo entre África e Brasil católico. Até hoje candomblecistas vão à igreja e depois seguem suas festas da cor, festas da alma, quer sejam no centro ou no subúrbio carioca:

O apontamento da Rua Clarimundo de Melo deságua em um mar de comuns, todos devidamente juntos e misturados; malungos e camaradas. Às cinco horas da manhã, quando os clarins tocam a alvorada, o som silencia a multidão. Os campos de sentidos ampliam-se: choros, risos, abraços, fogos, sentimentos indizíveis; a essa altura nada mais importa. Às vezes, são horas de espera para entrar na igreja. Não importa, o fiel espera o tempo que for necessário. Não existe pressa na vida ritualizada. Entra-se na igreja, cada um de seu jeito, uns mais, outros menos íntimos. Quando se sai dali a conversa fiada dá o tom das prosas. Dali em diante, muitas são as formas de brincar o dia: samba, feijoada, caldo de galo, capoeira, curimbos e canjiras. Há de se brincar, há de se batucar, há de se fazer a festa (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 67).

Tanto o samba quanto as religiões de matriz africana sustentaram-se pela tradição oral repassada de geração em geração. Como dissemos anteriormente, a cultura oral riquíssima de séculos quer seja na África ou no Brasil influenciou sociedades e em diálogo com os novos tempos do século XX trouxeram colaborações relevantes para a brasilidade essencial de um país ainda em construção no que tange às margens sociais desvalorizadas historicamente. Nesse caso, as casas das tias, os terreiros, as macumbas e as rodas de samba não sucumbiram às perseguições, no entanto, cresceram e acumularam um capital humano, cultural e simbólico imprescindível na formação do Brasil moderno. Simas e Rufino (2018, p. 83) dizem que

as macumbas compreendem-se como uma rede de sabedorias cosmopolitas. É fundamental que saibamos pensar as composições de seus repertórios no alinhamento de uma diversidade de fios que tecem a trama. O malandro é uma figura exemplar para pensarmos essa rede cosmopolita, pois é aquele que não nega o encanto da sua presença em nenhum furdunço praticado nas bandas terrenas. É a malandragem, encarnada nos mais diferentes tipos, que desce o morro para fazer o ganho no asfalto. É ele que cruza o sertão para ajuremar-se nas esquinas da cidade. Catimbós, juremas, terecôs, umbandas, omolocôs, batuques, encantarias, sambas, capoeiras, gafieiras, botequins, cabarés, praças, portos, mercados, rodas, ruas e encruzilhadas: o malandro está em todas e pratica os tempos/espacos nos apresentando as inúmeras possibilidades de reinvenção da vida nas frestas.

Na vida oralizada nas frestas e festas dos pretos velhos e novos ocorre o encontro do samba e da tradição oral preta na transição entre África, Bahia e Rio de Janeiro. A vida foi reinventada a partir dos desafios impostos a eles e elas que pela vida da religião, samba e culinária ocuparam e ocupam espaços desde o século XIX, da primeira para a segunda capital do Brasil. A vida vivida em diásporas como um testemunho cultural de resistências estabeleceu o samba como festa, crítica e identidade nacional.

1.4 SAMBA: ARTE POPULAR DO NOSSO CHÃO

A palavra *samba* procede da expressão africana ‘*semba*’ (umbigada)²⁵, empregada para designar a baila gestual simbólica, individual e/ou coletiva, dos batuques e corporalidades rítmicas para o samba de roda, tambor de crioula e jongo. Samba, samba-chula, samba raiado, samba-choro, samba-canção, samba-enredo, samba de breque, de terreiro, de quadra, de partido-alto. São tantos os estilos de fazer samba que podemos pensá-lo como uma espécie de metagênero, um grande ambiente sociomusical onde práticas culturais coletivas ocorrem a partir da música e através dela (DOSSIÊ SAMBA, 2006).

O samba como ritmo essencialmente musical afro-brasileiro nasceu em terras brasileiras como “samba de roda”, no encontro da música, dança e poesia como um evento festivo popular que se desenvolveu na região do Recôncavo baiano, durante o século XVII²⁶.

Da Bahia para o Rio, a partir do êxodo afro-baiano do século XX, chegando na “Pequena África”, e posteriormente nos morros, o samba urbano carioca vivido

²⁵ *In*: SILVA, Renata de Lima. Sambas de umbigada: considerações sobre jogo, performance, ritual e cultura. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 147-163, mai. 2010. [...] CARNEIRO, Edison. Samba de umbigada. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura: 1961. [...] CASCUDO, Câmara. *Made in África* (pesquisas e notas). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

²⁶ *In*: <https://www.bn.gov.br/acontece/noticias/2016/02/samba-completa-cem-anos>. Acesso em: 24 set. 2021.

como ato de resistências identitárias nas casas de pretos, terreiros de candomblé, pelas tias baianas, cozinheiras e mães de santo, entre elas, Tia Ciata²⁷.

Independente de suas tipificações sincrônicas no século XX: samba de roda baiano, samba urbano carioca, samba canção, samba enredo, samba exaltação, samba de breque, partido alto etc. Destaca-se que o samba foi reconhecido como patrimônio cultural imaterial da humanidade pela UNESCO em 2005²⁸.

Assim, de modo específico e em encontro à questão da oralidade pode-se fazer o recorte do samba de breque, com ritmo acentuadamente sincopado, com paradas súbitas ("breques") que possibilitam que o cantor faça falas e comentários alusivos ao tema da canção. O samba de breque é esse recorte relevante do samba como objeto de pesquisa nas interdisciplinaridades entre canção, letra e voz poética para a relação da canção e(m)literatura em suas vozes cantadas e faladas, uma espécie de dupla fala num só ente literomusical, ou litero-oralizado.

Segundo Dourado (2008, p. 291) a expressão samba de breque foi cunhada “a partir da gravação de *Jogo proibido* (1936), de Moreira da Silva, o *Kid Morengueira*, com referência ao samba fortemente sincopado que emprega longas pausas chamadas de *breques*, onde são inseridas frases faladas, declamadas, ou ainda comentários”. Contudo, destaca-se a defesa de Sérgio Cabral, em *No tempo de Almirante, uma história da rádio e da MPB* (2005), que foi o cantor Luis Barbosa (1910-1938) o inventor do samba de breque nos programas radiofônicos cariocas com o seu canto acompanhado com os batuques no chapéu de palha e caixa de fósforos (*teleco-leco*). Destaca-se que Moreira da Silva parava o samba para falar e improvisar um discurso, já Barbosa acelerava ou diminuía a cantoria para encaixar as frases bem humoradas e inesperadas pelo público, sempre dentro do ritmo, sem sair da rima e com muito espírito. Em ambos os casos, o samba é a fala poética que se acopla, com graça e malandragem, à música. No caso, Dicro também é um

²⁷ In: MOURA, Roberto. No princípio era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. [...]. _____. Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro. 2 ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Cultura, Divisão de Editoração, 1995.

²⁸ In: <https://ich.unesco.org/en/RL/samba-de-roda-of-the-reconcavo-of-bahia-00101>. Acesso em 23.09.20.

mestre nesse tipo de samba, com a fala do humor e do gracejo crítico desbundante²⁹ que esta tese demonstrará adiante.

No caso, o samba de breque é pausa para o reinado da voz uníssona oralizada, ou a oralidade em sua potência. Os instrumentos param, tudo para, para declarar e cantar de modo sincopado a mensagem da dor e da cor. Um encontro de oralidades de resistências interessante dentro de uma cultura, originalmente não letrada em sua gênese preta.

Luis Antônio Simas numa entrevista ao documentário “Memórias do cais do Valongo” discorre sobre um momento posterior à gênese do samba urbano da praça onze, o samba de terreiro, o samba originário de lutas entre frestas que se especificam aqui neste artigo. Simas aborda o segundo movimento do samba carioca centrado não mais na Pequena África, mas também no morro do Estácio donde se originaram as primeiras escolas de samba do Rio. Contudo, a transcrição serve para perceber cenas e personagem de um Rio de Janeiro do início para a metade do século XX.

A grande invenção carioca naquele momento foi o samba pra sambar. Que é o samba do Estácio. Aquele samba que numa onomatopeia brilhante Ismael Silva definiu como ‘bumbum paticumbum prugurundum’. Que é um samba resultado de uma mistura. Porque a mistura que deu no samba de sambar mistura o pandeiro árabe, o violão ibérico, a muzenza dos batuques de Angola, os toques Nagô, uma lírica urbana da tradição do século XIX para o século XX. E nesse caldeirão você tem o samba de sambar com seus grandes nomes que são Brancura, Bide, Ismael, Baiaco, Edgard, Rubem... todos eles circundavam a região da estiva, do porto, do meretrício e do Estácio de Sá. Então, imaginem o impacto fabuloso que é pensar uma cidade que tem como seus heróis civilizadores e que codificaram talvez a maior referência de construção de um imaginário da cidade que é o samba urbano carioca. Os camaradas estavam lá traficando maconha, colocando mulher na zona, morrendo de sífilis, morrendo de briga de esquina, morrendo por causa de jogo da chapinha e de Ronda. A fronteira entre o horror e a beleza, a fronteira entre a morte e a vitalidade, a violência entre o corpo e o beijo, o corpo que é violado e o corpo que é amado, o corpo inesperado. Tudo isso no Rio de Janeiro é muito intenso. O Rio de Janeiro é a cidade que sacralizou o que é profano e profanou o que é sagrado [...] O corpo carioca pode parar na cama

²⁹ Cf. Artigo do Prof. Leonardo Davino de Oliveira (UERJ) publicado nos Anais da ABRALIC (2016) do “Jeito de Corpo: Desbunde como resistência Político-Poética”. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491523280.pdf. Acesso em: 10 mar. 2022.

ou na vala. O Rio de Janeiro é isso. Ele tem essa peculiaridade. E ela incomoda³⁰.

O Rio de Janeiro quer seja na Pequena África ou, posteriormente, em torno do Morro do Estácio na cidade Nova é terra de *ninguendades* identitárias profanas, lugar inicialmente do samba pra cultuar e lutar, mas também, posteriormente, do samba pra dançar, festar e profanar. Em todos os Rios antigos, o corpo carioca padece de vida ou morte, de sorte ou azar, entre sujeitos sociais das “classes perigosas” em suas buscas de sentidos e sobrevivências. Por isso, o recurso da malandragem, não como algo pejorativo, mas como questão basilar de sobrevivências nesse Rio.

Nas conexões destacadas neste texto faz-se necessário a percepção da ligação entre pretos brasileiros pós-abolição, religião do terreiro, gênero canção samba em sua origem carioca, culinária e festas entre frestas de um caldeirão cultural importante na região portuária chamada de Pequena África, centro do Rio de Janeiro, à época capital federal do Brasil com apetrechos espaciais parisienses em contraposição a uma população carioca de 250 mil habitantes cuja metade era de escravos e ex-escravos sobrevivendo cruelmente nas praças, ruas, vielas e morros.³¹

Essas encruzilhadas sócio-históricas, direta ou indiretamente, e apesar das forças nevrálgicas do poder que operavam e operam, não contiveram e não conterão a força Preta liberta se libertando onde o samba é arte popular do nosso chão, é o povo que produz o show e assina a direção³².

Desta feita, as forças conservadoras do Brasil sempre foram fortes e cruéis. No Rio de Janeiro do século XIX em transição para o século XX tocar samba era ilegal, os terreiros de Candomblé eram ilegais, ser preto era (i)legalmente combatido com borrachada pela polícia, as artes de curar eram ilegais, o viver preto era

³⁰ *Ad tempora*: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EAQranIgyCA>. Acesso em: 07 dez. 2020.

³¹ A memória da Pequena África. Documentário publicado no youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e3opnjse0Tk>. Acesso em: 07 dez. 2020.

³² Coisa de pele (Jorge Aragão): composição de Jorge Aragão e Acyr Marques. 1986.

segregado na pobreza excludente e condições insalubres das vielas e valados dos morros.

O samba nessa época era coisa de preto, candomblecista, pobre e malandro. A origem do samba é repleta de oralidades em constante luta com as forças esmagadoras dos letrados. A cidade do Rio não podia ser feita somente de ruas e avenidas parisienses com o interesse político estatal para a apresentação do Brasil como uma cópia europeia. Não se podia passar ao largo as marcas da influência africana da identidade brasileira afrodescendente. Essa presença é real a partir da diáspora baiana e da região portuária do Rio que conhecida como Pequena África não deixou que o apagamento cultural se perpetrasse. Contudo, a riqueza cultural sobreviveu e se expandiu a partir dessa luta de pretos e pretas, ainda em construção em pleno século XXI.

Diáspora Atlântica – baiana – carioca. As várias Áfricas estavam ali na Pequena África. Da escravidão ao pertencimento. Camadas de memórias entre o navio negreiro e os morros cariocas. As oralidades desvalorizadas lá sobreviviam. As tradições religiosas exerceram seus poderes simbólicos por ali. O samba urbano nasceu. As cores, aos poucos, se amalgamaram por ali. Um processo longinquamente ainda incurso que reconhece essas influências sócio-históricas trabalhadas neste texto: samba, oralidade e testemunhos de pretos(as) velhos(as) e novos(as) para a constituição e afirmação de nossa brasilidade.

Apre(e)nde-se, então, por aí, que nas Américas, onde o negro foi economicamente escravizado, ele culturalmente foi o elemento civilizador do nacional. E o samba de roda baiano, assim como o samba de breque e o samba urbano carioca, reforça o testemunho preto através da estância e morada memorial das gentes pretas.

2 SALVE A COR: DICRÓ E O ENDEREÇAMENTO DE UM ‘NEGRO’ DRAMA NO SAMBA CARIOCA

Uma obra de arte mimetisa-se para a sociedade a partir do próprio ato criacional numa insistente tentativa de não se apreender facilmente a categorias e aos juízos rápidos de endereçamentos. Dessarte, um texto não passa a existir por acaso, assim como sua interpretação não pode ser com apenas um golpe certo e solitário. A realização da arte é uma engenhosidade da expressão onde as perguntas e respostas críticas não são respondidas nem “resolvidas pela consulta a um oráculo” (BEARDSLEY; WIMSATT JR., 1975, p. 86, 87, 100).

A partir do martelo que prega a arte na vida este artigo propõe um diálogo do endereçamento lírico na ambiência da teoria da literatura com o samba carioca através da canção de Carlos Roberto de Oliveira (Dicró): De modo específico percebe-se o endereçamento lírico como uma via crítico social. Este trabalho segue a tentativa de conectar de alguma maneira a poesia e a canção, a letra de samba e o endereçamento lírico do humor malandro de Dicró e a prece na canção sobre um negro drama³³ brasileiro relatado tanto no cosmos destinador quanto aos destinatários em duas canções, a saber: “ponta direita da vida” e “salve a cor”. O elo dessas conexões anteriores segue na percepção da engenhosidade da arte canção-poética em conexão com o repertório teórico da lírica.

33 *Ad tempora* – c.f. Racionais MC’s: “Me ver pobre, preso ou morto já é cultural / Histórias, registros e escritos / Não é conto nem fábula, lenda ou mito / Não foi sempre dito que preto não tem vez? [...] Aí, você sai do gueto / Mas o gueto nunca sai de você, morô irmão? / Cê tá dirigindo um carro / O mundo todo tá de olho em você, morô? / Sabe por quê? Pela sua origem, morô irmão? / É desse jeito que você vive, é o negro drama / Eu num li, eu não assisti / Eu vivo o negro drama / Eu sou o negro drama / Eu sou o fruto do negro drama”.

2.1 A LÍRICA NAS REENTRÂNCIAS DA SOCIEDADE BRASILEIRA

Dentre as (in)certezas e postulados da correlação entre canção e poesia ainda em constante reflexão faz-se neste texto a aposta nas conexões da arte canção do samba carioca com a “poesia” dicroniana no endereçamento crítico social. Jonathan Culler (1999, p. 72-83), no capítulo “Retórica, Poética e Poesia”, realiza um esforço de conceituação e diálogos no plano da teoria da literatura. Em primeiro lugar, a *poética* como uma tentativa de explicar os efeitos literários através da descrição das convenções e operações de leitura que os tornam possíveis. Em segundo lugar, a *retórica* como um estudo dos recursos persuasivos e expressivos da linguagem. Culler (1999, p. 72) chama a atenção que Aristóteles separou a retórica da poética, tratando a retórica como a arte da persuasão e a poética como a arte da imitação ou representação. Em terceiro lugar, a *poesia* como linguagem que faz uso abundante de figuras de linguagem e uma linguagem que visa a ser poderosamente persuasiva, uma saída segura para a libertação de emoções e modelagem de consciências livres situando a lírica numa perspectiva histórica onde

muitos teóricos do gênero seguiram os gregos, que dividiram as obras em três classes extensas, de acordo com quem fala: *poética ou lírica*, em que o narrador fala na primeira pessoa; *épica ou narrativa*, em que o narrador fala em sua própria voz, mas permite aos personagens falarem nas deles; e *drama*, em que só os personagens falam (CULLER, 1999, p. 75).

A lírica como um poema ora narrativo, ora não narrativo curto passou a ser identificada com a essência da literatura. Vista outrora principalmente como uma modalidade de expressão elevada, a formulação elegante de valores e atitudes culturais, a poesia lírica passou mais tarde a ser vista como a expressão de sentimento poderoso, lidando ao mesmo tempo com a vida quotidiana e com valores transcendentais, dando expressão concreta aos sentimentos mais interiores do sujeito individual. A relação entre o autor e o eu lírico pretende ser uma elocução ouvida sem querer, uma espécie de hiperbólica lirista em suas inflexões extravagantes que se manifestam na arte da poesia. Os poemas narrativos narram um acontecimento; os poemas líricos, poderíamos dizer, lutam para ser um evento. Logo, ser poeta é empenhar-se em ser bem-sucedido nesse tipo de coisa, em

apostar que isso não será descartado como um monte de bobagem (CULLER, 1999, p. 79). Destaca-se assim, neste breve recorte teórico, o poema e a canção como palavra assim como um evento onde a unidade e a autonomia da arte propõem operações, sondagens e reflexões que extravasam o próprio do poeta nos sentimentos humanos do mundo estarão norteando as reflexões deste texto.

Joëlle de Sermet no “Endereçamento lírico” (2012, p. 261-279) discute sobre quem se fala, o que talvez permita melhor perceber quem fala. O lirismo, ao contrário, constrói uma memória do sujeito no ponto preciso em que convergem, no interior do presente, os contornos de uma memória formal: memória sedimentada em tradição e cujos componentes coletivos foram interiorizados para gerar a singular figura do poeta, em relação à norma anterior do poeta-arquétipo (2012, p. 263). O sujeito e a memória poética são ao mesmo tempo interpessoal e pessoal na medida em que, intertextual, ela é também e necessariamente intratextual. Ela é a memória da invenção. Já o leitor, figura do moderno do ouvinte, somente seria, pois, testemunha de uma palavra dirigida a um outro, quer se trate da estrutura dual de um direcionamento explícito ou da estrutura ao mesmo tempo unitária e desdobrada de um autoendereçamento.

No que se propõe aqui, numa análise literomusical, o gênero canção³⁴ torna-se num arquivo, registro e interpretação de um imaginário sócio-histórico. A canção como possibilidade de literatura e prática social tem um testemunho a ser ainda ouvido. Dicro no seu primeiro LP “Barra pesada”, lançado pela Continental em 1978, composição de Avarese e Dicro, apresenta seu testemunho com a letra “Sou ponta direita da vida” que destaca um dos aspectos de endereçamento composicional no samba carioca (DICRÓ, 2018).

Sou ponta direita da vida
 Sim, mas ninguém me dá bola
 Mato a tristeza no peito

³⁴ A canção é vista como um gênero oral, sincrético e secundário cuja compreensão envolve “uma tripla competência: a verbal, a musical e a literomusical, sendo esta última a capacidade de articular as duas linguagens” (COSTA, 2002, p. 107). Uma associação direta entre canção e campo literário como um gênero sincrético, verbal e musical. Na materialidade da escrita da canção esta relação entre oralidade e escrita é intrínseco ao gênero canção, a literomusicalidade. Sant’Anna (1980) acerca do diálogo entre música e poesia. Bueno (1984, p. 58-65) sobre a relação entre literatura e música. Tinhorão (2000) analisa a música no romance brasileiro. Ainda Hirschi (2008, p. 65-96) que aborda o mal-entendido das relações entre canção e poesia.

Faço um gol com a viola

Eu era um atleta perdido
 Minha bola era quadrada
 Meu time não tinha torcida
 O meu campo era a estrada
 Entrei de sola no tempo
 Que quis me passar pra trás
 Fui convocado pro samba
 To concentrado na paz

O diretor de harmonia hoje é meu treinador
 Uma gravadora de fama quis o meu passe e comprou
 De bola eu não manjo nada sim eu sou compositor

E no escrete do samba o meu time forma assim:
 Tem cavaco, tem pandeiro, tem cuíca e tamborim
 Tem um surdo de repique, tem um surdo bola outro de marcação
 Também o agogô eu no gogó que é minha posição

Nas basicidades da vida comum nas periferias do Brasil o sonho máximo é se tornar jogador de futebol. Nessa alteridade (im)possível normal brasileira apresentada por Dicró conseguir um espaço novo existencial é ser ponta direita na vida ao ser convocado inicialmente para as escolas de samba, depois para o samba, em geral, também em não ceder aos convites do crime tão presente naqueles rincões da baixada Fluminense (RJ) e assim estar concentrado na paz para o exercício de *poiésis* no samba e na sociedade carioca.

