



Universidade de Brasília  
Instituto de Psicologia  
Departamento de Psicologia Clínica  
Programa de Pós-graduação em Psicologia Clínica e Cultura

# **ENVELHECIMENTO E SAMBA:**

## **A música como um recurso para a compreensão da velhice**

Jamille Mamed Bomfim Coentino

Orientadora: Profa. Dra. Terezinha de Camargo Viana

Brasília-DF  
2015

Universidade de Brasília  
Instituto de Psicologia  
Departamento de Psicologia Clínica  
Programa de Pós-graduação em Psicologia Clínica e Cultura

# **ENVELHECIMENTO E SAMBA: A música como um recurso para a compreensão da velhice**

Jamille Mamed Bomfim Cocentino

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Psicologia Clínica e Cultura do Instituto de Psicologia - Universidade de Brasília (PCL/IP/UnB) como parte dos requisitos exigidos para obtenção do grau de Doutor em Psicologia Clínica e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Terezinha de Camargo Viana

Brasília-DF  
2015

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

C659e      Cocentino, Jamille Mamed Bomfim  
            Envelhecimento e samba: a música como um recurso  
            para a compreensão da velhice / Jamille Mamed Bomfim  
            Cocentino; orientador Terezinha de Camargo Viana. --  
            Brasília, 2015.  
            164 p.

            Tese (Doutorado - Doutorado em Psicologia Clínica  
            e Cultura) -- Universidade de Brasília, 2015.

            1. Envelhecimento. 2. Psicologia Clínica. 3.  
            Samba. 4. Cultura brasileira. I. Viana, Terezinha de  
            Camargo, orient. II. Título.

**DEFESA DE TESE DE DOUTORADO**

**TÍTULO:**

Envelhecimento e samba:  
a música como um recurso para a compreensão da velhice

**AUTORA:**

Jamille Mamed Bomfim Coentino

**DATA DA DEFESA:**

27 de agosto de 2015

**BANCA EXAMINADORA:**

---

**Profa. Dra. Terezinha de Camargo Viana (Presidente)**

Departamento de Psicologia Clínica - Universidade de Brasília

---

**Profa. Dra. Beatriz Duarte Pereira de Magalhães Castro**

Departamento de Música – Universidade de Brasília

---

**Profa. Dra. Daniela Scheinkman Chatelard**

Departamento de Psicologia Clínica – Universidade de Brasília

---

**Profa. Dra. Márcia Teresa Portela de Carvalho**

Departamento de Psicologia Clínica – Universidade de Brasília

---

**Profa. Dra. Priscilla Melo Ribeiro de Lima**

Faculdade de Educação - Universidade Federal de Goiás

---

**Profa. Dra. Livia Mesquita de Sousa (Suplente)**

Departamento de Desenv. de Recursos Humanos – Universidade Federal de Goiás

**Aos meus amores,  
João Paulo e Gustavo!**

## **AGRADECIMENTOS**

Na longa e prazerosa jornada de construção deste trabalho, contei com o apoio de diversas pessoas que, de formas peculiares de colaborar, contribuíram para alcançar meus objetivos e para construir meus argumentos. Sou grata, em primeiro lugar, à professora Terezinha de Camargo Viana que, desde os tempos de mestrado, se dispôs a me guiar por esses caminhos instigantes da pesquisa acadêmica. A querida professora Terezinha apostou em meu sonho, quero dizer: contribuiu para tornar realidade o meu desejo de aprofundar e produzir novos conhecimentos sobre a relação entre samba, gênero musical de minha preferência, e envelhecimento, tema pelo qual despertei interesse ao descobrir o universo da iniciação científica, na graduação. Muito obrigada, Terezinha, pelo seu apoio e orientação. Sou grata também à minha família pela torcida e compreensão, especialmente aos meus pais, Sônia e Edson; ao meu esposo, Gustavo; e ao meu filho, João Paulo, alegria da minha vida que chegou ao mundo quando esta minha presente jornada acadêmica já havia sido iniciada. Agradeço imensamente aos colegas do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura, do Departamento de Psicologia Clínica da Universidade de Brasília, pelas várias contribuições, e aos professores que fizeram parte de nossa banca de qualificação, por seus aportes tão valiosos. Na certeza de que suas opiniões serão construtivas e enriquecedoras, agradeço, por fim, aos professores que gentilmente aceitaram convite para analisar, em banca de defesa, o resultado desta caminhada.