A captação e a anexação da figura do outro, uma projeção metafórica do espaço subjetivo que se cinde em sujeito e objeto está no cerne do seu endereçamento lírico. No caso, fala de um engano fundamental de endereço sobre o qual repousa, em aproximações entre lírica e autobiografia onde a canção suscita na experiência do tempo e da memória a enunciação lírica que possibilita a permutação da totalidade dos papéis discursivos na qual aquele que fala e aquele a quem se fala podem ser aqueles que identificamos inicialmente. Tanto 'o agogô' como 'o gogó' são vias de transicionais de salvação para o 'escrete do samba' e direcionamento comunicativo no exercício da arte canção como titular da vida. Portanto, a lírica e seus endereçamentos aproximam-se do chão e as cavidades das idiosincrasias sociais prementes na arte canção e literária.

2.2 SALVE A COR: O NEGRO DRAMA BRASILEIRO NO SAMBA

Outro recorte que se enxerga para o diálogo da arte canção é a aproximação inicial com o monólogo dramático. Além do clássico lirismo ‘eu-tu’, em que “o poeta, por meio de um exterior da natureza, passa a revelar o seu estado interior em uma visão que funde as dimensões externa e interna ao sujeito” (PILATI, 2020, p. 12), ele indicia a cessão de lugar para as diversas outras vozes que percebe “a voz lírica como uma orquestração de vozes múltiplas” (PILATI, 2020, p. 13), ou seja, um concerto de vozes de um personagem que se dirige a alguém, mas também como se dá no monólogo dramático.

Algo que une e empresta uma base teórica para a canção social neste artigo na qual a constituição da voz na canção pressupõe um gesto de autorrepresentação e o desempenho de algum papel, por outro, semelhante aos poemas mais claramente ficcionalizados em que o poeta sempre fala, de algum modo, por meio da *persona* criada. Esse jogo entre o eu e as máscaras poéticas revela a amplitude e a variabilidade das fronteiras entre o eu-lírico e as vozes representadas no poema (PILATI, 2020, p. 14).

Logo, na heterogeneidade de destinatários e sujeitos nômades que o espaço de interioridade do eu lírico se relaciona com “o mundo” mais livremente no qual o poema concebido como *mimese* do pensamento ou discurso não do poeta, evidentemente, mas da *persona* por ele criada, ou, acrescenta-se aqui a dimensão da representação de *personas* ficcionais, verossimilhantes e reais que também em uma percepção sócio-histórica podem ser criadas, vivenciadas e representadas através da engenhosidade das artes nas reentrâncias e cavidades de uma sociedade.

No LP “Funeral do Ricardão”, lançado pela Continental em 1984, Dicró canta na música “Salve a Cor” (DICRÓ, 2018).

Hoje é o dia de todos os pretos
 Pretinho assim como eu
 Por isso eu vejo tudo mais bonito
 São benedito eu sou filho seu

Hoje vai ter ladainha

Hoje vai ter candomblé
 Vamos ter missa na igreja
 Pra todos filhos de fé
 Em homenagem ao preto velho da guiné

Auê auê salve a cor
 Auê auê salve a cor

Rogai por nós benedito
 Lá nas alturas
 Proteja a raça que nasceu de pele escura

Quando se pensa sobre a ficcionalização da voz poética, o endereçamento lírico e no monólogo dramático, a palavra representa o ser em si da linguagem contra sua servidão somente no reino dos fins estéticos e funcionalidades fixas da arte, ampliando esse leque entende-se que “a lírica falando em nome da humanidade livre - voz dos homens” (ADORNO, 2003, p. 89) no qual o eu lírico traz consigo as marcas do processo de individualidade, e todos os conceitos já estão implicitamente concretizados pela linguagem em que se encontram. Assim sendo, essa lírica seria a expressão da interioridade, porém, não significa somente a voz individualizada, mas um anseio coletivo que só encontra significado na relação do sujeito com a objetividade social onde a arte se expressa como uma fração do real em um âmbito universal.

Dicró manifesta-se na movimentação em relação ao negro drama brasileiro da questão daqueles que são cor preta brasileira, tanto o destinador quanto respectivos endereçamentos imbricados. O cantor traz à baila elementos da cultura preta tão inerente à nossa brasilidade. Uma prece poética com elementos mágico-religiosos das matrizes africanas com o caldeirão de outras expressões religiosas vivenciadas por ele e pelos seus pares no Brasil com um expresso desejo de proteção daqueles que têm ‘pele escura’, ou ‘pretinhos como eu’.

Veja por exemplo atual: no dia 18 de abril de 2021, no Jardim Goiás, bairro de alta classe de Goiânia, Vinicius Pereira da Silva chegou ao *Residence M Times* sem o controle do portão da garagem, a funcionária da portaria recusou-se a abrir o portão sem a devida identificação do mesmo, prontamente o morador desceu do carro e foi até a portaria e começou a xingá-la, injuriando-a racialmente e a insultou de todas as formas com uma diarreia verbal a saber: “Você está fudida na minha

mão. Grava, macaca! Chimpanzé! Chipanga! Me encara, desgraça. [...] você é uma merda, abaixo de zero... Vou meter minha arma na cintura e vou aí resolver”³⁵. Macaca, chimpanzé e chipanga (carvão) são termos utilizados em pleno 2021 aos que têm ‘a pele escura’, ou seja, o caso demonstra como pretos e pretas ainda são tratados no Brasil mesmo depois de 500 anos. A cor ainda precisa ser salva pelo exercício de uma humanidade igualitária respeitosa.

O samba carioca nascente no século XIX é preto. E o cantor Dicro, no final do século XX, canta a prece dos embates da pele escura a partir da pobre e preta Baixada Fluminense (RJ). O humor na discografia de Dicro não obstante faça rir, também faz pensar, neste caso fazer esse breve recorte da ‘cor’, satiriza uma condição racista estrutural consolidada no Brasil, infelizmente. Não obstante à diversidade de sambas, compositores e cantores que também assim o fazem. Dicro ocupa uma função de compositor e cantor preto e pobre a partir das do ano de 1978 na linha de frente do samba no Rio de Janeiro. Neste caso, o gênero canção aliado à lírica, chega ao pleno exercício da arte pela palavra de contradições de mundos:

A interpretação social da lírica, como aliás de todas as obras de arte, não pode portanto ter em mira, sem mediação, a assim chamada posição social ou inserção social dos interesses das obras ou até de seus autores. Tem de estabelecer, em vez disso, como o todo de uma sociedade, em si mesma contraditória, aparece na obra de arte; mostrar em que a obra lhe obedece e em que a ultrapassa (ADORNO, 2003, p. 67).

Em "Palestra sobre lírica e sociedade" (2003), Adorno discute a universalidade do teor lírico sob o risco de permanecer na contingência de uma existência meramente isolada. A interpretação social da lírica pode estabelecer mediações com o todo de uma sociedade tomada como unidade em si mesma contraditória aparece na obra de arte. Assim, “conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às composições líricas, mas sim devem surgir da rigorosa intuição delas mesmas” (ADORNO, 2003, p. 67). Destacam-se logo algumas reflexões: A lírica é algo oposto à sociedade? É desvencilhada do peso de alguma objetividade em suas palavras virginais?

³⁵ Cf. <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/2021/04/20/porteira-e-chamada-de-macaca-por-morador-em-goiania-policia-investiga> [...] <https://g1.globo.com/go/goias/noticia/2021/04/19/morador-e-filmado-ao-ofender-e-ameacar-porteira-em-predio-de-goiania-chimpanze-voce-nao-presta.ghtml>. Acesso em: 20 abr. 2021.

Segundo Adorno (2003), a idiosincrasia do espírito lírico contra a preponderância das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida. Ou, em estruturas e sistemas de dominação tão impregnados na sociedade particularmente luso-afro-brasileira até nossos dias.

O samba carioca é a voz de pretos e pretas, e também problematiza, satiriza, critica e faz pensar a relação arte e sociedade porque o testemunho do humor no samba dicroniano é um tipo de antropofagia praguejadora de questões sociais brasileiras. O samba como campo cultural e literário de estudos é uma forma de comunicação literária de sujeitos sociais que ainda precisam ser salvos no subúrbio carioca, e de forma ampla, no Brasil. A nossa prece ainda permanece em busca de endereçamentos líricos em ambientes ‘autorais’, ‘textuais’ e ‘leiturais’ na imbricação básica das artes em questão, a saber: Que a cor seja salva, algum dia, tal vez, talvez.

2.3 O ENDEREÇAMENTO TESTEMUNHAL NO SAMBA

A questão que se coloca então é de saber a quem se destina ao certo o poema lírico. Ele é da ordem do puro monólogo? Ou é dirigido de maneira unívoca a uma instância cuja identidade é ora atestada pelo título ou pela dedicatória, ora tematizada no interior do texto? Ou ainda constitui uma maneira de apelar ao leitor tomado como ouvinte e convidado a se integrar em uma configuração enunciativa aberta? (SERMET, 2012, p. 265).

Canção e linguagem têm suas afinidades eletivas, seus peculiares processos cognitivos de discursos e leituras na luta que ultrapassa ritmo e melodia, assim como versos, permanecendo a letra como elo para reflexões sobre *poiésis* e endereçamentos sociais como meios de expressão. A música de uma canção é, antes de mais, uma composição que não abandona a sua riqueza ou particularidade enquanto música em si mesma (sem palavras).

No entanto, o texto da canção conduz, de fato, a uma responsabilização no sentido de aproximar a expressividade musical ao dramatismo e à afetividade patentes no poema (AGUIAR, 2004, p. 132). Mais que um elemento de trabalho, compositor e poeta instrumentalizam a palavra como expressão de vontade através da arte, logo, música e poesia são artes da comunicação. Desta forma levantam-se algumas questões: quando se faz a fusão de ambas as artes, quem ganha com isso? Quem perde? Uma música com texto é mais rica, é de mais fácil entendimento, ou, contrariamente, desvirtua-se da sua natureza e é condicionada na sua interpretação? O poema? É clarificado pela música ou relegado para um segundo plano? (AGUIAR, 2004, p. 137).

Num conjunto de atividades desenvolvidas pelos homens visando à produção, distribuição e o consumo de bens e serviços necessários à sobrevivência e à qualidade de vida, o destinatário essencial na economia lírica dicroniana parte da inerente experiência do tempo e memória do samba carioca e das pessoas, figuras e *personas* em movimento como uma espécie de estatuto do sujeito social de pele escura no Brasil periférico pela arte não canônica, mas também relevante no gênero canção samba.

O testemunho significa pensar nas relações entre verdade e ficção, entre ética e estética, entre história e forma. Etimologicamente, em latim pode-se denominar o testemunho com duas palavras: *testis* e *superstes*. A primeira indica um depoimento de um terceiro em um processo, ou aquele que assiste ao caso, a segunda, aponta para o sobrevivente, ou o estado de martírio, *superstes* descreve a “testemunha” seja como aquele “que subsiste além de”, testemunha ao mesmo tempo *sobrevivente*, seja como “aquele que se mantém no fato”, que está aí presente.

No artigo "O que é Literatura de Testemunho", Wilberth Salgueiro (2012, p. 284) destaca-se que:

Testemunha é a pessoa. Testemunho é o relato, o depoimento, o documento, o registro (escrito, oral, pictórico, fílmico, em quadrinhos etc.). A testemunha, por excelência, é aquela que viveu a experiência, é um supérstite (*superstes*) – sobrevivente. Há, naturalmente, outros graus de testemunha: há o *testis*, que se põe como *terstis* (terceiro) – que presenciou, que viu, que “testemunhou”.

Assim, a tensão que habita a literatura na sua relação com o real, de afirmação e negação, também se encontra no coração do testemunho. Literatura e testemunho existem no espaço entre as palavras e as coisas. Esse limite entre ficção e realidade resgata o que mais de terrível no real para apresentá-lo, mesmo que para isso ele precise da literatura como veículo próprio (SELLIGMAN-SILVA, 2003, p. 373-375).

Cada qual em seu plano dialógico, no caso da argamassa do endereçamento lírico está a captação e a anexação da figura do outro entre projeções metafóricas do espaço lírico que se cinde em sujeito e objeto, entre leitor-ouvinte, entre testemunho autoral e destinatários sociais na flutuação estrutural brasileira cujos vazios preenche-se com elementos circunstanciais tirados de sua própria experiência (SERMET, 2012, p. 274, 275).

De modo semelhante, Jefferson Agostini Mello em "A literatura periférica e seus desafios contemporâneos" (PILATI, 2020, p. 219-229) pensa em um primeiro plano sobre discursos altamente politizados e sem uma discussão propriamente literária na cena da literatura brasileira que seria composta, fundamentalmente, de dois polos, um restrito e um ampliado. De outro modo, a abordagem bem fronteiriça das funcionalidades da literatura e potencialidades do literário onde uma literatura é endereçada a um grupo social específico que tenha sua demanda legítima por reconhecimento, logo, um meio para se alcançar a representatividade de indivíduos socialmente excluídos. Assim é que escreve a nova geração de autores chamados de periféricos, de minorias, ou não canônicos. Em todo caso, o endereçamento poético que vincula a arte à vida e às causas humanas, gente que milita pela vida antes de qualquer coisa. Gente que vive as letras da literatura além do gabinete autoral canônico, gente que vive e busca entender as polifonias marginais da contemporaneidade brasileira: para os ex-paços há os espaços.

Não testemunho do samba carioca tem-se "uma linguagem memorável" (CULLER, 2017, p. 122) na dimensão sociológica e política do fenômeno estrutural racial. E no diálogo do lírico na canção em seus endereçamentos ocorre na performance do que é lido, ouvido, vivenciado e experienciado de forma dialógico-performático no endereçamento ambivalente, quando o público simultaneamente é e não é o destinatário do poema, algo que extrapola as possibilidades usuais do texto

“escrito”, assim como da canção, e torna mais complexo o sistema de enunciação concretamente criado pelo evento da arte Brasil chamado samba. Na periferia, isso pode ser engendrado nas artes (canônicas ou não) como uma questão da vida e da percepção de mundos pela arte da literatura assim como da canção nas frestas e fraturas evidenciadas na economia dos endereçamentos líricos propostos.

Segundo Perrone-Moisés (2016) os estudos literários no século XXI passaram a ser avaliados e estudados em função de seus temas, movimentos sociais, geopolíticas, estudos culturais onde a catalogação oficial do que é literatura digna de ser estudada nos Departamentos de letras universitárias precisa dialogar com o respectivo espaço-cronotópico de interesses e relevâncias na continuidade dos estudos literários. De bom alvitre seria estarmos numa posição de disponibilidade e modéstia a fim de acompanhar as mutações, os conceitos, as ressignificações e a vitalidade da literatura na busca da memória física de uma humanidade preta e pobre que canta seus dramas na forma de um humor crítico através do samba.

2.4 PRECE (NADA) FINAL

“Auê auê salve a cor
Auê auê salve a cor

Rogai por nós benedito
Lá nas alturas
Proteja a raça que nasceu de pele escura”.

Dicró (1978).

Retomo aqui a canção dos Racionais MC's: “Me ver pobre, preso ou morto já é cultural / Histórias, registros e escritos / Não é conto nem fábula, lenda ou mito / Não foi sempre dito que preto não tem vez?”. Sim, ainda não tem. Sim, o padrão político-cultural ainda é vê-lo pobre, preso ou morto.

Lírica e Canção são, neste texto, conceitos dialeticamente imbricados na relação das artes e da sociedade brasileira. Em um mundo cheio de efemeridades líquidas estruturais ainda reinantes analisar alguma ilusão do pós-modernismo e da não efemeridade das relações estruturas raciais no Brasil é ainda vislumbrar a

necessária prece dicroniana do “Salve a cor”, e que como “ponta direita da vida” canta o negro drama cheio de liricidades no que tange aos endereçamentos alteritários da economia da arte ante ao negro drama brasileiro.

A lírica e a canção podem ser fresta e festa das artes dialogantes engajadas, e assim, a arte da palavra pode tornar-se um arquivo, registro e interpretações sociais na representação e (re)produção de verossimilhanças sociais. A palavra na vida humana na busca de entender como se dá multiplicação de brasilidades pela literomusicalidade do samba carioca.

Em 2022, o lírico dos endereçamentos ainda pretos resiste e persiste. Entre tantos “salve-rainhas” na história do Brasil, poder-se-ia começar o endereçamento “preceoso” (*sic*) do “salve a cor”. Assim, pensando nas reentrâncias das artes e dramas propostos neste estudo: Que alguém proteja a raça que nasceu de pele escura.

Assim segue a voz de Dicro por aqueles rincões da Baixada Fluminense. Seu espaço e tempo de vivências miméticas e verossimilhanças de sobrevivências culturais através da palavra e da canção.

3 DICRÓ: VOZ DA BAIXADA FLUMINENSE

Este capítulo analisa parte da obra literomusical de Dicro (1946-2012) entendendo-a como um acervo, registro e interpretação de uma representação social da chamada Baixada Fluminense. Especificamente, num recorte espaço-temporal crítico, serão analisadas as letras “*Baixada; Barra Pesada; Chatuba; Rua da Amargura; Praia de Ramos*”³⁶.

O fio teórico-analítico condutor tem três fases que iluminam as leituras e escritas neste artigo: O fio principal é o conceito de “voz e performance” (ZUMTHOR, 1997; 2007) que dialogará com pesquisas de “canção, samba e humor” (CYNTRÃO, 2004; 2014; DICRÓ, 2018; BERGSON, 2004; POSSENTI, 2018; DOURADO, 2008; CABRAL, 2005; VIANNA, 1995; LOPES, 2015), assim como a desafiadora nomeação cronotópica do termo Baixada Fluminense (MARQUES, 2006; SILVA, 2016; 2013; SIMOES, 2007; 2011).

Logo, opta-se por percorrer o caminho híbrido da Canção para análises de uma construção identitária de espaços e sujeitos, não obstante à diversidade de temas sociais, o eixo delimitador deste texto é o *literomusical* como uma poeticidade mimética do samba na ambiência do risível crítico e praguejador. Este texto considera o discurso do samba de breque enquanto prática *literomusical*³⁷ do gênero *canção* para a análise de alteridades histórico-sociais de um rincão longínquo do Rio de Janeiro, a Baixada Fluminense na voz de Dicro.

³⁶ Cf. DICRÓ, Roberto. *As Aventuras de um bom malandro*. Rio de Janeiro: Lograr, 2018.

³⁷ Uma associação direta entre canção e campo literário como um gênero sincrético, verbal e musical. Na materialidade da escrita da canção esta relação entre oralidade e escrita é intrínseco ao gênero canção, a literomusicalidade. Acerca do diálogo entre música e poesia, leremos Sant’Anna (1980). Sobre a relação entre literatura e música, consultaremos Bueno (1984, p. 58-65); Tinhorão (2000) que analisa a música no romance brasileiro. Costa (2002, p. 107-121), sobre o gênero canção e a literatura. Ainda Hirschi (2008, p. 65-96), que aborda o mal-entendido das relações entre canção e poesia.

3.1 DICRÓ: CANÇÃO E VOZ DA BAIXADA FLUMINENSE

A Canção é vista como um gênero oral, sincrético cuja compreensão envolve “uma tripla competência: a palavra, a musical e a literomusical, sendo esta última, a capacidade de articular as duas linguagens” (COSTA, 2002, p. 107). O gênero Canção é híbrido por excelência, é uma arte plural que congrega vários sistemas semióticos delineadores da possibilidade de acervo, arquivo e registro de valores socioculturais de individualidades assim como de coletividades. Segundo Sylvia H. Cyntrão (2014, p. 47):

Entende-se a canção como um gênero artístico híbrido de duas séries ou sistemas sígnicos de base - o literário e o musical -, vetor estético de representação existencial, produto cultural que trabalha com a transfiguração do real, na tradução continuada de um capital simbólico coletivo.

Na Canção apresenta-se um capital simbólico de significações e sentidos para onde convergem modos de vida e compreensão de uma sociedade. Como sujeitos culturais tem-se na intersubjetividade identitária paradoxos a serem investigados e revelados entre fraturas e elos de valores culturais que podem ser contestados ou reafirmados na sociedade brasileira representados nas vozes que falam e nas dos que escutam. Assim, o samba, a mpb, o rap, o pop social, o funk, o sertanejo, e tantas formas diferenciadas de expressão canção são parceiros e formam um conjunto plural e solidário a um fenômeno cultural chamado “dissemiNação”, um processo de multiplicação de vozes autorizadas, a partir de variados e diferentes centros de fala (CYNTRÃO, 2014; BHABHA, 2005).

Em busca dos lugares de fala dos inaudíveis buscou-se, então, na obra discográfica de Dicró, ouvir a voz crítica sobre a Baixada Fluminense percebendo os sintomas e desafios de uma peculiar sociedade do Rio de Janeiro.

A voz é querer dizer e vontade de existência, lugar de uma ausência que, nela, se transforma em presença. Ela modula os influxos cósmicos que nos atravessam e captam seus sinais numa ressonância infinita que faz cantar toda matéria. Essa voz interpela o sujeito, o constitui e nele imprime a cifra de uma alteridade. Ninguém duvida que nossas vozes carreguem a marca de alguma

arquiescritura. A voz é o instrumento da profecia, no sentido mesmo de que ela a faz (ZUMTHOR, 1997).

Nesse caso, a voz na canção dicroniana é vista como expressão arquiestructural, denúncia de sintomas e desafios sociais que expressam certa identidade pessoal e coletiva, ou o capital cultural da sociedade da Baixada. Na música “Subúrbio”³⁸, de Chico Buarque, está dito que:

Lá não tem brisa / Não tem verde-azuis / Não tem frescura nem atrevimento / Lá não figura no mapa / **No avesso da montanha, é labirinto / É contra-senha, é cara a tapa** [...] Fala, Penha / Fala, Irajá / Fala, Olaria / Fala, Acari, Vigário Geral / Fala, Piedade / Casas sem cor / Ruas de pó, cidade / Que não se pinta / Que é sem vaidade / Vai, faz ouvir os acordes do choro-canção/ **Traz as cabrochas e a roda de samba** / Dança teu funk, o rock, forró, pagode, reggae / Teu hip-hop / Fala na língua do rap / Desbanca a outra / A tal que abusa / De ser tão maravilhosa [...] **Lá tem Jesus / E está de costas** [...] **Espalha a tua voz / Nos arredores / Carrega a tua cruz / E os teus tambores** [...] **Perdido em ti / Eu ando em roda / É pau, é pedra / É fim de linha / É lenha, é fogo, é foda** [...] Fala, Maré / Fala, Madureira / Fala, Meriti, **Nova Iguaçu...**

Os bairros do Rio de Janeiro capital, subúrbio, citados na canção buarquiana, deveriam falar livremente de suas riquezas socioculturais, o detalhe é que apenas dois ali são além-subúrbio: Meriti e Nova Iguaçu. Dicro é de Nova Iguaçu, tendo morado em Tinguá e a sua Chatuba, em Mesquita, que fazem parte da Baixada Fluminense³⁹, um “rincão silencioso” onde não dá nem pra ver as costas do Cristo. Dicro é uma voz do samba nesse além do fim de linha ‘fodástico’ de ausência de vozes faladas/ouvidas. Pesquisar seu testemunho literomusical é, de alguma forma, ouvir a voz de uma parcela social da desafiante identidade fluminense, histórica e politicamente esquecida.

³⁸ HOLLANDA, Francisco Buarque. “Subúrbio”. In: *Carioca*. Maus, Sarapui Produções Artísticas, (p) 2006. 1 CD (56min59s). (Cmpct Disc).

³⁹ MARQUES, A. dos S. Baixada Fluminense: da conceituação as problemáticas sociais contemporâneas. *Revista Pilares da História*, Duque de Caxias, v. 4, n. 6, 2006.

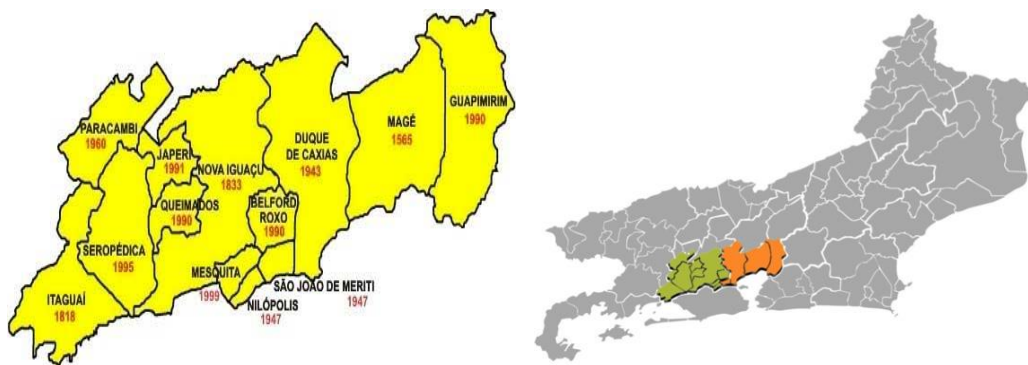
SILVA, L. Freguesia de Santo Antônio da Jacutinga: um capítulo da história da ocupação da baixada fluminense. *Revista UNIABEU*, Nilópolis, v. 9, n. 21, 2016. [...] _____. De Recôncavo da Guanabara a Baixada Fluminense: leitura de um território pela história. *Recôncavo: Revista de História da UNIABEU*, Nilópolis, v. 3, n. 5, 2013.

SIMOES, M. R. *A cidade estilhaçada: reestruturação econômica e emancipações municipais na baixada fluminense*. Mesquita: Entorno, 2007. [...] _____. *Ambiente e sociedade na Baixada Fluminense*. Mesquita: Entorno, 2011.

Figura 1: Cristo Redentor

Fonte: tribunadaimpressalivre.com

Muito além, e quiçá aquém, do subúrbio como categoria de periferia silenciada, o entorno longínquo do centro do Rio e da favorecida Zona Sul, e para longe das costas do Cristo Redentor, está a Baixada Fluminense, que faz parte da Região Metropolitana do Rio de Janeiro, abrangendo 13 municípios, a saber: Nova Iguaçu; Duque de Caxias; Belford Roxo; Itaguaí; Japeri; Mesquita; Nilópolis; Paracambi; Queimados; Seropédica; Guapimirim; Magé e São João de Meriti.

Figura 2: Baixada Fluminense

Fonte: SEBRAE, 2016.

A Baixada de Dicró era sua própria jurisdição, termo político-jurídico de ver e viver a vida naquela espacialidade. Era e ainda hoje é uma barra pesada para o

existir e sobreviver, “pode crer”, que apesar dos pesares é um bom lugar para morar mantendo sempre a pitada diária do bom humor. Na letra “Baixada⁴⁰” ele destaca:

Você precisa conhecer minha jurisdição / Lugar que ocupa um pedaço / Do meu coração, meu coração / Infelizmente tem fama de barra pesada / É, mas não é nada disso / É mentira e conversa fiada / Só por quê / O melhor lugar pra morar é na minha baixada / Pode crer.

Além da espacialidade concentrada em Nova Iguaçu, em seus entornos, até os limites com o Rio de Janeiro capital, Dicró anuncia os municípios e os bairros dessa sua jurisdição. Detalhe-se que faltaram os municípios de Seropédica e Guapimirim (talvez por questão de composição, ou falta mesmo de conhecimento). Contudo, nos extremos da Baixada a potência socioespacial-temporal se mantém viva e punjante como desafio histórico tão presente no estado do Rio de Janeiro. Continuando na letra:

A Baixada começa em Olinda / Onde tem o Cabral e o Portugal pequeno / **Nilópolis** da Beija-flor onde o samba é agasalho pra qualquer sereno / Passando por Edson Passos / Se avista Chatuba o xodó de **Mesquita** / Juscelino, K Onze, Coreia e **Nova Iguaçu** que é uma flor tão bonita / É isso aí [...] Morro agudo, Austin e **Queimados** / Cabuçu, Miguel Couto e **Japeri** / São Matheus, Vila de Cava / **Belford Roxo**, Éden e **Paracambi** / Gramacho, **Caxias**, Vila Rosali / Lote Quinze e **São João de Meriti** / Coelho da Rocha, Engenheiro Pedreira / E a cidade maneira de **Itaguaí** / Salve Suruí! [...] Areia Branca, Banco de Areia / Xerém, Santa Rita e Tomazinho / Vila Norma, Augustinho Porto / Vilar dos Teles e Rocha Sobrinho / Saracuruna, **Magé** e Cacuia / Ponto Chic e Piabetá / Vila Emil, Santa Elias e Lage / E a linda paisagem de Tinguá / Domingo eu tô lá!

Dicró é voz irreverente de um espaço historicamente sem vez e sem voz de representatividade de poder político, um lugar do silêncio latifundiário do Brasil Império e República da antiga Guanabara. Não obstante às questões aqui afirmadas, destaca-se claramente a violência inerente ao *locus* peculiar de experiências trágicas de quem ali (sub)existe diariamente para aquela população. Na música “Barra pesada⁴¹” aponta que que:

⁴⁰ Cf. Vinil - *Duro na Queda* (1986). Composição de Édson Show e Wilsinho Saravá (DICRÓ, 2018, p. 105).

⁴¹ Cf. Vinil - *Barra Pesada* (1978). Composição de José Paulo e Dicró (DICRÓ, 2018, p. 110).

No lugar onde moro até ladrão tem medo de ir / Eta lugar perigoso, igual aquele eu nunca vi / Ladrão não anda de noite porque tem medo de ser assaltado / Já viraram camburão / eta lugar carregado / O cara foi assaltado por quatro sujeitos barbudos / Levaram o dinheiro do cara e o anel com dedo e tudo... é isso aí... / **Gente parece piada, mas é perigoso de fato / A bandeira lá do meu lugar tem o retrato de um gato / O motorista de entrega está bobo até agora / Levaram o pneu do seu carro a 60 Km/h / E na semana passada veja o que me aconteceu / O dente do cara doeu ele mandou arrancar o meu / O vizinho que foi receber o auxílio à natalidade / Chegou um malandro e tomou dizendo que era o pai de verdade.**

A voz poética do risível em Dicro ultrapassa a própria categorização da palavra porque a linguagem nela transita onde o simbólico do *logos* invade o imaginário, e posteriormente, o próprio folclore fluminense onde está a literatura, a poesia e a canção como oralidade que veiculam estereótipos culturais de violências. E estas são conhecidas e experienciadas dia a dia pelo povo da baixada.

Na concepção de Zumthor (1997), a poesia oral aborda variadas manifestações artísticas que têm a voz como matéria-prima, do canto, do corpo, da dança a um poema escrito, como obra vocal estabelece pontos de conexão entre diferentes poéticas e suas correlatas performances poéticas e suas circunstâncias de tempo, espaço e lugar enquanto processo de comunicação de costumes histórico-sociais. De fato, a Baixada é barra pesada.

Será? É.

E a voz dicroniana apresenta os desafios peculiares do ali sobreviver e saber que o Cristo... de costas está.

3.2 DICRÓ: UM ANTROPÓFAGO PRAGUEJADOR DO SAMBA-HUMOR

O humor é um campo cultural de estudos (POSSENTI, 2018), e neste artigo, a partir das relações literomusicais do samba de breque (DOURADO, 2008; CABRAL, 2005; VIANNA, 1995; LOPES, 2015), analisa-se a poeticidade sincopada do samba como discurso poético de sujeitos sociais cantados por Dicro em suas

representações miméticas da sociedade fluminense/carioca narrada nas letras dicronianas onde a fala se alia à graça e ao ritmo, tão peculiares, no discurso do samba de breque numa literomusicalidade sincopada e engajada.

A teoria do riso⁴² e o risível⁴³ em seu caráter hiperbólico como um elemento fundamental para a compreensão dos processos de mecanismos de comunicação e dos comportamentos sociais reconhecíveis na cultura. O riso é considerado uma linguagem universal e, portanto, é objeto de muitos estudos dedicados à suas causas e a seus efeitos. Nesta pesquisa, o riso da literomusicalidade de Dicro é abordado como uma ferramenta crítica e literária de comunicação ao serviço da sociedade, um instrumento capaz de abordar o cômico juntamente à seriedade problemática de embates sócio-históricos.

Objetivou-se, então, identificar os mecanismos do riso dicroniano bem como reconhecer uma tipologia que nos permita perceber os sintomas sociais desafiantes e os consequentes tipos sócio-humanos mais utilizados pela obra artística da canção em análise.

Paralelo a isso, faz-se o uso do humor como um instrumento de persuasão e como parte do contexto sociocultural contemporâneo na construção crítica de sentidos sociais. Portanto, estudar a voz poética do risível em Dicro é também estudar a sociedade do estado do Rio de Janeiro na qual permite-se a uma interpretação verossimilhante de possíveis (ir)realidades culturais bem peculiares daquele rincão populoso chamado de Baixada.

Também, *paripasso* ao humor, pode-se analisar uma possibilidade de correlação de uma pretensa intenção satírica na "musa praguejadora" de Dicro semelhante a Gregório de Matos⁴⁴ (1636-1696) nas nuances literárias do erótico, político, lírico e religioso. Neste caso, aqui não abordaremos as 4 partes da obra gregoriana, mas seguimos no caminho do humor, sátira, crítica e denúncia

⁴² BERGSON, Henri. *O Riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004. [...] PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

⁴³ ALBERTI, Verena. *O riso e o risível: na história do pensamento* (Coleção antropologia social). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999. [...] MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: UNESP, 2003. [...] PIRANDELLO, Luigi. *O Humorismo*. In: J. Guinsburg org. *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999. [...] [...] SALIBA, Elias T. *Raízes do riso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

⁴⁴ MATTOS, Gregório de. *Poemas escolhidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

praguejadora, em todo o caso, a saber, seria também Dicro, semelhante a Gregório de Mattos, um antropófago praguejador?

No livro “Musa Praguejadora”, sobre a vida de Gregório de Matos, Ana Miranda bem soube perceber as dores e consciência de um poeta, de um cronista, de um artista em seus desafios socioculturais e cronotópicos. No capítulo ‘Sátiras si mesmo’ (2014, p. 450) anuncia que:

— **Eu sou aquele, que os passados anos cantei na minha lira maldizente torpezas do Brasil, vícios, e enganoso. E pois, cronista sou. Mercúrio das penas e cronista dos males. Verdades direi, como água, para que todos entendais, os ladinos, e os boçais, a Musa Praguejadora.** Entendeis-me agora? Quero curar por escrito sentimentos e saudades, lágrimas, penas, suspiros. De que pode servir calar, nunca se há de falar o que se sente? Sempre se há de sentir o que se fala! A mudez canoniza bestas feras. Sou largo em sentir, sucinto em respirar, e quando sofro, me calo, tão fino e tão atento que disfarço meu tormento, mostro o que não padeço, mas sei o que sinto. A minha dor que encubro, ou desminto, é sustento dentro do coração que, para penar, é sentimento, e para não me entender, é labirinto. Só tenho jeito para fazer versos, em outras obras do talento sou um asneirão, mas sendo sátira, sou todo entendimento. **Deveis das minhas palavras tomar não aquilo que elas dizem, mas o que querem dizer [...] — Se souberas falar, também falaras, também satirizaras, se souberas, e se foras Poeta, poetizaras.**

O humor como crítica social de *mimeses* e *verossimilhanças* está no cerne da *poiesis* em seus consequentes diálogos com o gênero canção, como crônicas do cotidiano algoz. E como campo cultural de estudos torna-se o humor uma voz denunciadora de torpezas brasileiras, assim provoca um encontro literomusical que aponta vícios, enganoso e males socioculturais como sintomas da Baixada.

Dicro, à semelhança de Gregório de Matos, faz o papel da musa praguejadora carioca, assim como de boca do inferno fluminense. Mais que fazer rir, ou rir-se, fez pensar sobre as idiossincrasias representativas de espaços, identidades e sujeitos. A voz e a letra dicroniana dão voz aos estereotipados e silenciados histórico-politicamente.

O riso como crítica e denúncia espaço-social de violências aparece irônica e satiricamente na letra de “Chatuba⁴⁵”, bairro da família de Dicró até hoje na cidade de Mesquita.

Preciso morar num lugar que ninguém perturba / Pra onde Eu vou Amor? Ah **Vou Morar na Chatuba** / Lá ninguém Fecha A Janela / Porque Não Existe Ladrão / **A Polícia** Anda Desarmada / Apertando Mão Em Mão / Em **Toda Casa Do Bairro** / Tem Sempre um Jardim Florido / **E as Mulheres Casadas** / Têm Muito Respeito ao Marido [...] **Os Crioulos** Da Chatuba / Quando vão Para A Cidade / Vão direto na Delegacia / Pra Cumprimentar As Autoridades / **Um Neguinho** da Chatuba / Também saiu pra Passear / Achou Um Cordão De Ouro / E Deixou Lá No Mesmo Lugar [...] **Os Caminhões De Entrega** / Quando calham de Atolar / **Os Crioulos** Com Enxada / Correm Logo Pra Ajudar / Porque Lá Só Tem Gente Boa / Nunca Deu mau Elemento / Quando Nego Entra em Cana / Excesso De Documento.

Além dos destaques macro/micro das cidades que compõem a Baixada: o lugar tranquilo livre de violências, as mulheres e seus maridos em convivência respeitosa, os crioulos e neguinhos contradizendo os clássicos estereótipos povoam o imaginário numa espécie de descolonização do imaginário pelo caminho da piada, que ao invés de negar, afirma o que há. Por aqueles lugares chega-se aos tipos humanos dos bairros e até da rua, e dentre elas, a “rua da Amargura”⁴⁶.

Vou mudar daquela rua / Eu já não aguento mais / Lá tem **muito caloteiro** / **E mulher que passa homem pra trás** / Vou mudar de lá / Vou mudar de lá / **Ali só quem presta sou eu** / Que tenho um nome a zelar / **Naquela casa amarela** / Chega a me dar agonia / É um entra e sai de homem / A qualquer hora do dia / E **na casa da esquina** / Que até polícia já foi / É que mora o **careca** / Que é chamado de boi [...] **Na casa de janela branca** / Escrito cantinho do céu / Lá tem tudo que não presta / Mais parece um bordel / O **seu manoel da Candinha** / Fez o maior escarcéu / Achou na bolsa da nega / Um sabonete de motel [...] É que **lá naquela rua Ninguém paga IPTU** / **É gato na água, é gato na luz** / Tem pilantra pra chuchu / Também mora um **mulato** / Que é metido a valentão / Mas **o filho** desmunheca / E **a filha** é sapatão / Vou mudar de lá / Vou mudar de lá / Ali só quem presta sou eu / Que tenho um nome a zelar.

⁴⁵ Cf. Vinil - *Dicró* (1979). Composição de Elias do Parque e Dicró (DICRÓ, 2018, p. 109).

⁴⁶ Cf. CD – *Os 3 malandros in concert* (1995). Composição de Pongá e Dicró (DICRÓ, 2018, p. 111).

O samba-humor de Dicró, com suas letras e breques (pausas para o reinado da voz declamada cheia de malandragem), descrevem as crônicas do cotidiano do além-subúrbio numa mistura de ritmo, melodia, letra e todo um sincopado que dialoga com uma diversidade de tipos e modos de ser no caldeirão de identidades humanas da Baixada Fluminense.

Segundo Dourado (2008, p. 291) a expressão samba de breque foi cunhada a partir da gravação de *Jogo proibido* (1936), de Moreira da Silva, o *Kid Morengueira*, com referência ao samba fortemente sincopado que emprega longas pausas chamadas de *breques*, onde são inseridas frases faladas, declamadas, ou ainda comentários. Contudo, destaca-se a defesa de Sérgio Cabral, em *No tempo de Almirante, uma história da rádio e da MPB* (2005), que foi o cantor Luis Barbosa (1910-1938) o inventor do samba de breque nos programas radiofônicos cariocas com o seu canto acompanhado com os batuques no chapéu de palha e caixa de fósforos (*teleco-leco*). Destaca-se que Moreira da Silva parava o samba para falar e improvisar um discurso, já Barbosa acelerava ou diminuía a cantoria para encaixar as frases bem humoradas e inesperadas pelo público, sempre dentro do ritmo, sem sair da rima e com muito espírito. Em ambos os casos, o samba de breque é a fala poética que se acopla, com graça e malandragem, à canção em suas potencialidades engajadas socialmente.

Por antropófago praguejador no samba-breque-humor entenda-se que mediante a potencialidade da união entre canção, poética de mimesis e verossimilhanças a partir da histórica força do samba, a literomusicalidade dicroniana denuncia cenários de violências plenamente conhecidas por aqueles que lá coexistem com o dia a dia da Baixada, assim como a descrição cheia de gracejos caluniosos dos modos de ali ser e viver.

3.3 DICRÓ: VOZ DOS FAROFEIROS RUMO À FACE DO CRISTO

Como a voz é uma arquiescritura engajada em sua literomusicalidade, a tradição e a transmissão oral se situam na performance da voz dentro da oralidade mista precedente da existência de uma cultura escrita/letrada (ZUMTHOR, 2007).

Em tudo, o poeta, ou o intérprete da canção, através da vocalidade e da historicidade de uma voz em uso repleta de sonoridades significantes, a voz é sempre ativa, mas seu peso entre as determinações do texto poético flutua em virtude das circunstâncias e o conhecimento que dela podemos ter passa por uma investigação que nesse caso aqui abordado trata de valores socioculturais.

Uma poética da oralidade que se preocupe com a transmissão da poesia pela voz e pela memória manifesta no emprego da linguagem “nos trilhos do ser e da vida. Vozes assim exigem ao mesmo tempo a linguagem e desfrutam, a esse respeito, de uma liberdade de uso quase perfeita, pois ela termina no canto” (ZUMTHOR, 1997, p. 10).

Agora então, apresento para a percepção da arquiescritura da voz denúncia dicroniana a conhecida letra “Praia de Ramos⁴⁷”, paraíso dos farofeiros⁴⁸ da Baixada Fluminense. A praia de Ramos é o lugar praia mais perto e barato, um *locus* livre para a diversão das grandiosas famílias de pobres e faveladas que não queriam, ou podem, ir à Zona Sul do Rio de Janeiro (Copacabana, Ipanema, Leblon, etc).

Em “Praia de Ramos” Dicro destaca que: “Domingo de sol / Adivinha pra onde nos vamos / Aluguei um caminhão / Vou levar a família na praia de Ramos”. Logo, aponta para três caminhos tão claros para Dicro e aos moradores da Baixada. Em primeiro, fala da conexão espaço social entre a Chatuba e Ramos, especificamente 28 quilômetros. Em segundo, o caminho mais fácil e barato de se chegar à praia pela Rodovia Presidente Dutra e Avenida Brasil. Em terceiro, o lugar dos farofeiros

⁴⁷ Cf. Vinil - *Dicro* (1980). Composição de Ivany Miranda, Oswaldo Melo e Afrânio Melo (DICRÓ, 2018, p. 108).