## **RESUMO**

Nossa proposta consiste fundamentalmente em oferecer uma reflexão sobre o processo de envelhecimento a partir do diálogo com o samba. Acreditamos que reflexões sobre esse gênero de música popular, genuíno e característico da cultura brasileira, pode favorecer uma melhor compreensão sobre o idoso e contribuir para a construção do conhecimento sobre a velhice. Neste trabalho, partimos então de dois entendimentos essenciais que são aprofundados ao longo de seus capítulos, sendo o primeiro deles que a psicologia clínica pode se beneficiar de uma abordagem sobre o fenômeno da velhice que dialogue com elementos da cultura brasileira. É pressuposto também que a música, especificamente o samba, apresenta potencial de proporcionar, mesmo que momentaneamente, leveza e descontração aos seus apreciadores, ainda que estejam vivenciando realidade adversa. Trata-se de pesquisa interdisciplinar que busca: refletir sobre a importância do samba para a vida psíquica e social na cultura brasileira; discutir a contribuição do samba para uma melhor compreensão da temporalidade na velhice; abordar a relevância do humor no envelhecimento por meio da teoria freudiana e em diálogo com as marchinhas de carnaval; e, por fim, discutir o lugar do idoso na sociedade contemporânea a partir do exemplo do carnaval carioca.

**Palavras-chave:** envelhecimento, psicologia clínica, samba e cultura brasileira.

**ABSTRACT**

Our objective is mainly based on offering reflections on the human aging process through a dialogue with samba. We argue that discussing this genre of popular music, which is genuine and peculiar of Brazilian culture, favors a better understanding of the realities of old persons and contributes to the construction of knowledge on aging. On this research, we fundamentally take into account two main understandings which are more deeply analyzed throughout its chapters, being the first the fact that clinical psychology can be benefited from an old life approach built on dialogue with elements of Brazilian culture. Also present is the understanding that music, specifically samba, reveals potential to promote, even temporarily, moments of tranquility and entertainment even to those listeners experiencing a reality of hardship. This is an interdisciplinary research which seeks to: reflect on the importance of samba to the psychic and social lives in Brazilian culture; discuss the contribution of samba to a better comprehension of time in old age; focus on the relevance of humor on aging through Freudian theory and in dialogue with Brazilian carnival *marchinhas*; and, finally, debate the locus of elderly in contemporary society from the perspective of the carnival of Rio de Janeiro.

**Keywords:** aging, clinical psychology, samba and Brazilian culture.

## **RESUMÉN**

Nuestra propuesta es, esencialmente, ofrecer una reflexión sobre el proceso de envejecimiento a través del diálogo con el samba. Creemos que la reflexión sobre este género popular de la música, genuino y característico de la cultura brasileña, puede facilitar una mejor comprensión de las personas mayores y contribuir a la construcción del conocimiento sobre la vejez. En esta investigación, entonces, salen dos comprensiones esenciales que son profundizadas en sus capítulos, siendo la primera que la psicología clínica puede beneficiarse de un acercamiento al fenómeno de la vejez que promueva el diálogo con elementos de la cultura brasileña. Se supone también que la música, especialmente el samba, presenta potencial de ofrecer, aunque sea momentáneamente, la ligereza y la relajación a sus amantes, incluyendo aquellos que experimentan realidades de dificultades. Tratase de una investigación interdisciplinar que busca: reflexionar sobre la importancia del samba a la vida psíquica y social en la cultura brasileña; discutir la contribución del samba a una mejor comprensión de la temporalidad en la vejez; abordar la importancia del humor en el envejecimiento por la teoría freudiana y en diálogo con las marchas de carnaval; y, por último, discutir el lugar de las personas mayores en la sociedad contemporánea a partir del ejemplo del Carnaval de Río de Janeiro.