⁴⁸ O termo farofeiro surgiu no Rio de Janeiro em meados do século 20. No livro “A Condição Urbana: ensaios de geopolítica da cidade”, o geógrafo brasileiro Paulo Cesar da Costa Gomes conta que alguns banhistas eram identificados dessa forma não só porque vinham de longe e traziam comida. Eles também eram chamados assim por terem um comportamento de sujarem a areia, o que parecia estranho aos “frequentadores habituais”. Na década de 80, quando o então governador do Rio de Janeiro Leonel Brizola, permitiu que ônibus saindo da zona norte chegassem à zona sul, que concentra praias badaladas, como Copacabana, Ipanema e Leblon. Naquela época, um carioca chamado João Batista de Melo, que se identificava apenas como “suburbano/favelado da Cidade Alta e farofeiro”, criou o manifesto do farofeiro. No texto, ele dizia: “somos farofeiros porque aprendemos a valorizar os nossos minguados salários. Em vez de nos submetermos à exploração do comércio local, que pelo seu preço parece que foi criado exclusivamente para turistas estrangeiros, preferimos os lanches feitos em nossa casa”. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/termo-surgiu-no-rio-de-janeiro-7f7kumr89t4pic8bodonu935n/>. Acesso em: 19 nov. 2020.

da Baixada que não querem ir à dispendiosa Zona Sul do Rio. A antiga Praia de Ramos ficava nas margens sujas da baía da Guanabara, vizinha ao complexo de comunidades da Maré, um lugar clássico daqueles que levam “Frango e farofa” para a família comer na praia. No ano de 2001, após intervenções do Estado do Rio de Janeiro, tornou-se o projeto “Piscinão de Ramos” com projeto paisagístico de Oscar Niemayer que atendia à época em torno de 30 mil pessoas por fim de semana (DICRÓ, 2018, p. 59), um lugar limpo, com água tratada, diversão e cultura local.

Nesse lugar livre das pressões da Zona Sul têm-se diversos tipos humanos e *habitus* peculiares daqueles que povoam aquelas águas, areias e gentes humanas. Ainda na letra Praia de Ramos Dicró escracha:

Minha **sogra** aquela besta / Cismou de me acompanhar / Levou sabonete e henê / Só para me envergonhar / Minha **nega** toda prosa / Num maior samba-canção / E meu filho **Joãozinho**, jogou um siri no meu calção / De repente o reboliço / Era minha sogra se afogando / Eu pulava de alegria / Meu sonho estava se realizando / Mas tudo que é bom dura pouco / O salva-vidas um tremendo **negão** / trouxe a velha no braço / Mas na onda perdeu o calção / Que confusão, que confusão / **Todo mundo** achava enorme / A coragem do negão.

O embate nada ameno entre sogra e genro; A nega com seu corpaço no ‘biquinão samba-canção’; As traquinagens da criança na praia; A peraltice da sogra e a corajosa fama do negão. Confusões de sujeitos bem humanos como esses se estabelecem humoradamente em lugares como Chatuba, Praia de Ramos, ou quiçá, em qualquer lugar onde haja a possibilidade de ser o que se é, de forma livre, sem os cerceamentos de lugares onde a farofa e farofeiros não são e nunca foram bem-vindos. Ir à praia de Ramos é ver o Cristo de mais perto. Ou, pelo menos estar atrás de seu braço esquerdo. Ir além é passar na frente do Cristo atravessando túneis que aos seus pés bem soam como o acesso montanhoso para se chegar à Copacabana, lugar onde a galera da Chatuba nunca foi benquista.

Dar voz a esses, e aos que se sentem representados, é um elemento central na performance do samba-humor de Dicró, uma vocalidade representativa de uma historicidade a partir da literomusicalidade do texto poético que flutua na letra da canção do samba como arquivo, registro e interpretação de tipos sociais do Rio de Janeiro. A memória manifestada no emprego da linguagem e no canto da massa que vê o Cristo pelas costas apreende uma força que denuncia uma fratura entre o

mundo dos pobres e dos ricos, entre gente separada por morros e asfaltos, entre distâncias e violências. Todos, em se tratando de Rio de Janeiro, deveriam ter voz e vez. Esta é uma luta daqueles que com suas vozes militam no samba como missão para a denúncia e crítica de sintomas de brasilidades. Em se tratando de Dicró, a Baixada Fluminense.

Samba é patrimônio que brota da palma da mão...
 Samba é semente que nasce de um fundo de quintal...
 Samba é encontro, é feijoada, é remédio, é gol de placa...
 Samba é festa na alma.
 (*Ad tempora*)

A canção como produto artístico tem sua devida força poético-comunicativa no que tange à possibilidade de crítica dentro da relação entre arte, mimesis e realidades sociais. Em seus desafiadores sintomas e contingências de brasilidades a obra literomusical dicroniana apresenta um capital cultural baseado na voz do samba-humor, ou seja, um discurso comunicativo crítico e praguejador engajado para consciências num tempo em que a indústria do mercado fonográfico desprivilegiou o tipo de música cantada por Dicró.

Mesmo assim, a força do samba dicroniano fala dos hábitos relacionais de sujeitos históricos da Baixada Fluminense, nesse caso, o samba é essa arte popular do nosso chão aonde o povo conduz o show e vai tentando assinar a direção do espetáculo de um tipo de vida que precisa do humor para digerir a gororoba da existência difícil por aqueles lados do Rio.

O recorte temático apresentado aqui neste texto destacou a relação canção, espaço social e humor a partir das letras “*Baixada; Barra Pesada; Chatuba; Rua da Amargura; Praia de Ramos*”. O humor critica, o samba dá voz aos calados e Dicró, através da canção, ocupa um espaço específico dentro do cenário histórico-político numa crítica social bem humorada dando voz aos silenciados.

Por isso, abordou-se Dicró como canção e voz da violenta Baixada Fluminense e como um antropófago praguejador do samba-humor de tipos humanos. Por fim, a voz dos farofeiros silenciados rumo à presença mais próxima do Cristo, mesmo que atrás de seu braço esquerdo. Em todo caso, alguns breves

apontamentos foram feitos aqui de um certo testemunho crítico do humor a partir do samba, especificamente, Dicro: voz da Baixada Fluminense.

4 O POÉTICO TESTEMUNHO DO SAMBA-HUMOR-SOCIAL DICRONIANO

A literatura e a canção entre diferentes culturas é uma oportuna forma de dizer algo porque preserva e transmite a experiência dos outros e allhures. O aqui se fala é o dizer que pensa o mundo, ou especificamente, um tipo de mundo, uma memória física, um espaço e tempo inconcluso donde pretos pobres excluídos cantam sincopadamente a sua brasilidade tardia.

Neste capítulo, não obstante sermos coetâneos de nosso momento histórico desafiador, objetivou-se criticamente analisar a obra de Dicró para a interpretação do samba dentro dos mosaicos sociais brasileiros, ou seja, a partir da tônica de *mimesis* e verossimilhanças do contemporâneo analisado pelas ciências e intelectuais, outrossim, a arte da palavra e da canção dialoga com o admirável novo e estranho mundo brasileiro excludente de sempre.

4.1 INTÉRPRETES CANÔNICOS DO BRASIL

No final do século XIX para o início do XX, diversos pesquisadores fizeram releituras de clássicos do pensamento social brasileiro revisitando as obras de Joaquim Nabuco, Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, Getúlio Vargas, Celso Furtado, Câmara Cascudo, Caio Prado Junior, Darcy Ribeiro, Florestan Fernandes, Oliveira Viana. Dentre outros autores como Euclides da Cunha, Graciliano Ramos, Lima Barreto, Monteiro Lobato, Antonio Candido. Essa série de pesquisas e textos formaram uma série de livros intitulados de “Intérpretes do Brasil”⁴⁹, e suas respectivas obras⁵⁰ posteriores, seguindo a mesma tônica, se

⁴⁹ Cf. SANTIAGO, Silvano (org). *Intérpretes do Brasil*. 2 ed. 3 vol. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. **Volume I:** Introdução Geral > Nota editorial / Prefácio, de Silvano Santiago; Intérpretes do Brasil > O Abolicionismo, de Joaquim Nabuco; Os Sertões, de Euclides da Cunha; A América Latina, de Manuel Bonfim; Volume I de Populações Meridionais do Brasil, de Oliveira Viana; Vida e Morte do Bandeirante, de Alcântara Machado; Introduções Críticas > Francisco Iglesias, Roberto Ventura, Flora Sussekind, José Murilo de Carvalho, Laura de Mello e Souza. **Volume II:** Intérpretes do Brasil > Retrato do Brasil, de Paulo Prado; Vidas Secas, de Graciliano Ramos; Introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil: Casa Grande & Senzala e Sobrados e Mucambos, de Gilberto Freyre; Introduções

multiplicaram para as comemorações dos 500 anos de Brasil. Ficando insolitamente de fora: José de Alencar⁵¹, Machado de Assis⁵² e João Guimarães Rosa⁵³. E tantos outros, que independente de suas *poiésis*, artes, ciências e *zeitgeist* performam com finalidades estéticas engajadas com possíveis contribuições para a interpretação dos 'brasis' que se apresentam a cada geração. Ficar de fora é apenas não fazer de uma seleção, isso é (a)normal. Afinal não haveria espaço para todos aqueles que pensam o Brasil através da literatura, da canção, da sociologia e tantas outras formas de arte e ciência.

Em 2000, ano de comemoração dos 500 anos da história registrada, o Ministério das Relações Exteriores patrocinou uma coleção de livros que apresentaria uma visão crítica do Brasil. Silviano Santiago foi convidado para elaborar um projeto, reunindo textos críticos sobre o Brasil, e coube à editora Nova Aguilar publicá-los em extensos três volumes. Participaram conjuntamente como organizadores, Ana Cláudia Viegas (UERJ), Ana Cristina Coutinho Viegas (UERJ/PEDRO II) e Marília Rothier Cardoso (PUC RJ).

Crítica > Fernando Henrique Cardoso, Maria Odila Leite da Silva, Fernando Novais, Eduardo Portela, Ronaldo Vainfas, Wander Melo Miranda. **Volume III:** Intérpretes do Brasil > Introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil: Ordem e Progresso, de Gilberto Freyre; Raízes do Brasil, de Sérgio Buarque de Holanda; Formação do Brasil Contemporâneo, de Caio Prado Júnior; A Revolução Burguesa no Brasil, de Florestan Fernandes.

⁵⁰ Cf. <http://www.interpretesdobrasil.org/> [...] MENEZES, Geraldo Bezerra de. *Intérpretes do Brasil*. Niterói: Cromos, 1997 [...] RIBEIRO, Maria Thereza Rosa (org). *Intérpretes do Brasil*. Leituras críticas do pensamento social brasileiro. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2001 [...] SCHULLER, Fernando. AXT, Gunter (org). *Intérpretes do Brasil*. Ensaios de Cultura e Identidade. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2004 [...] BOTELHO, André. SCHWARCZ, Lilia (org). *Um enigma chamado Brasil*. 29 intérpretes e um país. São Paulo: Companhia das Letras, 2009 [...] BOTELHO, André. SCHWARCZ, Lilia (org). *Agenda brasileira*. Temas de uma sociedade em mudança. São Paulo: Companhia das Letras, 2011 [...] RICUPERO, Bernardo. Sete Lições sobre as interpretações do Brasil. 2 ed. São Paulo: Alameda, 2011 [...] LIMA, Nísia Trindade. *Um Sertão Chamado Brasil*. Coleção Pensamento Político Social. São Paulo: Hucitec, 2013 [...] PERICAS, Luiz Bernardo. SECCO, Lincoln (org). *Intérpretes do Brasil*. Clássicos, Rebeldes e Renegados. São Paulo: Boitempo, 2014 [...] HOCHMAN, Gilberto. LIMA, Nísia Trindade (org). *Médicos intérpretes do Brasil*. São Paulo: Hucitec, 2015.

⁵¹ Na introdução geral da obra, Silviano Santiago (2002) faz apenas referências rápidas à obra de Alencar, nas páginas xxxi e xxxii sobre a relação entre Portugal e Brasil.

⁵² Também, na mesma, páginas xxxiv e xxxv, o autor acima faz brevíssimas citações sobre Machado de Assis e o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

⁵³ Santiago (2002) não faz nenhuma referência a João Guimarães Rosa. A seguir, veremos que nas inúmeras obras sobre os Intérpretes do Brasil, Rosa aparecerá somente em um capítulo do livro em: HOCHMAN, Gilberto. LIMA, Nísia Trindade (org). *Médicos intérpretes do Brasil*. São Paulo: Hucitec, 2015.

Segundo Silvano Santiago (2002, p. XV):

Os muitos livros que temos e que envolvem, de maneira descritiva, ensaística ou ficcional, o território chamado Brasil e o povo chamado brasileiro, sempre serviram a nós de farol [...] Com a sua ajuda e fecho de luz é que temos caminhado, pois eles iluminam não só a vasta e multifacetada região em que vivemos, como também a nós, habitantes que dela somos, alertando-nos tanto para os acertos quanto os desacertos administrativos, tanto para o sentido do progresso moral quanto o precipício dos atrasos irremediáveis. São eles que nos instruem no tocante às categorias de análise e interpretação dos valores sociais, políticos, econômicos e estéticos que – conservadores, liberais ou revolucionários, pessimistas, entreguistas ou ufanistas – foram, são e serão determinantes da nossa condição no concerto das nações do Ocidente e, mais recentemente, das nações do planeta em vias de globalização.

Como farol, a intenção é elucidar o significado das interpretações da sociedade brasileira em seus cenários acolhidos pelas transdisciplinaridades das Ciências Sociais, da Política, da Sociologia, da história, da Antropologia, da Economia, da Psicologia e da Literatura brasileira. Todo este esforço objetiva retomar interpretações do Brasil que contribuíram para a formação de um pensamento social brasileiro⁵⁴ no último século, para ser um convite por sondar a contemporaneidade, a partir das obras dos autores mencionados, e os respectivos diálogos possíveis sobre a identidade brasileira. Assim:

Para melhor compreenderem a nação e os cidadãos, nas suas origens, no seu devir colonial e, finalmente, soberano, nossos pensadores avançam os olhos por todo o mapa do país, tomam emprestado lunetas para melhor alcançar outras épocas e outras civilizações, com o intento de chamar a atenção, para as grandes conquistas que foram feitas desde sempre, pelo mais anônimo dos índios e dos escravos, passando pelos lavradores, faiscadores, trabalhadores, funcionários públicos, profissionais liberais, latifundiários, capitães de indústrias, etc... tornando o país uma das nações mais adiantadas da América Latina, mas também querem acercar-se das causas das injustiças sociais, combatê-las pelas armas da palavra, saber o por quê de tanta miséria e sofrimento por parte de um povo, no entanto, trabalhador e sempre disposto a buscar a prosperidade e o progresso moral seja dos seus, seja da nação. Brasil, o nosso “claro enigma” (SANTIAGO, 2002, p. XLVIII).

⁵⁴ MICELI, Sergio. Intelectuais brasileiros. In: ____ (org). O que ler na Ciência Social brasileira (1970-1995). 2 ed. São Paulo: Sumaré/Anpocs, 1999, p. 109-147 [...] OLIVEIRA, Lucia Lippi. Interpretações do Brasil. In: MICELI, Sergio (org). O que ler na Ciência Social brasileira (1970-1995). 2 ed. São Paulo: Sumaré/Anpocs, 1999, p. 147- 181.

Estas lunetas interpretativas do pensamento social brasileiro são multifacetadas e multidisciplinares para a percepção da identidade brasileira no enigma chamado Brasil. Fernando Schuller e Gunther Axt (2004, p. 9), no livro *Intérpretes do Brasil: Ensaio de Cultura e Identidade* fazem um questionamento e relevante afirmação:

Por que é tão importante interpretar a realidade brasileira? E mais: por que pesquisadores tão renomados se interessam por interpretar aqueles que interpretam o Brasil? Um dos elementos constituintes de uma nacionalidade soberana é, sem dúvida, uma identidade cultural poderosa. Assim como um cidadão não existe em face aos poderes públicos e face à sociedade se não puder apresentar seus registros e documentos pessoais – certidão de nascimento, carteira de identidade, título de eleitor etc... um país não goza existência soberana, e mal pode aspirar a tê-la, se os cidadãos que compõem o tecido social não estiverem conectados entre si por laços invisíveis, simbólicos, culturais. Nós, brasileiros, sentimo-nos brasileiros. Reconhecemos, implicitamente, que somos detentores de laços comuns que nos fazem uma comunidade. E essa comunidade, com todo o seu brilho, com todas as suas imperfeições e contradições, é o que nos garante uma especificidade cultural no mundo. Onde quer que estejamos, para onde quer que nos desbloqueemos, levamos sempre conosco este registro cultural, que é o que nos faz brasileiros, o que nos dá uma identidade.

É nítido que esta identidade não é estática, é construída. Assim como cada livro escrito, cada filme produzido, cada matéria de jornal publicada e cada canção composta, vai interpretar de alguma forma, uma identidade brasileira devolvendo à sociedade o processo desta interpretação. Dicró, assim como tantos outros do samba, tem sua devida contribuição para a interpretação da sociedade brasileira.

4.2 DICRÓ: UM INTÉRPRETE DOS BRASIS

Na canção “Sonho besta”, no primeiro LP de Dicró em 1978 tem-se uma descrição das realidades sociais cariocas, ou seja, a favela como um problema social tendo o barraco como *mimesis* e verossimilhança das desigualdades humanas tão comuns ‘brasis brasileiros’:

Meu barraco no morro é caprichado
 Beleza pura é feito de Jacarandá
 Quem quiser ir ver vai lá
 Tem até ar condicionado
 E que babado
 É sinteco por tudo que é lugar
 Isso aí que é morar
 Olha tem até água encanada
 Que vem direto da mina
 Eu já contratei engenheiro
 Pra fazer minha piscina
 Vou comprar um carango joinha
 Fittipaldi vai ser meu chofer
 E pro time lá do morro
 Eu vou contratar o Pelé
 Minha gente leva fé
 E muita gente famosa visitou meu barracão
 Meu compadre Frank Sinatra, Brigitte Bardot
 E um tal de James Brown
 Tem o Martinho da Vila, Paulinho da Viola
 O Zuzuca do Salgueiro
 Benito de Paula e o Tom Jobim
 Pois é vai por mim
 Meu barraco tem é coisas
 Que até meu Deus duvida
 A Jacqueline Onassis
 É quem vai fazer a comida
 Meu barraco é situado
 Lá no morro de Mangueira
 Eu juntei minha fortuna
 Ensinando capoeira
 Minha história é verdadeira
 Marca uma hora e vem tomar
 Um scotch comigo gente boa
 Traje a rigor

Nessa história verdadeira destaca-se o testemunho poético do humor social no samba sincopado carioca de Dicró. Além e aquém das ciências sociais a ficção poética do samba humor satiriza a distinção entre morro e asfalto, a chamada cidade partida⁵⁵, termo cunhado por Zuenir Ventura no livro publicado em 1994. As condições distintas e tão desiguais se manifestam de forma vigorosa e excludente nas basicidades da vida daqueles que, de cima, veem o asfalto e o mar. Claro que o toque poético do humor se manifesta na fina ironia envolvendo espaços, tempos, bens, comportamentos e *personas* das desigualdades entre as ficcionais igualdades de classes brasileiras tão díspares.

⁵⁵ VENTURA, Zuenir. *Cidade partida*. São Paulo. Companhia das Letras, 1994.

Silviano Santiago, em “Uma literatura dos trópicos” (2000) enfatiza que o intérprete é, em suma, o intermediário entre texto e leitor, fazendo ainda deste o seu próprio leitor. Ademais, “hoje, quando a palavra de ordem é dada pelos tecnocratas, o desequilíbrio é científico, pré-fabricado; a inferioridade é controlada pelas mãos que manipulam a generosidade e o poder, o poder e o preconceito” (SANTIAGO, 2000, p.16).

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza⁵⁶: estes dois conceitos perdem o contorno exato do seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo. [...] O silêncio seria a resposta desejada pelo imperialismo cultural, ou ainda o eco sonoro que apenas serve para apertar mais os laços do poder conquistador. Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra.

No entre lugar da história brasileira um artista preto, pobre e sambista mediante suas fontes e influências depende de sua luz para seu trabalho de expressão. Ela ilumina os movimentos das mãos, mas ao mesmo tempo torna os artistas súditos de seu magnetismo superior (SANTIAGO, 2000, p. 18). O campo magnético da arte em sociedade organiza o espaço da palavra cantada digeridas entre economias das maldades histórico-brasileiras. O artista lança mão da palavra e a audição, em lugar de tranquilizar o ouvinte, radicaliza, desperta, transforma e serve para acelerar o processo de discussão da própria experiência humana brasileira como uma reescritura da escritura.

Em “Álcooldidata”, Dicro apresenta suas credenciais doutorais no bar da vida no samba:

Eu sou doutor / Ninguém vai zombar de mim / Eu me formei / No
balcão do botequim / Uma pra mim! / Aonde se aprende de tudo / Lá
a cultura é de graça / Futebol, economia / Rolam regado à cachaça /

⁵⁶ Em artigo de significativo título "Sol da Meia-Noite", Oswald de Andrade percebia por detrás da Alemanha nazista os valores de unidade e pureza, e no seu estilo típico comentava com rara felicidade: "A Alemanha racista, purista e recordista precisa ser educada pelo nosso mulato, pelo chinês, pelo índio mais atrasado do Peru ou do México, pelo africano do Sudão. E precisa ser misturada de uma vez para sempre. Precisa ser desfeita no *meltingpot* do futuro. Precisa mulatizar-se" (Ponta de Lança, Rio de Janeiro: Civilização, 1972, p. 63).

E lembranças da infância / Ou piadas de caserna / Debate de religião / Até dívida externa / No bar se empurrar eu caio / Aprendi filosofia / No Bar-Bante aprendi pouco/ Pois bebia noite e dia / No Bar-Rica, no Bar-Caça / É que fiz o doutorado / No Bar-Buda estudei tanto / Que saía carregado / Fiz mestrado em ciências / Lá no bar do escorrega / De direito criminal / Me formei lá na adega / Me graduei em história / Na tendinha do Nonô / De tanto ouvir cascata / De marujo e caçador / Oba!

Na poeticidade da vida a obra invisível é o paradoxo do texto que dá significação mais exterior na situação cultural, social e política em que se situam os intermediários. O conhecimento é destacado como uma forma de produção (SANTIAGO, 2000, p. 25). O campo teórico contradiz os princípios de certa crítica universitária que só se interessa pela parte *invisível* do texto, o escritor latinoamericano nos ensina que é preciso liberar a imagem de uma América Latina sorridente e feliz, o carnaval e a festa, colônia de férias para turismo cultural. Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão, - ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana (SANTIAGO, 2000, p. 26).

A época é do desbunde como espetáculo em que se irmanam uma atitude artística de vida e uma atitude existencial de arte, confundindo-se. Levar a arte para o palco da vida. Levar a vida para a realidade do palco. Representar no palco a realidade da vida. Representar na vida a realidade do palco (SANTIAGO, 2000, p. 149).

Dicró traz o palco da vida e das realidades desbundantes da Baixada Fluminense, e não apenas dela, na perspectiva de um balcão de substantivos do trabalho em suas fontes, necessidades e fins, que escamoteadas ou não, forma um sistema do crime e da crise carioca. Na canção “Cabide de emprego”, composição de Chico Anísio e Dicró, lançada em 2002, no Cd *Dicró no Piscinão*:

Se não fosse o crime, muita gente morria de fome / O vagabundo é quem garante o pagamento dos homens / Porque um preso da vários empregos, você pode acreditar / É um policia pra prender / Um delegado pra autuar / Um promotor pra fazer a caveira / Um juiz pra condenar / Um carcereiro pra tomar conta / E um advogado pra soltar / Se não fosse o crime, muita gente morria de fome / O vagabundo é quem garante o pagamento dos homens / Eu não faço apologia, mas

infelizmente é verdade/ Existe o bem e o mal / Em todo canto da cidade / Quem nunca foi assaltado, por favor, levante o dedo / A maré esta tão braba, que eu já ando até com medo.

Dialogando Dicro com Silviano Santiago, “ler é penetrar no espaço das intenções oferecidas e das proposições camufladas” (2000, p. 159). E nesse caso, a integração arte-vida, arte-cidade, arte-corpo, alarga as possibilidades do objeto artístico (2000, p. 169). Logo, no cenário carioca de violências do morro e do asfalto, a verdade de um problema que precisa ser discutido, porque toda história é uma cadeia de interpretações e aplicações sempre novas.

Nesta tese, segue pela via de que humor e análise do humor são perfeitamente capazes de coexistir. Teorias sobre o humor podem ser tão úteis quanto teorias sobre a poligamia ou a paranoia, desde que sejam marcadas por certa modéstia intelectual. Como qualquer hipótese frutífera, elas precisam reconhecer seus próprios limites. Sempre haverá casos anômalos, enigmas não decifrados, consequências estranhas, implicações inconvenientes e coisas assim (EAGLETON, 2020, p. 9, 10).

O humor dicroniano é versátil e poético, ou seja, o humor como poesia, não é apenas um enigma, é impossível qualquer definição exaustiva sobre ele, às vezes ele está localizado em uma pergunta maliciosa, uma resposta espertinha, uma insinuação sagaz, uma ironia ácida, uma hipérbole robusta, uma metáfora surpreendente, um esquema oratório fingido de um *nonsense* aguçado (EAGLETON, 2020, p. 11).

Em “O político”, Dicro descreve o elemento clássico da politicalha brasileira dos candidatos, votos e eleições. No nível mais baixo possível se inscreve uma prática tão comum como horrorosa diante das camadas mais simples brasileiras.

Dei cimento, dei tijolo
 Dei areia e vergalhão
 Subi morro, fui em favela
 Carreguei nenê chorão
 Dei cachaça, tira-gosto
 E dinheiro de montão
 E mesmo assim perdi a eleição
 Traidor, traidor
 Se tem coisa que não presta é um tal do eleitor
 Prometi a minha nega que ia ser a primeira dama

Porém quando eu perdi, ela perdeu ate a cama
 E achei o meu retrato no banheiro da central
 Vou da um coro no meu cabo eleitoral
 Traidor, traidor
 Se tem coisa que não presta é um tal do eleitor
 Hoje eu tenho meus motivos, para estar injuriado
 Porque eu só tive um voto e mesmo assim foi anulado
 Só tem gente canalha, como tem gente ruim
 Nem a minha mãe votou em mim
 Ô mamãe eu me admiro a senhora
 Se meus inimigos não votarem em mim tudo bem
 Mas a senhora que depende de mim, não votar é sacanagem
 Eu hein...
 Os eleitores que não te conhecem, não votaram
 Eu que te conheço vou votar? Ah! To fora...

Mais um desbunde corrosivo dicroniano em que, de modo robusto e sagaz, mostra os lados da moeda eleitoral no Brasil, uma prática aparentemente aprovada pelo eleitor e consubstanciação com o representante do povo, ou não. Se conhecermos o candidato com a mãe o conhecia, provavelmente, também não votaríamos no douto representante do povo. Desta forma, na canção, o riso é um fenômeno social universal, uma linguagem do corpo composta por do sorriso visual, contudo é primariamente aural, mas também socialmente codificado. A vida cotidiana envolve certo número de ficções polidas, denunciar máscaras caricaturadas socialmente (EAGLETON, 2020, p. 23).

Wisnik (2017) em “O som e o sentido” destaca o uso dos sons e as histórias desses usos, ou seja, para fazer música, as culturas precisam selecionar alguns sons entre outros.

A canção faz, em momentos privilegiados, a ponte entre a vanguarda e os meios de massa. A questão é, pois, repensar os fundamentos da história dos sons tendo em conta essa sincronia. Ela exige que o pensamento, ele mesmo, se veja investido de uma propriedade musical: a polifonia e a possibilidade de aproximar linguagens aparentemente distantes e incompatíveis [...] A música ensaia e antecipa aquelas transformações que estão se dando, que vão se dar, ou que deveriam se dar, na sociedade (WISNIK, 2017, p. 13, 14, 15).

O que torna a música popular brasileira, afinal, tão representativa? E o samba? A inserção de um texto presente na realidade do país, aliado a uma melodia

que se nutre desta mensagem, permite que letra e música se misturem. Notemos que o público está tão acostumado com essa riqueza musical que não se dá conta do que tem a seu dispor.

Na canção “ideia de girico” (1979), Dicro utiliza-se de uma expressão bem conhecida nas paragens cariocas para descrever os anseios irônicos de poder e dos personagens partícipes da alma favelada carioca:

Se algum dia eu arranjar dinheiro / Não vou ficar banqueiro, pois não fica bem / Mas o primeiro a entrar no tapa / Vai ser o dono do armazém / O açougueiro eu vou chamar na tranca/ Devolver as pelancas que ele me vendia/ Depois eu vou correr atrás/ Do Satanás que é minha senhoria / Vou conversar com Sérgio Dourado/ Homem indicado para construção/ Vou mandar construir um lago/ No Morumbi vai ser minha mansão/ No meu cachorro vou botar dente de ouro/ Pra julgar calouro na televisão/ E o meu cunhado que é pernetá / Logo mais ele entra pra jogar na seleção / Eu sou amigo do Brandão! / Vou comprar um tonel de cachaça / E botar na praça para os biriteiros / Não é por estar numa boa / Que vou esquecer os meus companheiros / Mas para minha pretinha / Que sempre foi uma nega fiel / Vou mandar celebrar uma missa/ Pra garantir o seu lugar no céu / Mas minha sogra que disse / Que fazer pagode não é profissão / Comprei no jardim da saudade / Uma catacumba e também um caixão / A velha não vale um tostão! / Quem sumir com essa velha / Eu recompenso em um bilhão / Desgraçada!

Cabe tudo na análise dos ‘brasis brasileiros’, ou seja, ‘tem de tudo’, e nessa polifonia das matrizes sociais os anseios desejantes estão claramente expressos na canção “ideia de girico”, donde parte do texto relaciona dinheiro, poder e inclusão social cheia de vontade de um pertencimento adiado historicamente, doutra parte, as soluções corrosivas da arte para as realidades brasileiras tão presentes no chão humano preto e pobre.

A honestidade abrasiva da grande arte, literatura e(m) música, e vice versa, esclarecem que ao interpretar torna-se voz de uma polifonia real na boca daqueles que sofrem a perversidade de ser brasileiro do morro preto e do barraco pobre. O humor como campo de estudos transgride o *statut quo* reinante e prevalecente, e no caso, a canção samba, nascida do morro preto e pobre é visitada permanentemente pela corrosiva excludência político-social brasileira, a favela é um problema social, a escravidão e o racismo também são seletivos quanto à cor da pele e a condição social representada.

Nas letras analisadas, o permanecer sério é uma repressão bem sucedida, gracejar, portanto, é um breve descanso da moderada opressão do significado cotidiano, que é por si só uma forma de sublimação. A construção da realidade social é um negócio cansativo que exige esforço prolongado, e o humor nos permite relaxar nossos músculos mentais (EAGLETON, 2020, p. 23).

O humor é uma inteligência transgressora da fissura ou autodivisão em nossa constituição humana na qual o objetivo não é degradar o ser humano, mas lembrá-lo de que ele já é degradado (2020, p. 27). O ponto não é negar a dor, mas permitir que ela ressoe através do discurso, dragando a comédia das profundezas da aflição ou da ansiedade, da raiva ou da humilhação, a fim de investi-la da autoridade daquela experiência. Ao articular o indizível, em um sentido mais exigente que proferir insultos ou obscenidades, ela deve transcender o trauma em questão sem simplesmente negá-lo, um exercício que exige tanto coragem quanto honestidade (EAGLETON, 2020, p. 115).

Daí, a arte literária e cançãoeira do samba em sua potencialidade da arte sem fim com o cunho crítico-social foi alvo das reflexões deste capítulo, e no próximo, destacar-se-ão, de modo mais agudo, as políticas poéticas e as finalidades sem fins do humor dicroniano.

5 AS FINALIDADES SEM FIM DO SAMBA HUMOR

Neste capítulo propõe-se discutir a temática da letra de samba humor, e o pensamento crítico da arte canção nas letras de Dicró a partir do olhar teórico de Antonio Cicero (2005, 2012a, 2012b, 2017), José Miguel Wisnik (2017), Sírio Possenti (2001, 2003, 2018), Giorgio Agamben (2007) e Nei Lopes e Luiz Antonio Simas (2020). Discute-se primeiramente sobre as letras de canção e seu respectivo pensamento crítico, em segundo lugar sobre os limites do humor dicroniano, e por fim, as finalidades sem fim da arte canção.

A canção samba tem uma estância de registros, arquivos e interpretações de oralidades e práticas sociais delimitadas nos entrelugares e significados do subúrbio como uma espécie de geossímbolo daquele determinado grupo social representado pelos compositores e cantores. As respectivas piadas, tiradas, críticas, crises, vivências, desafios, dores e risos podem agradar a alguns, assim como soar como *kitsch*, vulgar, ou de baixo gosto estético cultural para uma maioria que não entende, nem vivencia, aquela estância tão ímpar de sobrevivências e resistências, por isso, é destacado a estância específica do samba dicroniano.

A respeito disso é preciso saber que este vocábulo foi criado somente em consideração da arte, isto é, de modo tal que aquilo em que estivesse contida toda a arte da canção fosse chamado de *stantia* - o que significa 'residência capaz' ou também 'receptáculo' - de toda a arte. Pois, do mesmo modo que a canção é com o regaço de toda a sentença, assim a *stantia* recolhe no seu regaço toda a arte (DANTE, *De vulgari eloquentia*, II-9 *apud* AGAMBEN, 2007, p. 17).⁵⁷

⁵⁷ [...] "*Et circa hoc sciendum est quod hoc vocabulum per solius artis respectum inventum est, videlicet ut in quo tota cantionis ars esset contenta, illud diceretur stantia, hoc est mansio capax sive receptaculum totius artis. Nam quemadmodum cantio est gremium totius sententie, sic stantia totam artem ingremiat...*". Cf. ALIGHIERI, Dante. *De vulgari eloquentia*. Disponível em: <https://www.thelatinlibrary.com/dante/vulgar2.shtml#XI>. Acesso em: 20 out. 2021. Ainda há um acréscimo omitido por Agamben que é a sequência do texto de Dante Alighieri: [...] *nec licet aliquid artis sequentibus arrogare, sed solam artem antecedentis induere*. [...] nem é legal reivindicar qualquer parte da arte que se segue, mas apenas assumir a arte do antecedente [tradução livre].

A letra de samba é responsiva a um habitar, a um receptáculo feito e consumido por um grupo suburbano que postula também uma estância de sentidos através do samba humor como crítica social. Dicro fala de tudo e de todos, ora boca maldita dos infernos, ora boca bendita do céu distante através das finalidades sem fim da arte canção, literatura e oraturas que registram questões de família, costumes, drogas, versos, religião, política etc daquela sociedade.

Na letra da canção “Estudante”, do LP Funeral do Ricardão (1984), descreve:

Chego do trabalho
Cansado pra caramba
Ainda tenho que estudar
Quem não se aprofunda
Leva na corcunda
Eu tenho que me formar

Estão mexendo no meu bolso
Pensando que sou otário
Porque tá subindo tudo
Só não sobe meu salário

(DICRÓ, 2018, p. 106).

A letra aborda claramente sobre a vida ordinária e cotidiana daquele suburbano que estuda e trabalho com a bandeira da esperança de um futuro melhor dentro das crises de inflação e dos cenários econômicos brasileiros tão conhecidos por quem viveu os anos 80. Indo mais atrás, em 1500, e fazendo uma ponte com a história brasileira, no mesmo LP de 1984, na letra “Unidos da natureza (Calmaria)” Dicro aponta que:

Por causa da calmaria
Foi que Seu Cabral, um dia
Descobriu esse menino gigante
Dormindo tranquilamente
No seu sono infantil
Até pensou que era uma ilha
Vendo tanta maravilha
Sob o céu azul de anil
E os pássaros voando
E os índios se banhando
Era 21 de abril!

Ele viu que o Porto era seguro
Antes que ficasse escuro
Saltou pra pesquisar
E disse: esse menino tem futuro

E se ninguém deixar furo
 Ele um dia chega lá!
 Muitos anos se passaram
 Se furou ou se furaram
 Eu nem sei
 Mas se o Cabral tivesse vivo
 Ia ter muito motivo
 Para reclamar com o rei

Cadê o pau? O Pau-Brasil!
 E foi sumindo, foi sumindo
 E sumiu
 Cadê o pau? O Pau-Brasil!
 E foi sumindo, foi sumindo
 E sumiu

(DICRÓ, 2018, p. 106).

Numa espécie de carta de “Dicró Vaz de Caminha” existem descrições da terra e das intencionalidades portuguesas com a nova terra, e o mercantilismo progressivo que fez sumir ‘o pau’, Brasil. Sob a chancela da canção de humor, as letras do samba humor de Dicró seguem ao que mais há de popular e icônico de uma arte da canção como estância e testemunho crítico de temas vivenciais tão caros para as realidades do Brasil, normalmente, pobre, preto e favelado.

5.1 LETRAS DE CANÇÃO E PENSAMENTO CRÍTICO

Enfrenta-se aqui uma temática que há tempos discute-se nas ambiências dos estudos literários quando se analisa letra de canção: “letra de música é poesia?” Para esse desembaraçar de fios teóricos destaca-se o pensamento de Antonio Cicero (2012a, 2012b, 2014) e José Miguel Wisnik (2017), dois importantes autores que militam na teoria e prática desse tema dentro das múltiplas realidades da MPB e das canções brasileiras. Contudo, além de breves exposições sobre prosa, poesia, verso, *mythos*, som e canção objetiva-se, de fato, chegar a um ponto basilar que é defendido em todos os capítulos desta tese: o samba como estância, arquivo, registro e interpretação de uma sociedade resistente em construção num movimento crítico e dialogado entre aquilo que é diacrônico e sincrônico, ou, no que é reiterável através da arquiestrutura da escrita e da voz do compositor e cantor de samba.

A palavra ‘prosa’, do latim *prorsus* (*provorsus*) quer dizer em frente, ou, em linha reta, o discurso que segue em frente sem retornar, a menos que encontre um limite. A palavra ‘verso’, do latim *versus* (*vertere*) que dizer voltar, ou, retornar, sendo o discurso que retorna, mesmo que não encontre nenhum limite, nem obedeça a nenhuma preocupação de natureza expositiva (CICERO, 2012a).

Antonio Cicero faz um recorte latino bem particular sobre a etimologia conceitual dos termos prosa e verso, e destaca com isso que tomar o conceito de poesia como o oposto ao de prosa é um equívoco, porque o que se opõe à prosa é o verso, e não a poesia. Embora quase todos os poemas sejam compostos de sequência de versos, nem todas as sequências de versos chegam a constituir verdadeiros poemas. Dessa maneira, próprio *epos* grego era um discurso que se reiterava conservando e guardando oposição ao *mythos*, que era o discurso que não reiterava (CICERO, 2017).

Essa discussão proposta por Cicero pode começar a iluminar a questão se letra de música é poesia, ou não. E se num entrelugar conceitual, não obstante toda a teoria da prosa e da poesia puder chegar às “prosas do mundo”, às “poesias do mundo” e “às canções do mundo”, ou seja, as palavras, oralizadas ou escritas que têm algo de estância discursiva de uma época e sociedade.

Antonio Cicero, na obra “A poesia e a crítica”, tem um relevante texto “Sobre as letras de canções” (CICERO, 2017, p. 84-94). O próprio teve poemas musicados pela irmã, a cantora Marina, nos anos 80 e 90, onde a colocação de melodia se estabeleceram com a diversidade de esquemas métricos e melódicos, entretanto, “o produto final não é a letra que fez, mas a canção, da qual ela é uma parte” (CICERO, 2017, p. 88).

O autor destacou, então, que o próprio termo “letra de música” já indica como deve ser tratado o assunto, isto é, a palavra letra remete à escrita, e o que se quer saber é se a letra, separada da música, constitui-se um poema escrito? Nesse problema de *status* há dois partidos: letristas querendo entrar no ‘clube dos poetas’, por outro lado, membros do ‘clube’ com seus privilégios simbólicos conferidos pelo título de poeta rechaçando e contestando o direito dos letristas.

A questão, ao que parece, é uma luta por fama e prestígio que nada tem a ver com arte nem poesia. Uma grande questão é se a letra de música é

necessariamente, ou possivelmente, um bom poema, ou não. Necessariamente, para Cicero (2017, p. 90) o poema é um “objeto autotélico”, ele tem o seu fim em si mesmo. Já uma letra de música é “heterotélica”, ela não tem o seu fim em si mesmo, logo, a letra de música serve para fazer uma canção, boa ou não. Possivelmente, semelhante aos poemas líricos gregos antigos que eram letras de músicas, ou como afirma Cicero, as de Caetano. Tentando não realizar juízos apriorísticos, ainda mais em critérios de gênese erudita ou popular, ou também que critérios pessoais peculiares, “a verdadeira arte aspira ao *nec plus ultra*”, ou seja, o que há de melhor (CICERO, 2017, p. 94)⁵⁸.

Dessarte, poesia é poesia, letra de música é letra de música, texto jornalístico é texto jornalístico, e nesse jogo conceitual, a canção tem o seu respectivo lugar, é um gênero híbrido de uma arte que une palavra, ritmo, melodia e vozes, ou seja, um dos sons humanos com sentido no mundo. A canção pode estar nesse entrelugar de realizar representações que sejam ora reiteráveis, ora ainda não reiteráveis, é uma forma de pensar o mundo. O valor de uma obra (poesia – prosa – letra – canção) não depende dos tratados críticos dos que a afirmam, ou não, quer seja numa obra escrita ou gravada. Nesta tese segue-se a perspectiva de entender a canção samba como uma poética testemunhal geossimbólica de um grupo social, de uma época e de uma tradição que se reafirma dentro de uma narrativa testemunhal de consertos e desconsertos do mundo, sem a qual não há existência humana.

⁵⁸ Para mais lenha nessa fogueira reflexiva destaco a *doxa* de Martinho da Vila no SambaBook sobre letrista/músico ser poeta, e vice-versa [Youtube. 20min.20s até 21min.25s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VqDDPX8eAQ8>. Acesso em: 28 abr. 2021]: “*Uns acham que letra de música não é poesia, poesia é poesia. Outra corrente acha que não, os compositores são poetas e tal. No duro, tudo é poesia. O difícil é transformar uma poesia em música, musicar uma poesia é muito difícil. O poeta pensa em imagem, palavra, construções verbais, sabe esse aqui é o caráter do poeta. Então, botar uma melodia aleatória numa poesia é muito fácil, agora botar uma música ritmada é difícil. Alguns poetas gostariam de ser letristas e não conseguem porque é diferente, letrista já faz uma coisa com intenção musical. Tem que ser músico para ser letrista. É uma confusão, mas tudo é poesia, a vida é poesia*”. Essa discussão sobre letra de música ser poesia, ou não, abordou-se sobre essa querela diretamente no capítulo 5. Destaco aqui nesta nota explicativa que Dicró foi letrista/compositor/músico, cantor, humorista, e claro, sua relevante obra literomusical tem *poiesis* no sentido aristotélico no que tange ao ato de criar, fazer e mimetizar as verossimilhanças literomusicais como músico que foi, e não, essencialmente como um poeta tradicional que pensa as imagens, os versos e rimas de forma a não musicá-la. Ou seja, Dicró não foi um poeta canônico, não obstante ter sua devida importância e lugar na ambiência literomusical brasileira.