**Palabras-clave:** envejecimiento, psicología clínica, samba y cultura brasileña.

## **SUMÁRIO**

<b>Agradecimentos .....</b>	<b>6</b>
<b>Resumo .....</b>	<b>7</b>
<b>Capítulo 1 – Samba e velhice: considerações iniciais .....</b>	<b>12</b>
<b>Capítulo 2 – Eu sou o samba .....</b>	<b>19</b>
2.1 – O sentido da música para a vida humana .....	22
2.2 – O samba como patrimônio histórico e cultural .....	32
2.3 – Identificando conexões entre velhice e samba .....	38
<b>Capítulo 3 – Passado, presente e futuro: o tempo e a velhice a partir da música de Paulinho da Viola .....</b>	<b>50</b>
3.1 – Foi um rio que passou em minha vida .....	53
3.2 – Tempo e transitoriedade .....	63
3.3 – O tempo na música e a passagem do tempo .....	65
3.4 – Sobre o tempo da velhice .....	69
<b>Capítulo 4 – Brincando o envelhecimento: reflexões sobre o humor a partir das marchinhas de carnaval .....</b>	<b>85</b>
4.1 – As marchinhas carnavalescas e o retrato do cotidiano .....	87
4.2 – A dimensão psíquica da produção humorística .....	90
4.3 – O humor como fonte de prazer.....	95
4.4 – O humor nas marchinhas de carnaval .....	99
<b>Capítulo 5 – O carnaval carioca: um lugar social para o idoso na cultura brasileira .....</b>	<b>106</b>
5.1 – O extraordinário e a inversão da lógica no carnaval .....	110
5.2 – Tradição e transformação nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro .....	118
5.3 – Baianas, Velha Guarda e a reverência ao velho no samba .....	126
5.4 – Respeito e valorização à Ala das Baianas .....	128
5.5 – O significado da Velha Guarda e dos baluartes nas Escolas de Samba .....	136
<b>Capítulo 6 – Quando o tempo avisar: considerações finais sobre samba e velhice:.....</b>	<b>147</b>
<b>Referências bibliográficas .....</b>	<b>154</b>
<b>Apêndice .....</b>	<b>162</b>

*O dia se renova todo dia  
Eu envelheço cada dia e cada mês  
o mundo passa por mim todos os dias  
Enquanto eu passo pelo mundo uma vez.*

*A natureza é perfeita  
Não há quem possa duvidar  
A noite é o dia que dorme  
O dia é a noite ao despertar.*

**Oswaldo dos Santos - Alvaiade**  
(O mundo é assim)



## **CAPÍTULO 1**

### **SAMBA E VELHICE: Considerações iniciais**

## **CAPÍTULO 1**

### **SAMBA E VELHICE: Considerações iniciais**

*Eu canto samba  
Porque só assim eu me sinto contente  
Eu vou ao samba porque longe dele eu não posso viver  
Com ele eu tenho de fato uma velha intimidade  
Se fico sozinho ele vem me socorrer  
Há muito tempo eu escuto esse papo furado  
Dizendo que o samba acabou  
Só se foi quando o dia clareou*

*O samba é alegria  
Falando coisas da gente  
Se você anda tristonho  
No samba fica contente  
Segure o choro criança  
Vou te fazer um carinho  
Levando um samba de leve  
Nas cordas do meu cavaquinho*

(Paulinho da Viola)

Em *Eu canto samba*, o cantor e compositor Paulinho da Viola oferece um elogio ao samba e destaca a relevância em sua vida desse gênero musical popular, genuíno e simbólico da cultura brasileira. A letra e música do compositor carioca sugerem que o samba está associado à alegria, ao carinho e ao cuidado. O samba apresenta, nesse sentido, potencial para favorecer que uma pessoa que está triste mude, ainda que momentaneamente, a sua perspectiva ou sentimento diante das coisas, da vida ou de alguma realidade específica de seu cotidiano. Infere o compositor que, ao vivenciar o samba, o indivíduo antes triste pode experimentar contentamento.