A realidade da canção como arte estância testemunhal aspira conhecer a condição e a experiência humana em suas representações. O uso humano da canção e do som entre vozes, silêncios, acordes, ritmos e melodias em diferentes sociedades e épocas transitam entre o erudito e o popular, e desta forma, “a canção faz, em momentos privilegiados, a ponte entre vanguarda e os meios de massa” (WISNIK, 2017, p. 13).

Tom Jobim e Vinicius de Moraes, em 1962, na letra “o Morro não tem vez” fizeram uma convocação de escuta àquelas gentes da favela, um certo local alto, pobre, preto, excluído, e desconsiderado das cidades.

O morro não tem vez
E o que ele fez já foi demais
Mas olhem bem vocês
Quando derem vez ao morro
Toda a cidade vai cantar

O Morro pede passagem
O morro que se mostrar
Abram alas pro morro
Tamborim vai falar

É 1, é 2, é 3, é 100
É 1000 a batucar

O morro não tem vez
Mas se derem vez ao morro
Toda cidade vai cantar

Essa canção foi cantada inicialmente por Pedrinho Rodrigues (1962) e Jair Rodrigues (1963), e no mesmo também fez parte do álbum *The Composer of Desafinado Plays, de Antônio Carlos Jobim*⁵⁹. A escuta do morro, da favela, da comunidade, do subúrbio, ou o nome que se queira dá, tem um teor simbólico testemunhal de histórias que devem ter voz e vez. Tom Jobim e Vinicius de Moraes, em 1962, fizeram uma convocação de escuta àquelas gentes que descem e sobem o morro cotidianamente⁶⁰.

⁵⁹ Cf. Disponível em: <http://portal.jobim.org/jobim/obra>. Acesso em: 30 jan. 2022.

⁶⁰ Na esteira poética de Zé Keti (1921-1999) em “A voz do morro” ocorre a afirmação da vozes dos morros: “Eu sou o samba / A voz do morro sou eu mesmo sim senhor / Quero mostrar ao mundo que tenho valor / Eu sou o rei dos terreiros / Eu sou o samba / Sou natural daqui do Rio de Janeiro / Sou eu quem levo a alegria / Para milhões / De corações brasileiros / Mais um samba / Queremos samba / Quem está pedindo é a voz do povo do país / Viva o samba, vamos cantando / Essa melodia pro Brasil feliz”.

Em “Senhor maestro”, do LP O Professor (1981), em semelhante exercício de escuta ao samba e aos sambistas não inclusos nos teatros municipais e em grandes casas de músicas, Dicró pede ao Senhor maestro:

Senhor maestro
 Por favor, toque o meu samba-enredo
 O senhor não precisa ter medo
 Ele não vai atravessar
 Na gafieira da rua onde moro
 Pode acreditar
 Quando eu canto o meu samba
 Todo mundo quer dançar

O senhor precisa
 Atender o meu pedido
 Sou um sambista e preciso
 Ter meu samba promovido
 Malandro, vi meu nome e dos demais
 Seu maestro, por favor
 Dê a introdução nos metais

Eu sabia que o senhor entenderia
 Um bom maestro
 Sente logo a harmonia
 Fiquei seu fã
 Da gafieira me tornei freguês
 Seu maestro, por favor
 Dê a introdução outra vez

(DICRÓ, 2018, p. 107).

A resistência ao samba, e aos sambistas, faz parte de um processo histórico de embranquecimento da sociedade brasileira, ou, do apagamento das identidades pretas e pobres que de fato formaram o Brasil. Por exemplo, em “Pra quê discutir com Madame” (1956), de Janet de Almeida e Haroldo Barbosa, cantada por João Gilberto em 1987:

Madame diz que a raça não melhora
 Que a vida piora por causa do samba
 Madame diz o que samba tem pecado
 Que o samba, coitado, devia acabar
 Madame diz que o samba tem cachaça
 Mistura de raça, mistura de cor
 Madame diz que o samba democrata
 É música barata sem nenhum valor
 Vamos acabar com o samba
 Madame não gosta que ninguém sambe
 Vive dizendo que samba é vexame
 Pra quê discutir com madame?

Vamos acabar com o samba
Madame não gosta que ninguém sambe

No carnaval que vem também concorro
Meu bloco de morro vai cantar ópera
E na Avenida, entre mil apertos
Vocês vão ver gente cantando concerto
Madame tem um parafuso a menos
Só fala veneno, meu Deus, que horror
O samba brasileiro democrata
Brasileiro na batata é que tem valor

A madame quer distância das coisas do povo favelado. Na prática, aquilo que ela representa, e da qual faz parte intrínseca da cultura branca e senhorial brasileira das amas, do poder da exploração econômica, da coerção física e da censura das vozes pretas. Em todo caso, a violência simbólica escamoteada pelo senso do “bom gosto musical” classificatório do que é hegemônico nas esferas de exclusão de sujeitos ocultados, e estes, que são representados pelo samba insurgente do *continuum* africano-brasileiro de resistência cultural (SODRÉ, 1998).

O samba abominado é o totalmente Outro, é o indesejável ninguém preto que tem ligações com ancestralidade africana vinda para a América brasileira recheando terreiros primeiramente na Bahia, depois no Rio. Além do samba, as *madames* e os *messieurs* odeiam o funk, o jazz, o rap, o trap etc.

Essa politicalha de cancelamento do samba e sambistas teve também no Brasil o seu viés jurídico-constitucional. De Jesus (2014) destaca que havia uma política pública de perseguição e marginalização no código penal de 1890, que criminalizava uma série de práticas da cultura preta no Brasil: vadios, capoeiras, terreiros de candomblés etc. Dois anos após a libertação dos escravos (1988), em 1890, e também durante o novo século, o samba e os sambistas, pretos e pretas, serão classificados como vadios, putas, malandros, vagabundos, macumbeiros etc. Inclui-se nisso ainda a lei de vadiagem de 1941 (LOPES; SIMAS, 2020), durante a ditadura do Estado Novo (1937-1945), no governo Getúlio Vargas⁶¹.

⁶¹ Em 1937 o presidente Getúlio Vargas baixou um decreto obrigando os enredos de Escolas de Samba a só falar de temas "históricos e patrióticos". As letras de música eram censuradas pelo DIP. O exemplo mais famoso é O Bonde de São Januário, de Ataulfo Alves e Wilson Batista. A letra original exaltava a figura do "malandro" esperto, que vivia na boemia, que não era trouxa de virar operário e entrar "no bonde de São Januário" (bairro

O senso de escuta para pensar as combinações perpassam, e muito, a letra e o poético, entra no histórico-social-antropológico de forma testemunhal, assim, “a música ensaia e antecipa aquelas transformações que estão se dando, que vão se dar, ou que deveriam se dar, na sociedade” (WISNIK, 2017, p. 15). O teor da canção pode ter um território lúdico mais livre com finalidades de prazer, no entanto, além do sentido da fruição originária, e também peculiar da canção, ela pode estar saturada de tensões e disputas negligenciadas nas narrativas oficiais. Assim, o samba em-cantado tem suas múltiplas camadas enunciativas e engajadas de personas e problemas brasileiros, formando então, a estância, o arquivo, o registro e a interpretação que esta tese aponta.

Nas tentativas de desmonte da cidade preta ao ferro e fogo da exclusão cotidiana de pretos e pretas dos morros, outro clássico exemplo do subúrbio carioca é o samba “Delegado Chico Palha”, de 1938, que narra uma história frequente no morro da Serrinha (Madureira - RJ), no tempo em que a polícia de Getúlio Vargas fazia perseguição pesada (LOPES; SIMAS, 2020, p. 241).

Delegado Chico palha / Sem alma, sem coração / Não quer samba
nem curimba / Na sua jurisdição / Ele não prendia / Só batia / Era um
homem muito forte / Com um gênio violento / Acabava a festa a pau /
Ainda quebrava os instrumentos / Ele não prendia / Só batia / Os
malandros da portela / Da serrinha e da congonha / Pra ele eram
vagabundos / E as mulheres sem-vergonhas / Ele não prendia / Só
batia / A curimba ganhou terreiro / O samba ganhou escola / Ele
expulso da polícia / Vivia pedindo esmola.

A violência simbólica contra o samba é estrutural e alinhada a uma política de apagamento de identidade, embranquecimento da cultura preta e de assenhoreamento contínuo de desigualdades das madames e messieurs antigos e novos. Nesse caso, “Pra quê discutir com madame?”, “O morro não tem vez”, “No bonde de São Januário”, “Delegado Chico Palha” dialogam com a canção de Dicró, “Senhor maestro”, assim como em “Salve a cor” (1984), ele, no pelo exercício de abertura e conquista de espaços, faz uma prece cantada em face à “raça que nasceu com a pele escura”:

Hoje é o dia de todos os pretos
Pretinho assim como eu

industrial) que “leva mais um otário” para trabalhar. A letra teve que ser mudada “leva mais um operário”.

Por isso eu vejo tudo mais bonito
São Benedito eu sou filho seu

Hoje vai ter ladainha
Hoje vai ter candomblé
Vamos ter missa na igreja
Pra todos filhos de fé
Em homenagem ao preto velho da Guiné

Auê auê salve a cor
Auê auê salve a cor

Rogai por nós Benedito
Lá nas alturas
Proteja a raça que nasceu de pele escura

Ô ô vamos fazer romaria
Em louvor porque é seu dia

(DICRÓ, 2018, p. 106).

Não obstante às discussões sobre letra de música ser poesia, o que a princípio não o é, mas em alguns casos pode vir a ser, o que se destaca neste texto sobre a obra canção de Dicró não é associá-la à poesia, na verdade é destacá-la como uma possibilidade mimética de verossimilhanças, uso de modo específico o termo estância, assim como a capacidade da arte canção e das letras de samba exercer um pensamento crítico que dialoga com as questões sociais brasileiras. E quiçá, como afirmou Vinícius de Moraes: “O samba nasceu lá na Bahia, se hoje ele é branco na poesia, ele é negro demais no coração”. A letra de samba como canção é isso: representação. Até quando pela via do humor, exerce seu poder crítico transgressor ao seu tempo, época e sociedade. Os limites temáticos sobre o que pode ou não falar, sobre quem pode falar, e como falar, no próximo tópico incursiona-se nessa questão.

5.2 OS LIMITES DO HUMOR DICRONIANO

“Maria pede ao marido que vá ao armazém buscar 5 ovos.
- Se tiver pão, traga seis, ela acrescenta.
Na volta, ele entrega seis ovos e diz:
- Tinha pão”

(POSSENTI, 2014)⁶².

Uma piada simples, como a da Maria, pode mostrar mais do que está dito, manifesta as potencialidades da linguagem no plano do discurso, dos encontros e desencontros e também naquilo que esconde, quiçá, parafraseando Umberto Eco (2005), palavras, em vez de dizer, ocultam o não dito. As piadas também podem servir de suporte empírico para uma teoria mais aprofundada e sofisticada de como funciona uma língua em sociedade (POSSENTI, 2001). Dessa forma:

Uma língua não é como nos ensinaram: clara e relacionada diretamente a um fato ou situação que ela representa como um espelho. Praticamente cada segmento da língua deriva para outro sentido, presta-se a outra interpretação, por razões variadas. Pelo menos, é o que as piadas mostram. E elas não são poucas. Ou, no mínimo, nós as ouvimos muitas vezes (POSSENTI, 2001, p. 74).

Não obstante às possibilidades dos usos da linguagem e da piada em cada época, o tema dos limites do humor, por si só, é ambíguo e polêmico. Em ambos os casos trata-se de perguntar, principalmente, até onde ele pode ir e do que se pode falar. E isso, demarcado, atualmente, pelo politicamente correto (POSSENTI, 2003).

Segundo Nei Lopes e Luiz Antonio Simas (2020, p. 239) “o samba e a música popular brasileira em geral não tinham compromisso com a correção política”: o português era o ‘galego’, o italiano era o ‘carcamano’, o ‘levantino’ era o turco da prestação e por aí afora vai com letras que hoje, claramente, não passariam pelas correções da linguagem politicamente correta em suas narrativas sociais contemporâneas.

Outra questão é o lugar do humor na pesquisa científica tornando-se num assunto marginal, e não canônico, o baixo clero das academias e daqueles que, soberanamente, estabelecem o que é erudito e de bom gosto, e o restante. Geralmente, aqueles não gostam nem um pouco do riso aberto, soa como algo *non sense*. O deselegante riso aberto de uma piada promove cerceamentos patrulhescos daqueles que se assenhoram da fronteira do que é linguagem educada *a son gout*.

⁶² In: MELLO, Flavia Regina Mello; ANDRADE, Luiz Felipe. Entrevista com o professor Sirio Posenti. *Palimpsestos*. UERJ. Entrevista – 390. Nº 19, Ano 13, 2014, p. 390-398.

Dicró, então, está lascado⁶³. Porque do tempo em que veio, do espaço em que habitou, e da sociedade a qual existiu todos os temas e assuntos eram falados abertamente, mesmo que de forma grotesca e sem limites, mesmo porque ainda não existiam as classificações conceituais modernas de *bullying* e do politicamente correto. Em todo caso, a linguagem cantada era a linguagem corrente entre o povo que consumia aquele tipo de música abertamente nos anos 80.

Veja uma breve descrição do Dicró sem limites na canção “Olha a rima” (1979):

[Aí malandro... vamos despertar essa veia poética que você tem adormecida. vamos interar essa rima aí! mas intera com carinho cuidado pra não me comprometer!]
 Olha a rima o negocio é rimar, olha rima que dá,
 olha rima, o negocio é rimar
 Perigoso é a rima que dá!
 Menina namoradeira, gosta de beijo e abraço,
 depois fica reclamando porque perdeu [*cabaço*]
 Doença que eu não conheço, eu chamo de grungunhanha,
 Mulher que namora demais, todos dizem que é ... [*piranha*]
 A galinha quando bebe água olha para o céu azul,
 pedindo que chova milho, porque tá cansada de... [*de dar o cú*]
 Rapaz que fala macio, e anda muito delicado,
 eu fico de olho nele porque pode ser... [*viado*]
 Já cantei o meu pagode, todo mundo já ouviu,
 Aquele que não bater palmas... [*vá pra puta que pariu*]
 Olha a rima o negocio é rimar, olha rima que dá,
 olha rima, o negocio é rimar
 Perigoso é a rima que dá!

(DICRÓ, 2018, p. 108).

Seguindo o lastro das rimas fáceis para a compreensão e riso dos intelectos não eruditos da Baixada Fluminense, Dicró segue uma tendência muito em voga no Brasil no humor desbocado e sem limites nas décadas do fim dos anos 1970, e em todos os anos 1980, na mesma esteira de Dercy Gonçalves, Costinha, Ari Toledo, Juca Chaves, Paulo Silvino, Agildo Ribeiro, Rony Rios, Ronald Golias, Casseta e Planeta etc.

⁶³ De modo correlacionado pode dialogar também com o humor sático em *Oswald de Andrade* (1890-1954), afinal, há uma tradição do humor no Brasil dos “trópicos antropófagos”. Também, paripasso, pode-se analisar uma possibilidade de correlação de uma pretensa intenção moralizante na “musa praguejadora” de Dicró semelhante a *Gregório de Matos* (1636-1696) nas nuances literárias do erótico, político, lírico e religioso. Em todo o caso, duas possibilidades interessantes, a saber: Dicró, o antropófago praguejador.

Dicró fala escrachadamente sobre ‘sogro’, ‘sogra’, ‘ricardão’, ‘corno’, ‘casamento’, ‘loira’, ‘galinha’, ‘piranha’, ‘pai de santo’, ‘nega’, ‘neguinho’, ‘negão’, ‘bicha’, ‘viado’, ‘baixinho’, ‘professor’, ‘estudante’, ‘bandido’, ‘política’, ‘polícia’, ‘vagabundagem’, ‘violência’ etc. Talvez, o perigoso desafio é o juízo apressado de ler uma letra dos anos 80 com a cabeça e consciência dos anos 2022. Ou, de classificar como de bom gosto, ou de mau gosto, algo que foge de minha jurisdição auditiva e palatável.

Na letra “Botei minha nega no seguro” (DICRÓ, 2018, p. 110) verifica-se que o toque do humor pode ter suas sutis nuances de uma sociologia de costumes daquela espacialidade suburbana.

Eu botei minha nega no seguro - Botei, botei!
 Eu juro, botei minha nega no seguro - Botei, botei!
 E nunca mais vou ficar duro

[...]

Se um vagabundo levar você, nega
 O seguro paga
 Se o Ricardão aparecer, nega
 O seguro paga
 É mas se você desaparecer, nega
 O seguro paga porque
 O seguro é seguro você vacilando eu não fico duro.

O vagabundo pode apontar para o bicho mau nas espreitas da vida, o Ricardão destaca os cenários de traições, o desaparecer é o sumiço oriundo que seja da violência, quer seja da própria escolha pessoal do ir embora. Assim, nesse caldeirão de possibilidades e da desconfiança na vacilação da nega e da pretensa malandragem do nego há uma coexistência social tão impregnada naquele grupo e espaço social. Lopes e Simas (2020, p. 179) destacam no verbeto ‘machismo’, que no ambiente de origem do samba as relações de gênero se mantinham numa dimensão notadamente machista de reprodução de um fenômeno social, embora as letras, refletindo a época em que foram criadas, não necessariamente expressem a opinião dos artistas, muitas vezes são crônicas de fatos observados.

Na discografia de Dicró tem a ambiência para falar de tudo e de todos, se com limites ou não, dependerá dos juízos do leitor ou daquele que faz a escuta. Assim, ele sempre vai tangenciando a questão da cor, dos ganhos e perdas

oriundas das malandragens em todas as camadas, incluindo outros cenários de violências simbólicas.

Numa espécie de sociologia de costumes a letra “O baixinho”, no LP Barra pesada (1978), destaca as contradições de um estereótipo específico que sobrevive naquela comunidade.

Sou pequeno, mas não sou pedaço
Pare de dar sugestão
Você não é feito de aço
E eu não brigo na mão, meu irmão

Depois que inventaram o revólver
Baixinho merece respeito
Ô cumprido, fala baixo
E vê se me trata direito
Não mexi com a sua nêga
Foi ela quem olhou pra mim
Se tem coisa que não gosto
É mulher de botequim

Cara feia pra mim é fome
Olho arregalado é medo
Quem tiver bronca de mim
Pode levantar o dedo
Quem me conhece é quem sabe
Que faço milagre com meu três oitão
Escrevi meu nome a bala
Num teto de um camburão, meu irmão

(DICRÓ, 2018, p. 110)

Sob o mesmo signo da ‘nega’ disputa, desejos e contradições fazem do baixinho, numa série de rimas aquele que é pequeno, mas não é pedaço e nem será despedaçado por aquelas paragens, contudo no pleno exercício do ‘oitão’ escreveu seu nome e fama.

Caso semelhante, e continuando uma heteronormatividade masculina do tempo da palavra com o devido valor no fio de bigode, a canção “Se o bigode falasse”, do LP Dicró (1979), reflete sobre a questão:

Antigamente o bigode
Era respeito, dizia o vovô
Mas atualmente existe
Bigodudo que é enganador
Pois é!

(DICRÓ, 2018, p. 109).

No fio do bigode, cujo significado é prometer algo verbalmente, sem precisar de assinatura, está próxima ao modo como a palavra assim como a linguagem tem o devido valor, juízo e sentença naquilo que se diz. Por exemplo, no aspecto da religião destacam-se duas letras da malandragem suburbana da esfera dos “manuseios dos espíritos” e da fé alheia como “Mau rezador” e “Louvado seja”.

O “Mau rezador” (1978), no LP Barra pesada, aponta as malandragens de pais de santo em suas práticas, trejeitos e condutas no exercício das consultas e dos ganhos advindos desse manuseio da fé.

Muito bem, quem é o próximo aí?
 É com o senhor mesmo que a gente fala
 Pra saber se minha nega volta?
 É comigo mesmo, moleque
 Você me traga aí 4 bezerro
 3 leitão, 1 chequezinho assinado com o seu nome
 Que a gente dá um jeito, viu?!
 Mas ela volta?
 Voltar isso eu não garanto
 Mas que tu vai gastar uma nota, isso vai
 Ih! quem é o próximo aí zimureque?!

(DICRÓ, 2018, p. 110).

Em “Louvado seja” (1999) ironiza o tema do azar no relacionamento com a nega, assim como nos prejuízos advindos da relação tumultuada.

Bendito louvado seja
 Por você ter me deixado
 Eu só vivia perdido
 Quando estava do seu lado

Até na hora de transar eu dava azar
 O meu negócio só pensava em abaixar
 Mas finalmente arranjei um outro alguém
 Hoje eu vivo muito bem
 Agora é minha vez
 Eu que não dava nenhuma
 Agora tô dando seis

O meu carro foi roubado
 Você tava do meu lado!
 Eu fiquei desempregado
 Você tava do meu lado!
 E quando eu fui assaltado
 Você tava do meu lado!

E você me dava um azar danado
Você me dava um azar danado!

(DICRÓ, 2018, p. 102).

O riso e o risível no samba dicroniano, como produto do gênero humor, é uma forma de comunicação de sujeitos sociais e suas realidades. Entende-se o humor como uma mensagem transgressora expressa por atos, palavras, escritos, imagens ou músicas cuja intenção é a de provocar o riso ou um sorriso (BREMNER; ROODENBURG, 2000). Para Buytendijk (1997) o humor tem como suporte o jogo de funções do homem no contexto social, é um jogo humano produzido através da linguagem e que nela se realiza, evidencia-se pela compreensão que o homem apresenta como resposta.

O humor tem também uma linguagem simbólica porque através dele o mundo exterior é símbolo de um mundo interior que revitaliza o homem como sujeito social, assim o humor não reconhece heróis, diverte-se em desmantelar, em decompor mesmo quando não seja isto coisa agradável.

Sírio Possenti (2018) defende a tese de que o humor é um campo de estudos culturais, um microcosmo de pertencimento relativamente autônomo inserido no macrocosmo das formações discursivas, o qual chama de campo humorístico, que assim como a literatura, trata de qualquer assunto, mesmo com a permanente luta da censura e dos controles do politicamente correto, logo, literatura e o humor abarcam gêneros numerosos de forma pragmática, neste caso, a contribuição de Dicró é um relevante campo de estudo para um arquivo, registro e representação de oralidades bem delimitadas como crítica social dentro do samba carioca. Assim sendo, qual é a voz poética do humor dicroniano? Uma narratividade de histórias, culturas, identidades e linguagens na sociedade do samba subúrbio carioca?

Sim. Em “Forma e poesia – sentido contemporâneo” (2012b), Antonio Cicero fala das “potencialidades da linguagem”. Tanto a poesia quanto a canção está naquilo que é dito, ou no poema, ou na letra de uma canção tem ali uma espécie de casa de detenção, ou melhor, uma estância de destinos onde se recolhem palavras que chamam a um movimento de escuta, necessária para a inteligibilidade e adaptabilidade do que é dito entre as frestas da sociedade.

De modo semelhante, Giorgio Agamben (2007) em “Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental” destaca, por exemplo, que em um romance é possível aceitar que não seja contada a história que nele devia ser contada, mas de uma obra crítica costuma-se esperar resultados ou teses a demonstrar e/ou hipóteses de trabalho. Dessa feita, quando a palavra começa a aparecer intencionalmente na arte crítica significa, sobretudo, uma investigação sobre os não-limites do conhecimento e sobre aquilo que é possível colocar em discussão para apreensões da sociedade. Esta é a centralidade dialogada que se pensa nesta tese acerca dos trânsitos possíveis para as relações críticas da arte canção, assim como na arte das palavras da literatura:

Se a crítica, enquanto define as suas fronteiras, abre ao olhar “o país da verdade”, como “uma ilha que a natureza fecha em fronteiras imutáveis”, ela deve, contudo, continuar exposta ao fascínio do “oceano vasto e tempestuoso”, que atrai “sem cessar o navegador para aventuras a que ele não consegue recusar e que, no entanto, nunca consegue levar a termo” (AGAMBEN, 2007, p. 9).

Se há um projeto de abolir o caráter criativo da crítica e o processo de sua irônica autonegação incorre-se numa insistente processo de cisão da palavra. Algo bem semelhante à discussão infundada se letra de música é poesia, exposto anteriormente. No espectro de um caráter criativo da crítica se aproximando do não canônico, como a obra do humor sem limites de Dicró, tem-se um objeto de conhecimento na relação canção – humor como tema dos estudos literários destacando-o como uma estância, uma morada capaz e receptáculo da essência da arte, onde “a máxima irrealidade, plasmará a máxima realidade” (AGAMBEN, 2007, p. 15).

Se as realidades e irrealidades do humor dicroniano são próprias ou impróprias, se é excessivamente caricatural e politicamente incorreto, deve-se lê-lo e ouvi-lo, como dito anteriormente, à luz de sua peculiar cronotopia, fazendo as devidas pontes para o nosso tempo. Para não incorrer de lançar na fogueira inquisitorial de algum setor contemporâneo uma obra e cantor que não é perfeito, contudo tem algo a dizer e é representação de uma sociedade e cultura.

No samba humor dicroniano tem espaço para o tema da política assim como da estrutura do Estado na dinâmica das relações sociais brasileira. Em “Cabide de

emprego” (2002), composição de Dicro e Chico Anísio, descreve toda uma cadeia de funções delegadas do Estado no contato com os cenários da pretensa coerção da violência naquela sociedade:

Se não fosse o crime, muita gente morria de fome
 O vagabundo é quem garante o pagamento dos homens
 Porque um preso da vários empregos, você pode acreditar
 É um policia pra prender
 Um delegado pra autuar
 Um promotor pra fazer a caveira
 Um juiz pra condenar
 Um carcereiro pra tomar conta
 E um advogado pra soltar
 Se não fosse o crime, muita gente morria de fome
 O vagabundo é quem garante o pagamento dos homens
 Eu não faço apologia, mas infelizmente é verdade
 Existe o bem e o mal
 Em todo canto da cidade
 Quem nunca foi assaltado, por favor, levante o dedo
 A maré esta tão braba, que eu já ando até com medo

(DICRÓ, 2018, p. 101).

De modo mais claro, na letra “O político” (2002), Dicro descreve a caricatura das relações eleitorais e dos imbricamentos oriundos das trocas por voto.

Dei cimento, dei tijolo
 Dei areia e vergalhão
 Subi morro, fui em favela
 Carreguei nenê chorão
 Dei cachaça, tira-gosto
 E dinheiro de montão
 E mesmo assim perdi a eleição
 Traidor, traidor
 Se tem coisa que não presta é um tal do eleitor
 Prometi a minha nega que ia ser a primeira dama
 Porém quando eu perdi, ela perdeu até a cama
 E achei o meu retrato no banheiro da central
 Vou dá um coro no meu cabo eleitoral
 Traidor, traidor
 Se tem coisa que não presta é um tal do eleitor
 Hoje eu tenho meus motivos, para estar injuriado
 Porque eu só tive um voto e mesmo assim foi anulado
 Só tem gente canalha, como tem gente ruim
 Nem a minha mãe votou em mim
 [Ô mamãe eu me admiro a senhora
 Se meus inimigos não votarem em mim tudo bem
 Mas a senhora que depende de mim, não votar é sacanagem
 Eu hein...
 Os eleitores que não te conhecem, não votaram
 Eu que te conheço vou votar? Ah! Tô fora...]

(DICRÓ, 2018, p. 101).

Destaca-se na parte entre colchete o breque na canção, a narrativa que Dicró faz do posicionamento de sua mãe, caracterizada pela ausência do teor melódico para o exercício da declamação enfática de algo para o posterior retorno à canção.

Em “O candidato” (1986) aponta o que ocorre em tempos de eleição, as visitas dos candidatos nas comunidades com suas promessas tresloucadas no único intuito de auferir o voto daqueles votantes. Também discute ironicamente um típico caso de racismo com os termos “crioulo” e “macaco” na tônica sociorrelacional de pretos e brancos da Baixada Fluminense. O candidato é um do povo que está ali com a finalidade de deixar de sê-lo, ao se tornar em uma figura dotada de uma investidura do Estado via eleição.

Ai rapaziada! Tá aqui o candidato
O crioulo mais honesto da baixada fluminense
E só de primário é 18 anos
Tenho ou não tenho pinta de parlamentar?

Vota preto, vota branco
Todo mundo vai votar!
Vota preto, vota branco
Todo mundo vai votar!
Votem no partido alto
Que é pro samba melhorar

Mas se acaso eu for eleito
Vou dar casa e comida de graça
A bica que corre água
Vou mandar correr cachaça
Vou abaixar um decreto
Pra segunda-feira ninguém trabalhar
E quem for analfabeto
Com um mês vai se formar
Vagabundo que entrar em cana
Os hõmi tem que indenizar

Companheiros! Diante da minha plataforma eleitoral
Sai fora crioulo!
Crioulo senhoras e senhores
Companheiro ali me chamou de crioulo
Crioulo é o petróleo que abastece os carros aqui!
Cai fora preto!
Preto é teu passado! Preto é teu passado!
Preto é o feijão que a gente põe na feijoada!
Macaco!
Macaco senhoras e olha aqui ó! Macaco é...
Já ganhou! Já ganhou!

(DICRÓ, 2018, p. 105).

No deslocamento emblemático, blasfemo e humorado de proibições temáticas do politicamente (in)correto para representar as figuras humanas em suas incongruências e caricaturas podem nos aproximar de uma crítica criativa que ora choca, ora repulsa, e ora chama ao debate daquilo que é próprio às realidades do cotidiano da própria pessoa preta, pobre e favelada onde os sujeitos sociais, quase sempre caricaturados por Dicró apresenta uma esfera humana, aquilo que tangencia o emblema na esfera de objetos e práticas que precisam ser re-enxergadas à luz dos novos emblemas sociais em discussão no final do século XX, assim

como o emblema havia posto em xeque o nexos de toda coisa com a própria forma, assim, com aparente leviandade, a caricatura cinde a figura humana do seu significado; mas, dado que esta já trazia inscrita a sua cifra alegórica, só distorcendo e alterando os próprios lineamentos, ela poderá assumir uma nova posição emblemática (AGAMBEN, 2007, p. 229).

Dessa forma, o limite do humor dicroniano está na medida do espelho caricatural do crítico, também sob o critério do riso de seus ouvintes, assim como dos óculos que se tem de uma época e espaço recheado de injustiças oriundas de um sistema de desigualdades e exploração vivenciadas por todos os tipos humanos que sobrevivem à margem da sociedade excludente, que historicamente, no Rio de Janeiro se divide entre morro e asfalto, entre ricos e pobres, entre gentes de uma mesma nação. Mais do que impor limites, ou não, de temas a serem falados e de como abordá-los, Dicró em sua discografia trata de uma diversidade de temas que, em si, fazem a especificidade do lugar que ele ocupou no cenário da canção samba humor, aquele que faz rir, mas também faz pensar.

A teoria do riso⁶⁴ e o risível⁶⁵, em seu caráter hiperbólico e transgressor, é vista como um elemento fundamental para a compreensão dos processos de

⁶⁴ BERGSON, Henri. *O Riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004. [...] PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

⁶⁵ ALBERTI, Verena. *O riso e o risível: na história do pensamento* (Coleção antropologia social). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999. [...] MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: UNESP, 2003. [...] PIRANDELLO, Luigi. *O Humorismo*. In: J.

mecanismos de comunicação e dos comportamentos sociais reconhecíveis na própria cultura. O riso é considerado uma linguagem universal e, portanto, é objeto de muitos estudos dedicados à suas causas e a seus efeitos.

Nesta pesquisa o riso é visto como uma ferramenta literária de comunicação ao serviço da sociedade, um instrumento capaz de abordar o cômico juntamente à seriedade problemática de embates sócio-históricos. A intenção é identificar os mecanismos fundadores do riso *dicroniano* bem como reconhecer uma tipologia que nos permita classificar os consequentes tipos sócio-humanos mais utilizados pela obra artística de Dicró. Paralelo a isso, faz-se um resgate do humor e do riso na literatura canção buscando a justificativa de uso do humor como um instrumento transgressivo de persuasão como parte do contexto sociocultural contemporâneo na construção de sentidos. Portanto, estudar a voz poética testemunhal do risível em Dicró é também estudar como a sociedade carioca que se utiliza dele, e permite-se a uma interpretação mimética de possíveis (ir)realidades socioculturais.

O humor é um campo cultural de estudos (POSSENTI, 2018) a partir das relações literomusicais do samba dicroniano (LOPES; SIMAS, 2020). A poeticidade sincopada do samba como discurso de sujeitos sociais cantados por Dicró em suas representações miméticas da sociedade carioca narradas nas letras, onde a fala se alia à graça e ao ritmo, tão peculiares, no discurso verbomusical do samba, a literomusicalidade sincopada e engajada.

A investigação da crônica literomusical⁶⁶ de Carlos Roberto de Oliveira (DICRÓ) a partir da abordagem da voz testemunhal do humor é uma representação da construção identitária de sujeitos sociais transversais, ou seja, um testemunho de resistências pretas. Especificamente, uma espécie de antropofagia praguejadora do risível a partir da cronicidade musical dicroniana, uma estância transgressora pela ótica do humor.

Guinsburg (org). Pirandello: do teatro no teatro. São Paulo: Perspectiva, 1999. [...] SALIBA, Elias T. *Raízes do riso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

⁶⁶ Semelhante à discografia compara-se à materialidade do livro. Segundo Jorge Luis Borges (1985, p. 5), "o livro é uma extensão da memória e da imaginação", que por sua vez, também é "uma memória da humanidade", ou uma possibilidade de acervo ou registro de um povo, país, cultura, autor e uma época, ou seja, um "livro é lido para eternizar a memória" (1985, p. 11). Deste modo, a correlação das letras de música também, assim como um livro, expressa a mesma potencialidade de vestígio, memória, crítica, acervo e extensão de imaginários sociais na discografia dicroniana.

5.3 AS FINALIDADES SEM FIM DA ESTÂNCIA DA ARTE CANÇÃO SAMBA

Segundo Nei Lopes e Luiz Antonio Simas (2020), no "Dicionário da História Social do Samba", percebem que o samba urbano carioca nasceu como expressão dos anseios de uma população preta brasileira dentro dos processos eugênicos do branqueamento físico da população da capital do Brasil à época, o Rio de Janeiro, Distrito Federal. Nesse caso, "o samba surpreende por seu poder de resistência à permanente pressão derogatória de que é objeto" (2020, p. 13), porque o elemento preto é uma presença incômoda, sendo o samba "uma reminiscência afro-melódica dos tempos coloniais, o último capítulo de uma idade morta, a idade das senzalas no Brasil, não é a expressão musical de um povo: é o prurido ecmatoso de um morro" (LOPES; SIMAS, 2020, p. 227).

O samba é um gênero canção que dá pílulas, pastilhas, xaropes, desodorantes, sabonetes para lermos parte de uma história brasileira. No campo da escuta, a arte nas letras dos compositores, e cantadas por Dicro, evocam uma fundação cósmica de direitos realisticamente negados. O som do samba cantado em uníssono por um grupo humano "tem o poder de evocar tem o poder mágico de evocar uma fundação cósmica: insemína-se coletivamente no meio dos ruídos do mundo, um princípio ordenador" (WISNIK, 2017, p. 35). Ainda no diálogo a partir da relevante obra "O som e o sentido", dessa forma, as sociedades fazem música travando um acordo sobre a constituição de uma ordem entre violências que possam atingi-las do exterior e as violências que as dividem a partir do seu interior.

Assim, a música se oferece tradicionalmente como o mais intenso modelo utópico da sociedade harmonizada e/ou, ao mesmo, a mais bem acabada representação ideológica (simulação interessada) de que ela não tem conflitos (WISNIK, 2017, p. 36).

Os conflitos fazem parte integrante da luta de pretos, pobres e favelados. As narrativas podem, na canção samba, assumir um tom humorado e irônico, como também, às vezes, utópicos que performam a vida assim como a luta. Wisnik (2017) destaca a afinidade entre mito e música, que deslocada pelo discurso científico perde seu vigor estrutural investido nas tramas das correspondências, e se divide em literatura e música. O mito cindido teria migrado para o romance, através dos seus conteúdos agora desconectados, assim nessa multiplicidade de possibilidades

discursivas, por exemplo, a canção e a literatura são artes que se procuram na ambiência da estética da palavra, e nessa questão, entre frestas e festas sociais tentam suprir a falta de um signo total sobre o qual se deslocam num movimento de refletir alguns desastres sem fim na sociedade brasileira.

A música e a literatura se concebem como partes complementares ou cindidas de uma linguagem una, perseguida ou evocada pela poesia, pela prosa poética, pela ópera, pela canção (WISNIK, 2017, p. 168).

Os sambas analisados neste texto, assim como as temáticas discutidas, convidam à “dança do intelecto” de uma canção mundo, o que por si só, aponta para a canção samba que não se limita à “dança hipnótica do quadril” (WISNIK, 2017, p. 211), e sim, plenamente possível mexer o corpo para mexer o pensamento para tratar das festas e das frestas do momento histórico narrado pelo samba na cultura brasileira. Nesse lugar e entrelugares do Brasil a convergência das palavras e da música na canção cria um lugar onde se embalam egos e identidades irradiados por pontos e intensidades da voz entre vozes brasileiras. A voz do morro não morre, nem cala, apesar de todos os esforços empregados há alguns séculos em nossa terra. Mesmo não tão privilegiado como outros ritmos e tons da MPB o samba é canção que aborda uma tensão brasileira, desta forma:

As canções absorvem frações do momento histórico, os gestos e o imaginário, as pulsões latentes e as contradições, das quais ficam impregnadas, e que poderão ser moduladas em novos momentos por novas interpretações [...] Banal é a crítica que só enxerga letras melodificadas e “boleros” redundantes nas mais primorosas canções (WISNIK, 2017, p. 216).

Para o concerto e o desconcerto do mundo na arte canção do samba humor de Dicró, por hipótese de uma classificação de *kitsch*, ou algo banal por alguns dos críticos, o próprio samba, e os sambistas, já estão acostumados a esse embate entre o erudito e do popular. O humor como campo cultural crítico é o molho certo para ajudar a pensar os dilemas assim como ajudar a digerir a ‘gororoba’ da vida.

Em “Finalidades sem fim” (2005), Antonio Cicero destaca a própria afinidade brasileira entre Bossa Nova, MPB, Tropicalismo e a tradição do samba. O que se trata, e o que é de fato essencial, são as questões de convenção política e social durante a evolução da arte canção em suas inovações e renovações no Brasil.

A arte canção samba tem suas finalidades sem fim à medida de sua capacidade de ser estância e voz de um grupo representado por aquele som, ritmo, melodia e letra que dialoga *paripassu* com os desafios da época e da sociedade. Portanto, a utilidade do objeto artístico tem o seu devido prazer subjetivo que provoca, mas também, conduz aos objetos empíricos, ou seja, têm utilidade prática na vida e sociedade. Logo, a letra de música que não é poesia tem o seu referencial de estância social, e o funcionamento do humor exerce o papel crítico na esteira preta e pobre do samba resistente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sabe-se que o samba é uma forma de invenção do Brasil brasileiro feito à maneira exportação, contudo destaca-se que, independente da industrialização do samba no século XX, está dentro dos processos de imbricamentos oriundos da luta contra o embranquecimento da história do Brasil, o samba urbano carioca tem seu teor sobrevivente e seu respectivo testemunho vivencial de inúmeras tentativas de eliminação tanto do próprio samba quanto dos sambistas, ou seja, a luta pela manutenção de uma identidade e cultura de pretos afro-brasileiros que se manifestam pelas festas da canção samba oriunda dos terreiros, assim como pelas frestas simbólicas da luta sociocultural de resistência.

O som de pretos dos morros do Rio de Janeiro chegou ao asfalto pela força de um povo resistente que canta celebrando tradições e oralidades sob a forma de uma canção sincopada que faz o eco da voz preta e pobre das comunidades de sentido e resistência pertinente a um gênero híbrido e crítico da canção samba.

O capítulo um discutiu *a oralidade e o testemunho preto de resistências no samba carioca*. Há um relevante lastro de oralidades desde as comunidades pretas do recôncavo baiano que migraram para a capital da República nas regiões centrais do Rio de Janeiro pelas tias rezadeiras e pelas rodas de samba. Ali, nos morros, nos terreiros e nas esquinas as vozes se entrelaçaram entre as batidas dos atabaques e das palmas da mão com a finalidade de manutenção de uma viva e punjante voz que deu base para todo o movimento do samba urbano carioca, do qual Dicró, ao final dos anos de 1970, começou sua carreira como compositor da Beija Flor e da Grande Rio, e posteriormente, suas primeiras gravações do samba humor desbundante que faz caricaturar, rir e pensar.

O capítulo dois abordou *o salve a cor: Dicró e o endereçamento de um negro drama no samba carioca*. Dialogando com a questão de preconceitos e ações desumanas intencionalmente propostas de um negro drama brasileiro, o apagamento de uma identidade, nesse caso, insere-se de modo pontual a força da canção samba como um testemunho de história. Assim, tanto a letra da canção assim como seus endereçamentos objetivam uma discursividade de multiplicação de

vozes a partir tanto da narrativa quanto das leituras oriundas da canção testemunhal.

O capítulo três apresentou *Dicró, a voz da Baixada Fluminense*. Essa cronotopia tão presente na vida e carreira dicroniana tem nas letras uma série de ‘assujeitamentos’ e identidades de uma sociedade que convive cenários de pobreza, violência, usos e abusos do poder público presentes no cotidiano daqueles que povoam as letras da canção como personagens vivos de uma história ainda em curso, tendo a ‘Chatuba’ e ‘Praia de Ramos’ como pontes simbólicas da Baixada com vontade de chegar ao Rio capital, e que ainda está tão distante da badalada Zona Sul.

O capítulo quatro destacou o testemunho social do samba-humor dicroniano. A partir do diálogo com o pensamento social brasileiro clássico percebe-se que não obstante a escuta de certas áreas do conhecimento, como aquele que pode ser um registro confiável, a canção e o cancionero têm o seu devido valor no que tange à escuta de um lugar de fala e um lugar de escuta verificadas na dimensão do humor como crítica, assim como registro de um pensamento e reflexão peculiar a uma sociedade e suas respectivas falas e representações escondidas e caladas pelo cânon social brasileiro.