É essencialmente por acreditarmos nessa peculiar característica do samba, de abordar diferentes aspectos da vida humana de forma estética e significativa, e ainda de proporcionar leveza e alegria às pessoas, que optamos neste trabalho por refletir sobre o

processo de envelhecimento humano a partir do diálogo com esse gênero da música popular brasileira. Ao formularmos nossas indagações, partimos do pressuposto – aprofundado ao longo da realização desta pesquisa – de que a psicologia clínica pode se beneficiar de uma abordagem sobre o fenômeno da velhice que dialogue com elementos da cultura brasileira. Observamos, de nosso lugar enquanto psicóloga e entusiasta da música popular brasileira, que o samba proporciona um enfoque que privilegia um maior equilíbrio entre descontração e tensão, e também entre possibilidades e perdas relacionadas a essa fase do desenvolvimento humano.

Em suas letras, ritmo e melodias, o samba enuncia aspectos da existência humana. Ele manifesta, de forma sonora, os conflitos vividos pelo ser humano em diferentes fases da existência. O samba, em nosso ponto de vista, é permeado de subjetividades, afetos e sentimentos. Também elementos compartilhados pela cultura e organização social se fazem presentes em suas composições. O samba, portanto, fala da gente, como sustenta Paulinho da Viola na canção acima destacada.

Acreditamos ainda que uma reflexão sobre algumas características e elementos do samba, inclusive a análise ou interpretação mais cuidadosa de determinadas letras, corrobora com o nosso propósito primordial: contribuir para uma melhor compreensão e construção do conhecimento sobre a velhice. Ao retratar o envelhecimento e temas a ele relacionados, o samba constitui relevante instrumento de pesquisa para a psicologia e para as ciências humanas e sociais como grandes áreas de conhecimento.

Neste trabalho, partimos também da premissa que o samba é um precioso recurso para uma abordagem sobre a velhice que vislumbre estética e suavidade. São características que avaliamos enriquecedoras e ainda pouco frequentes em estudos sobre a temática. Abordamos, nesse contexto, o processo de envelhecimento humano sob uma

perspectiva essencialmente psicológica. O diálogo da psicologia com outras áreas de conhecimento como a teoria musical, a musicologia, a sociologia, a história e a antropologia também se torna indispensável alicerce nesta pesquisa de base multidisciplinar, pois permite um enfoque que revela a complexidade do fenômeno, favorecendo uma compreensão mais integral sobre o objeto de estudo.

Diante do exposto, torna-se evidente que o objetivo principal deste esforço consiste em promover a construção do conhecimento sobre a velhice na cultura brasileira por meio do diálogo da psicologia com a música, especificamente com o samba. Circunscritos nesse contexto, elencamos alguns objetivos específicos de nossa pesquisa: a) refletir sobre a importância do samba para a vida psíquica e social na cultura brasileira; b) discutir a contribuição do samba para uma melhor compreensão da temporalidade na velhice; c) abordar a importância do humor no processo de envelhecimento por meio da teoria freudiana e em diálogo com as marchinhas de carnaval; e d) discutir sobre o lugar do idoso na sociedade contemporânea a partir do exemplo do carnaval carioca.

No próximo capítulo, intitulado *Eu sou o samba*, propomos a realização de uma revisão teórica na direção de um entendimento fundamental sobre o sentido da música para a vida humana. Buscamos, nesta dimensão, uma reflexão sobre a importância dessa forma de manifestação artística para o indivíduo e, ainda, para a sociedade e cultura. Também apresentamos o samba como gênero musical tipicamente brasileiro e construímos reflexões sobre o papel desempenhado na cultura. Por fim, apresentamos considerações teóricas sobre a temática do envelhecimento humano enquanto objeto de pesquisa.