O capítulo cinco tratou de discutir as finalidades sem fim da arte canção samba como estância carioca de um presente-futuro da contemporaneidade preta brasileira. Conectou-se a temática progressiva das vozes do humor crítico dicroniano como reação proposital que faz caricaturar e rir pra pensar as injustas condições de comunidades pretas, e da mesma maneira, de pobres cariocas que estão abarcadas no som, nas letras, no gênero canção e na arte com representação literossocial de moradas capazes de resistências. A arte do compositor e do cantor Dicró, por mais que não esteja no *cânon* da MPB, nem do próprio samba (re)conhecido, tem na sua gênese e intencionalidade uma estância, um receptáculo eficaz de alcance de vozes silenciadas ainda em pleno final do século XX, contudo, lembradas pelo samba humor crítico de Dicró.

Dessa feita, refletiu-se alguns nortes, ou algumas teses da Tese, a saber: Em primeiro lugar, o humor como um receptáculo responsivo e morada capaz de interpretar, de forma crítica, (ir)realidades pretas brasileiras. Em segundo lugar, o

samba humor, como subdivisão desprivilegiada do gênero canção samba, tem sua devida relevância na medida de sua percepção crítico-reflexiva de oralidades pretas de questões sociais preteritamente atuais. E por fim, o testemunho de Dicro no samba humor carioca correlaciona canção e literatura como acervo, arquivo e interpretação de práticas sociais da 'desbundante' sociedade carioca.

Dicro não é um poeta⁶⁷, nem passou perto da ABL, formou-se na Universidade das favelas e dos terreiros, é compositor, cantor e humorista cujo signo maior é o humor popular, ora escrachado, ora bem fino e audaz, ora caricatural, marcas da antiga malandragem do samba carioca. Nesse caldeirão polifônico da arte canção samba, o humor que faz sorrir faz também refletir sobre questões sociais de um Brasil atual e cotidiano. E desde sempre, nas rodas de samba, sempre houve espaço para um bom papo, o escracho caricatural sem fim, a contação de histórias, as piadas, as letras bem humoradas numa plurissignificação apurada de satirizar e criticar tudo e todos com temas melindres tais como família, gênero, negritude, costumes, religião, política, violência, direitos, injustiça e a sociedade.

Buscou-se, assim, apoiado nos ombros de muitos, ouvir parte das oralidades pretas do samba, as memórias do gênero híbrido canção, os conceitos e preconceitos anunciados e denunciados no testemunho do humor crítico do samba humor preto, pobre, carioca e brasileiro de Dicro um arquivo, registro e interpretação de uma significativa e representativa parcela da sociedade carioca.

⁶⁷ Cf. nota 58. No início do capítulo 5 discussão amplamente essa questão. Dicro foi letrista/compositor/músico, cantor, humorista, e claro, sua relevante obra tem *poiesis* no sentido aristotélico no que tange ao ato de criar, fazer e mimetizar as verossimilhanças literomusicais como músico que foi. Ou seja, Dicro não foi um poeta canônico, não obstante ter sua devida importância e lugar na ambiência literomusical brasileira.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. Palestra sobre lírica e sociedade. *In: Notas de Literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- AGUIAR, Maria Cristina. Música e Poesia: A relação complexa entre duas artes da comunicação. Instituto Politécnico de Viseu. Departamento de Comunicação e Arte. Portugal. *Forum media* 6. 2004. Disponível em: <https://www.ipv.pt/forumedia/6/13.pdf>. Acesso em: 15 maio 2021.
- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- A MEMÓRIA DA PEQUENA ÁFRICA. Documentário publicado no youtube. s/d. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e3opnjse0Tk>. Acesso em: 07 dez. 2020.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BEARDSLEY, M.C; WIMSATT JR., W.K. A falácia intencional. Trad. Luiza Lobo. *In: LIMA, Luiz Costa (Org.). Teoria da literatura em suas fontes. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1975, p. 282-292.*
- BERGSON, Henri. *O Riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Minas Gerais: Editora da UFMG, 1998.
- BOSCO, Francisco. Letra de música é poesia? *In: André Bueno (org.): Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005, p. 56-65.
- BOLLOS, Liliana Harb. Canção popular brasileira através do olhar de Wisnik. *Caligrama* (ECA/USP. Online), ECA USP, v. I, n. 2, p. 01-06, 2005.
- BORDINI, Maria da Glória. *Fenomenologia e teoria literária*. São Paulo: EDUSP, 1990.
- BORGES, Jorge Luis. *Jorge Luis Borges: cinco visões pessoais*. 2 ed. Tradução de Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985. 1996.
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira (Org.) "Aristóteles. Horácio. Longino". *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1992.

- BREMER, J. ROONDEBURG, H. *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BUENO, André. Literatura e música. A palavra escrita, a palavra falada, a palavra cantada. In: KHÉDE, S. S. *Os contrapontos da literatura*. Arte, ciência e filosofia. São Paulo: Vozes, 1984, p. 58-65.
- BURKE, Peter. *História e teoria social*. São Paulo: UNESP, 2002.
- BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: história e Imagem*. Bauru: EdUSC, 2004.
- BUYTENDIJK, F. J. J. *O jogo humano*. São Paulo: Epu-UdESC, 1997.
- CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante: uma história da rádio e da MPB*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2005.
- CALDEIRA, Jorge. *A construção do samba*. São Paulo: Mameluco, 2007.
- CAMILO, Vagner. *Risos entre pares*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9 ed. Rio de Janeiro: Ouro Azul, 2006.
- CONFORTE, André. *As metalinguagens do samba*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UERJ, 2007.
- CARNEIRO, Edison. *Samba de umbigada*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura: 1961.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Made in África* (pesquisas e notas). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. 3 ed. Belo Horizonte: Itatiaia. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.
- CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*. 2ª ed. São Paulo: UNICAMP, 2001.
- CICERO, Antonio. *Finalidades sem Fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CICERO, Antonio. *Poesia e filosofia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012a.
- CICERO, Antonio. *Forma e Sentido contemporâneo - poesia*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012b.
- CICERO, Antonio. *A poesia e a crítica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- COSTA, Haroldo. *Na Cadência do Samba*. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2000.
- COSTA, Priscila Rezende da. RAMOS, Heidy Rodriguez. PEDRON, Cristiane Drebes. Proposição de Estrutura Alternativa para Tese de Doutorado a partir de Estudos Múltiplos. *Revista Ibero-Americana de Estratégia*. 18 (2), p. 155-170. DOI:

10.5585/ijsm.v18i2.2783. Abr./Jun. 2019. Disponível em: <https://periodicos.uninove.br/riae/article/viewFile/15156/7362>. Acesso em: 28 ago. 2021.

COSTA, Nelson Barros da. *A produção do discurso literomusical brasileiro*. 2001. 230 p. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem - área de concentração Análise do Discurso) - Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2001.

COSTA, Nelson Barros da. A letra e as letras: o gênero canção na mídia literária. In: DIONÍSIO, Angela Paiva *et al.* (Orgs.). *Gêneros textuais & ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002, p. 107-121.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999.

CYNTRÃO, Sylvia H. A redefinição continuada do lugar da canção popular na cultura brasileira contemporânea. *Crítica Cultural – Critic*, Palhoça, SC, v. 9, n. 1, p. 47-55, jan./jun. 2014.

CYNTRAO, Sylvia, H. *Como ler o texto poético: caminhos contemporâneos*. Brasília: Plano, 2004.

DAGHLIAN, Carlos (Org.). *Poesia e música*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DE JESUS, T. V. *Constitucionalidade da Política de Drogas: A dimensão social e o Direito*. Rio de Janeiro: Monografia (Graduação em Direito) – UERJ, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs: *Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

DICRÓ, Roberto. *As Aventuras de um bom malandro*. Rio de Janeiro: Lograr, 2018.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. 2 ed. São Paulo: Ed. 34, 2008.

DOSSIÊ DAS MATRIZES DO SAMBA NO RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cartola/ IPHAN/MinC/ Fundação Palmares, 2006. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi-%20Matrizes%20do%20Samba.pdf>. Acesso em: 06 dez. 2020.

DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

DURÃO, Fabio Akcelrud. Reflexões sobre a metodologia de pesquisa nos estudos literários. *Revista de Documentação de Estudos em Lingüística Teórica e Aplicada*. Scielo versão on-line ISSN 1678-460X, vol. 31, número especial, São Paulo, ago. 2015, <http://dx.doi.org/10.1590/0102-445014919759499939>, p. 377-390.

DURÃO, Fabio Akcelrud. *Teoria (literária) americana*. Campinas: Autores Associados, 2011.

DURÃO, Fabio Akcelrud. *Sobre a relevância dos estudos literários hoje*. Revista Linguagem, São Paulo, v. 2, p. 2, 2008. ISSN/ISBN: 19836988. http://www.lettras.ufscar.br/linguasagem/edicao02/02e_fad.php

ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. *Música e sociedade – uma perspectiva histórica e uma reflexão ao ensino superior de música*. Tese. Rio de Janeiro, 1992.

FROMM, Erich. *A Linguagem Esquecida*. 3 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1966.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GALVÃO, Walnice. *Ao som do samba: uma leitura do carnaval carioca*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2009.

GARCIA, Manuela Barbosa. *O samba carioca como fonte de memória: preservação da cultura oral afro-brasileira*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Biblioteconomia e Documentação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social. 2015. 48 f.

HIRSCHI, S. BREL, Jacques. *Chanson: l'art de fixer l'air du temps - De Béranger à Mano Solo*. Paris: Les Belles Lettres/Presses Universitaires de Valenciennes, 2008 (Coleção Cantologie 6).

JOURDAIN, Robert. *Música, cérebro e êxtase: como a música captura nossa imaginação*. Trad. Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

KUBOTA, F.I. MIGUEL, P.A.C. FRAZZON, E.M. & TORTORELLA, G.L. Teses e Dissertações em Formato de Coletânea de Artigos: Identificação e Análise de Características Fundamentais para uma Estruturação Robusta. *XXV Simpósio de Engenharia de Produção em bauru*. São Paulo, Brasil. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/340830534_TESSES_E DISSERTACOES_EM_FORMATO_DE_COLETANEA_DE_ARTIGOS_IDENTIFICACAO_E_ANALISE_DE_CARACTERISTICAS_FUNDAMENTAIS_PARA_UMA ESTRUTURACAO_ROBUSTA_FLAVIO_ISSAO_KUBOTA_-_Resumo_A_PRESSAO_POR_PUBLICACOES_TEM. Acesso em: 28 ago. 2021.

LANGBAUM, Robert. *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1985.

LEFEVRE, Fernando; LEFEVRE, Ana Maria Cavalcanti; TEIXEIRA, Jorge Juarez Vieira (orgs.). *O discurso do sujeito coletivo: uma nova abordagem metodológica em pesquisa qualitativa*. Caxias do Sul: EdUCS, 2000.

LEFEVRE, F.; LEFEVRE, A. M. C. *O discurso do sujeito coletivo: um novo enfoque em pesquisa qualitativa (desdobramentos)*. Caxias do Sul: EdUCS, 2003.

LOPES, Nei. *O samba na realidade. A utopia da ascensão social do sambista*. Rio de Janeiro: CODECRI, 1981.

LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido-alto, calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

LOPES, Nei. *Sambeabá: o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro: Folha seca/Casa da palavra, 2003.

LOPES, Nei. *Partido alto: samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

LOPES, Nei. *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004.

LOPES, Nei. SIMAS, Luis Antonio. *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2020.

MAFFESOLI, M. *O tempo das tribos*. Rio: Forense Universitária, 1987.

MARQUES, A. dos S. Baixada Fluminense: da conceituação as problemáticas sociais contemporâneas. *Revista Pilares da História*, Duque de Caxias, v. 4, n. 6, 2006.

MATOS, Claudia Neiva de (org). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2001.

MATTOS, Gregório de. *Poemas escolhidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

MED, Bohumil. *Teoria da música*. 4 ed. Brasília, DF: Musimed, 1996.

MEMÓRIAS DO CAIS DO VALONGO. Direção de Antonio Carlos Muricy e co-direção de Carlo Alexandre Teixeira. Vídeo publicado no Youtube. 28 min. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EAQranlgycA>. Acesso em: 07 dez. 2020.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. *O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde*. 10 ed. São Paulo: Hucitec, 2007.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. Ciência, técnica e arte: o desafio da pesquisa social. In: (Org.). *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. 18 ed. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 9-29.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. *O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde*. 7 ed. São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: ABRASCO, 2000.

MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: UNESP, 2003.

MIRANDA, Ana. *Musa Praguejadora. A vida de Gregório de matos*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

MORAES, Fabiano. *Oratura: pela valorização da oralidade*. Disponível em: www.fabianomoraes.com.br. Acesso em: 07 dez. 2020.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1989.

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

MORAÑA, Mabel. *Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en siglo XX*. In: PIZARRO, Ana (org.) *América Latina: palavra, literatura e cultura*. Campinas: Ed. Unicamp/Memorial da América Latina. Volumes I, II, III. 1993, p. 479-515.

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NATURE. The past, present and the future of the PhD thesis. *Nature*. 2016, vol. 535, n, 7610, p 7. DOI: 10.1038/535007a. Disponível em: <https://www.nature.com/articles/535007a>. Acesso em: 28 ago. 2021.

LOPES, Nei. SIMAS, Luis Antonio. *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2020.

NOGUEIRA, Arthur (org.). *Encontros: Antonio Cicero*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

OLIVEIRA, Leonardo Davino de. Jeito de Corpo: Desbunde como resistência Político-Poética. *Anais da ABRALIC*. 2016. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491523280.pdf. Acesso em: 10 mar. 2022.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Canção: letra x estrutura musical. *Revista Aletria*. jul.dez. 2006. p. 323-333. Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit>. Acesso em: 15 maio 2021.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e música*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ONG, Walter J. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. São Paulo: Papyrus, 1998.

ORDINE, Nuccio. *A utilidade do inútil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2016.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PERRONE, Charles A. *Letras e letras da MPB*. 2 ed. Rio de Janeiro: Booklink, 2008.

PILATI, Alexandre. et al. (Org.). *Monólogo dramático e outras formas de ficcionalização da voz poética*. Brasília/Campinas: UnB/Pontes, 2020.

PIRANDELLO, Luigi. O humorismo. In: GUINSBURG, J. *Pirandello: do teatro no teatro*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999.

POSSENTI, Sírio. *Cinco ensaios sobre humor e análise do discurso*. São Paulo: Parábola, 2018.

POSSENTI, Sírio. Limites do humor. *Letras*. UFSM, n. 26 – Língua e Literatura: limites e fronteiras, 2003. p. 103-110.

POSSENTI, Sírio. Humor e Língua. Piadas são relevantes em estudos do funcionamento da linguagem. Ensaio. *Ciência Hoje*. Vol. 30, nº 176, 2001. p. 72-74.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

PUCHEU, Alberto. *Antonio Cicero por Alberto Pucheu*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

RACIONAIS MCs. *Negro Drama*. CD. Nada como um dia após o outro dia. São Paulo. 2002. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/racionais-mcs/negrodrama.html>. Acesso em: 25 abr. 2021.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramallete *et al.* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. Deleuze e a literatura. *Matraga*. Rio de Janeiro, nº12, EDUERJ, 1999. Disponível em: <http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/arquivo112.htm>. Acesso em 10/06/2018.

RIBEIRO, Darcy. *O Povo brasileiro*. A formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

RICOUER, Paul. *Tempo e Narrativa*. 3 volumes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RICOUER, Paul. *A Memória, a História, o Esquecimento*. Campinas: EdUNICAMP, 2007.

RODRIGUES, Júlia Vilhena. *Camadas de Memória entre o Mar e o morro: Da Pequena África ao Porto Maravilha*. Monografia do Curso de Ciências Sociais com Habilitação em Antropologia da Universidade de Brasília – 2013. Disponível em: https://bdm.unb.br/bitstream/10483/6760/1/2013_JuliaVilhenaRodrigues.pdf. Acesso em: 07 dez. 2020.

SALIBA, Elias T. *Raízes do riso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SALGUEIRO, Wilbert (org). *O Testemunho na Literatura*. Representações de genocídios, ditaduras e outras violências. Vitória: EdUFES, 2011.

SALGUEIRO, Wilbert. O que é Literatura de testemunho (e considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Polari e André du Rap). *Revista Matraga*, rio de janeiro, v.19, n. 31, jul./dez, 2012, p. 284-303. Disponível em: <http://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/22610>

SANT'ANNA, A. R. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1980.

SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da linguagem e pensamento sonoro, visual, verbal*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SANT'ANNA, A. R. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1980.

SANTIAGO, Santiago. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTIAGO, Silviano (org). *Intérpretes do Brasil*. 2 ed. 3 vol. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

SCHER, Steven Paul. Comparing literature and music: current trends and prospects in critical theory and methodology. In: KONSTANTINOVIC, Zoran; SCHER, S. Paul and WEISSTEIN, Ulrich (Orgs.). *Literature and the other arts*. Proceedings of the IX Congress of the International Comparative Literature Association. University of Innsbruck, 1981.

SEBRAE. *Painel Baixada Fluminense*. Rio de Janeiro: SEBRAE, 2016.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org). *História, Memória, Literatura*. O testemunho na era das catástrofes. Campinas: EdUNICAMP, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção*. In: *Revista Letras*, Dossiê Literatura, Violência e Direitos Humanos, nº 16, jan-jun, 1998, p. 9-37.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A literatura do trauma. In: *Revista Cult*, nº 23, jun., 1999.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Zeugnis e Testimonio: um caso de intraduzibilidade entre conceitos. In: *Revista Letras*, nº 22, jan.-jun., 2001, p. 121-131.

SERMET, Joëlle de. O endereçamento lírico. *Lettres françaises*. n. 20 (2), 2019, p. 261-279. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/13565/8975>. Acesso em: 20 abr. 2021.

SESSIONS, Ina Beth. The Dramatic Monologue. *PMLA [Jornal da Modern Language Association of America]*, vol. 62, n. 2, p. 503-516, 1947.

SCHIPPER, Mineke. Literatura Oral e Oralidade Escrita. In: *A tradição oral*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. p. 12-26.

SILVA, Lúcia. Baixada Fluminense como vazio demográfico? População e território no antigo município de Iguaçu (1890/1910). *R. bras. Est. Pop.*, Belo Horizonte, v. 34, n. 2, p. 415-425, maio/ago. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbepop/v34n2/0102-3098-rbepop-34-02-00415.pdf>. Acesso em: 10 out. 2020.

SILVA, L. Freguesia de Santo Antônio da Jacutinga: um capítulo da história da ocupação da baixada fluminense. *Revista de História UNIABEU*, Nilópolis, v. 9, n. 21, 2016.

SILVA, L. De Recôncavo da Guanabara a Baixada Fluminense: leitura de um território pela história. *Revista de História da UNIABEU*, Nilópolis, v. 3, n. 5, 2013.

SIMOES, M. R. *A cidade estilhaçada: reestruturação econômica e emancipações municipais na baixada fluminense*. Mesquita: Entorno, 2007.

SIMOES, M. R. *Ambiente e sociedade na Baixada Fluminense*. Mesquita: Entorno, 2011.

SILVA, Renata de Lima. *Sambas de umbigada: considerações sobre jogo, performance, ritual e cultura*. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 147-163, mai. 2010.

SIMAS, Luiz Antonio. RUFINO, Luiz. *Fogo no mato: a ciência encantada das Macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

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

SOUZA, José Peixoto de. Letramento Literomusical: práticas sociais mediadas por canções. *Matraga: Estudos Linguísticos e Literários*. Rio de Janeiro, v. 22, n. 36, p. 175-197, jan/jun de 2015.

SOUSA, Jusamara (Org.). *Música, cotidiano e educação*. Porto Alegre: Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da UFRGS, 2000.

TATIT, Luiz. *Todos entoam*. São Paulo: Publifolha, 2007.

TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986.

TIA CIATA – o filme. *Direção e roteiro: Mariana Campos e Raquel Beatriz*. Curta metragem documentário no Youtube. 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2-5-_6w8EBQ. Acesso em: 07 dez. 2020.

THOMAS, Rosalind. *Letramento e oralidade na Grécia Antiga*. São Paulo: Odysseus, 2005.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vem das ruas*. São Paulo: Editora 34, 2005.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. 6 ed. São Paulo: Art, 1991.

TINOCO, Robson Coelho. "Literatura e ensino: proposta para uma leitura dialógica do mundo na (da) sala de aula". In: *Anais do encontro internacional – Mikhail Bakhtin*. Curitiba: EdUFPR, 2002.

TINOCO, Robson Coelho. ALEXANDRIA, Marília de. *Poemas entre músicas: dialogia melopoética e(m) uma didática contemporânea*. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 37. Brasília, janeiro-junho de 2011, p. 157-169.

TRIVIÑOS, A. N. S. *Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação*. São Paulo: Atlas, 1987.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VIANNA, Luiz Fernando. *Geografia do samba carioca*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2004.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1995.

VELLOSO, Mônica Pimenta. As Tias Baianas Tomam Conta do Pedaco: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. In: *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 3, n. 6, 1990, p. 207-228.

VENTURA, Zuenir. *Cidade partida*. São Paulo. Companhia das Letras, 1994.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1995.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: Uma outra história das músicas*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à Poesia Oral*. São Paulo: Hucitec, 1997 [2010].

ZUMTHOR, Paul. *Tradição e Esquecimento*. São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZUMTHOR, Paul. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. 2 ed. Trad. Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.