No terceiro capítulo, intitulado *Passado, presente e futuro: o tempo e a velhice a partir da música de Paulinho da Viola*, propomos, por meio da análise de música e de depoimento, evidenciar a relevância da contribuição de Paulinho da Viola para a compreensão da temporalidade na velhice. Constituem, afinal, subsídios para a reflexão sobre aspectos psíquicos relacionados à vivência do tempo nessa fase da vida. Inicialmente, serão tecidas considerações relacionadas à conceituação do tempo e sobre a transitoriedade. Posteriormente, a temporalidade da produção musical será apresentada. Ao final do capítulo, particularidades da significação do tempo na velhice serão discutidas à luz da obra do compositor portelense – Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela.

No quarto capítulo, denominado *Brincando o envelhecimento: reflexões sobre o humor a partir das marchinhas de carnaval*, buscamos ressaltar a importância do processo humorístico para a saúde mental na velhice a partir de elementos das marchinhas carnavalescas. As marchinhas de carnaval são apresentadas e caracterizadas ao iniciarmos o capítulo. Num segundo momento, procuramos discutir o humor por meio da teoria freudiana, para então refletirmos sobre o seu papel na velhice, à luz das marchinhas de carnaval enquanto gênero musical frequentemente permeado por humor.

Já no quinto capítulo, com título *O Carnaval Carioca: um lugar social para o idoso na cultura brasileira*, destacamos o carnaval brasileiro como um elemento da cultura marcado pela inversão da lógica do cotidiano. Posteriormente, apresentamos e caracterizamos o carnaval das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, privilegiando aspectos de sua tradição e das transformações recentes. Reflexões sobre o lugar do idoso na sociedade atual e no carnaval do Rio de Janeiro são tecidas ao analisarmos os papéis socioculturais desempenhados pelas Velhas Guardas, os baluartes e a tradicional ala das

Baianas das escolas de samba cariocas. Trata-se de conjuntos peculiares do samba carioca que não apenas oferecem um lugar social para o idoso, mas que enaltecem o velho e a tradição. A nosso ver, a homenagem ao velho é não apenas uma característica, mas uma peculiaridade do universo da Escola de Samba e, por tal razão, é merecedora de uma análise mais aprofundada. Por fim, discutimos, nesse mesmo capítulo, a importância do encontro intergeracional na velhice e no samba. É constante e frutífera, em nosso entendimento, a relação entre pessoas de gerações diversas que vivenciam e compartilham o universo desse gênero musical.

No último capítulo desta tese, *Quando o tempo avisar: considerações finais sobre samba e velhice*, apresentamos nossas conclusões sobre a pesquisa realizada, reafirmamos a possibilidade do samba contribuir para uma melhor compreensão da velhice na cultura e apontamos a necessidade de novos estudos e com enfoques diversos sobre a temática apresentada.

É indispensável mencionar que os capítulos aqui apresentados não obedecem, necessariamente, uma lógica sequencial na qual a leitura prescinde uma compreensão prévia ou anterior ou, ainda, requer, para efeito conclusivo, debruçar-se sobre um capítulo posterior. Os capítulos deste trabalho, contudo, estão fortemente entrelaçados pelo propósito já mencionado de, simplesmente, promover uma reflexão sobre velhice e samba, de contribuir para a construção do conhecimento sobre o envelhecer a partir do diálogo com elementos da cultura brasileira que propicie uma abordagem estética sobre a referida temática. Em todos os capítulos, comentamos composições à luz dos objetivos propostos neste trabalho. Conforme detalhado no *Quadro 1: Composições musicais comentadas/mencionadas* (Apêndice), foram selecionadas 53 canções de

diferentes épocas e compositores. A maior parte dessas canções selecionadas aborda diretamente elementos relacionados à temática do envelhecer.

Diante do exposto, defendemos, por fim, o caráter inovador e peculiar desta pesquisa, que agrega ao menos um elemento original aos estudos em psicologia até então conhecidos sobre o envelhecimento, qual seja: a presença do idoso no samba e a reflexão sobre o envelhecimento humano a partir do samba, gênero secular da música que encanta gerações, que integra o imaginário social dos brasileiros como símbolo de riqueza cultural e que, sorrateira ou enfaticamente, se apresenta aos idosos como recurso que pode contribuir para a saúde mental na velhice. Aos pesquisadores do envelhecimento humano, a música – e o samba, em particular, é certamente um relevante recurso ou objeto de estudo.



## **CAPÍTULO 2**

### **EU SOU O SAMBA**

## **CAPÍTULO 2**

### **EU SOU O SAMBA**

*Quem acha vive se perdendo  
Por isso agora vou me defendendo  
Da dor tão cruel dessa saudade  
Que por infelicidade, meu pobre peito invade.*

*Por isso agora lá na Penha  
Vou mandar minha morena  
Prá cantar com satisfação  
E com harmonia  
Esta triste melodia  
Que é meu samba em feitio de oração.*

*Batuque é um privilégio  
Ninguém aprende samba no colégio  
Sambar é chorar de alegria  
É sorrir de nostalgia  
Dentro da melodia.*

*O samba na realidade  
Não vem do morro nem lá da cidade  
E quem suportar uma paixão  
Sentirá que o samba então  
Nasce do coração.*

(Noel Rosa e Vadico)

Em *Feitio de Oração*, canção composta em 1933 por Noel Rosa e Vadico, a origem do samba é retratada com entusiasmo e admiração. O samba, conforme é possível inferir da construção poética desses compositores, nasce exatamente do sentimento, ou seja, do coração de quem suporta uma paixão. Nesse contexto, diante do argumento poético e afetivo de seus autores, as origens históricas ou geográficas desse gênero da música perdem um pouco o sentido e relevância. Eles entendem e defendem que o samba é acessível a qualquer pessoa, não obstante classe social, idade ou cor. Noel Rosa e Vadico exaltam também o samba ou batuque como um privilégio que não pode ser aprendido ou ensinado por meio da educação formal, nos bancos escolares.

Acreditam que o samba está intricado aos sentimentos e às emoções expressas na melodia. Afinal, como apresentado em *Feitio de Oração*, “sambar é chorar de alegria, é sorrir de nostalgia, dentro da melodia”.

Buscar uma melhor compreensão sobre a música e, mais especificamente, sobre o samba enquanto gênero musical, constitui, a nosso ver e em atenção aos objetivos propostos neste trabalho, um desafio que demanda um olhar psicológico articulado e integrado a conhecimentos produzidos por outros campos do saber. Demanda, outrossim, diálogos diretos com sentidos e produções artísticas expressas por artistas e compositores. É a partir desse pressuposto, de necessidade de uma abordagem multidisciplinar e em diálogo com a cultura, que iniciamos este capítulo discorrendo sobre a música e sua importância para o ser humano. Posteriormente, abordamos também as origens do samba e sua delimitação na cultura brasileira para, em seguida, discorrermos brevemente sobre conceitos essenciais acerca do envelhecimento humano que, por sua vez, demandam também um olhar multidisciplinar.

Por fim, e em consonância com a argumentação fundamental deste trabalho, buscamos apresentar a produção cultural do samba como um precioso recurso da cultura brasileira para a reflexão e construção do conhecimento sobre a velhice. Ainda que possa transparecer obviedade, é imprescindível ressaltar, tendo em vista a complexidade de nosso objeto de pesquisa, que não pretendemos apresentar uma revisão e análise que esgote as múltiplas dimensões que podem ser observadas a partir desta temática.

## **2.1 O sentido da música para a vida humana**

A busca pela delimitação do significado da música não constitui tarefa trivial. É um desafio há muito perseguido por vários autores, de distintos campos do saber. Em *Music as Social Text*, Shepherd (1991) propõe uma compreensão da música a partir de seus processos internos, articulando elementos constituintes e representativos da sociedade e da cultura na qual ela é construída. Em sua construção teórica, esse autor busca responder, não obstante toda a dificuldade envolvida na tarefa, a seguinte pergunta: “Para que serve a música?”. Trata-se de indagação que, inicialmente, pode aparentar simplória. Um olhar cuidadoso e inquieto sobre a temática, contudo, aponta a complexidade da questão. A pergunta igualmente desperta questionamentos relativos à importância da música na vida psíquica das pessoas, bem como na vida social e coletiva.

Derivada do grego *mousike*, por intermédio do latim *musica*, a palavra música é constituída a partir do vocábulo grego *mousa*. A etimologia da palavra nos remete à musa, conforme esclarece Fabre d’Olivet (2004), em *Música apresentada como ciência e arte*. O estudo etimológico da música destaca, portanto, o caráter estético e inspirador da produção musical.

Popular ou erudita, a música é uma importante forma de expressão cultural de diversas sociedades, presente em diferentes épocas, apresentada em distintos contextos sociais e políticos. As canções embalam as vidas das pessoas, imprimem ritmo às suas existências e às suas experiências. Elas entretêm as atividades cotidianas e constituem relevante modo de expressão para os indivíduos e para as coletividades.

A vida humana é frequentemente preenchida e enriquecida pela presença da música. Nietzsche (2014), em *Crepúsculo dos ídolos, ou como filosofar com o martelo*, afirma que a música dá sentido à vida: “Quão poucas coisas são necessárias para a felicidade! O som de uma gaita. – sem música a vida seria um erro” (p. 6). As composições musicais são plenas de sentidos e evocam diferentes estados afetivos em cada pessoa. É possível constatar que, muitas vezes, uma determinada música pode proporcionar recordações da infância. Outras músicas podem remeter ao primeiro encontro amoroso ou a dias de protesto e engajamento juvenil. Há, ainda, aquelas canções que podem oferecer, por exemplo, nostalgia e tristeza.

Para Galvão (2006), é raro que o homem reaja com indiferença diante da música. Essa constatação evidencia a experiência musical como uma vivência profundamente emocional. O autor ressalta, ainda, em seu artigo *Cognição, emoção e expertise musical*, que é possível considerar a música como uma das formas essenciais de expressão da cultura, que é “socialmente compartilhada em festas, funerais, salas de concerto, cinemas, carros e em muitos momentos da vida cotidiana” (p. 169).

Ao encontro desse ponto de vista, Levitin (2010) sustenta, em *A música no seu cérebro: a ciência de uma obsessão humana*, que é a busca por uma experiência emocional que leva a maioria das pessoas à música. Assim, a produção e a reprodução musicais estão intimamente intrincadas à manifestação de afetos e à expressão de emocionalidades. Também segundo Jensen (1991), em seu texto *Música e saúde na sociedade pós-moderna*, a música pode ser pensada como uma forma de expressão profundamente relacionada à manifestação das emoções, vez que ela “é concebida como uma atividade essencialmente expressiva” (p. 157). No entanto, o referido autor adverte que as manifestações artísticas constituem também um fenômeno de ordem cognitiva e

um recurso para a compreensão da realidade. Ou seja, por um lado a música é apontada por Jensen (1991) como uma necessidade emocional dos indivíduos e, por outro, como uma forma de compreensão da realidade externa.

Langslet (1991), no discurso de abertura do simpósio *Música e saúde*, identifica, por sua vez, que a música proporciona prazer, reflexão e a expressão de sentimentos às pessoas. Ademais, sustenta que assim como outras formas de arte e de cultura, a música promove o desenvolvimento econômico de países e nos permite apreender a cultura. Enfatiza, ainda, a importância da reflexão sobre o papel da música na saúde humana, uma vez que está, de diversas formas, associada ao bem-estar físico e mental das pessoas:

E, quando um fenômeno cultural é tão grande, é muito natural que se estudem seus efeitos – ou a maneira como podem ser utilizados – em outros aspectos da existência, inclusive a saúde. Estou convencido de que a música se reveste de grande importância em nossa herança cultural – importância maior do que geralmente é retratada nos estudos padronizados da história da cultura ocidental (1991, p.12).

Além de destacar a importância da música como um fenômeno cultural, Langslet (1991) destaca que, tradicionalmente, os componentes verbais e intelectuais da música tendem a ser superestimados pelas ciências. No entanto, acredita que a música:

Está enraizada nas camadas mais profundas da nossa personalidade, onde percepções sensoriais, sentimentos e pensamentos se integram. A música é uma linguagem tão valiosa quanto a linguagem das palavras e conceitos, e o trabalho de Bach e Mozart é tão valioso em nossa herança cultural quanto o de Dante e de Spinoza (1991, p.12).

As músicas com as quais cada pessoa se identifica são expressões de subjetividades e refletem elementos expressivos da vida psíquica de cada um. Ao mesmo tempo, as músicas podem ajudar a explicitar conflitos e o funcionamento de todo um grupo social e cultural. Podem, portanto, evidenciar aspectos subjetivos que são singulares e, também, aqueles compartilhados por uma determinada sociedade e cultura.

É interessante ressaltar que, ainda segundo Levitin (2010), existem relevantes indicativos de que, no cérebro humano, os sistemas lingüísticos e musicais compartilham determinados recursos neurais, mas operam de forma independente. Essa constatação é construída pelo autor com base em diferentes estudos que evidenciam que diversos pacientes que sofreram lesão cerebral - resultando em perda de uma dessas funções - tiveram a outra função plenamente preservada. Essas evidências reforçam, portanto, a percepção de que a música não pode ser refletida e significada considerando apenas a objetividade da linguagem ou de conceitos que a definem. A linguagem musical está além da objetividade e da linguagem das palavras.

A ubiquidade e a antiguidade são características da produção musical que a distingue de outras atividades desempenhadas pelo ser humano. Todas as culturas identificadas, contemporâneas e de outras épocas, conhecem a música de alguma forma. A música constitui parte relevante do dia a dia das pessoas em sociedade. A distinção entre as pessoas que produzem música e as que a apreciam é recente na história da humanidade, tendo cerca de 500 anos apenas. As salas de concerto, por exemplo, são construções surgidas apenas nos últimos séculos (Levitin, 2010).

Podemos pensar que a música constitui um elemento de grande importância para o cotidiano e para a vida psíquica das pessoas, independentemente de sua educação

musical formal. Tanto especialistas quanto leigos em música, enquanto área de construção do conhecimento, entram em contato com a música, a vivenciam e a significam. Levitin (2010) lamenta também que o abismo de performance musical do especialista e do homem comum pareça desestimular a relação deste com a produção musical:

Em nossa cultura, o enorme aumento do abismo entre especialistas em música e os músicos do dia a dia faz com que as pessoas se sintam desestimuladas, e por algum motivo isso só acontece com a música. Embora quase ninguém seja capaz de jogar basquete como Shaquille O'Neal ou cozinhar como Julia Child, qualquer um pode curtir uma bola ao cesto no fundo do quintal ou preparar um almoço para a família e os amigos no fim de semana. Esse abismo de performance realmente parece ter um caráter cultural, específico da sociedade ocidental contemporânea, e embora muitas pessoas digam que suas aulas de música não foram adiante, não é o que os neurocientistas cognitivos têm constatado nos laboratórios. Até mesmo um breve período de aprendizagem musical na infância gera circuitos neurais de processamento musical aprimorados e mais eficientes do que os de pessoas sem qualquer treinamento (2010, p. 220).

Ademais, Levitin (2010) argumenta que a capacidade de estabelecer distinções entre músicas que nos agradam ou desagradam é inegavelmente humana, apesar das dificuldades de se explicar tecnicamente esse fenômeno. Nessa perspectiva, o autor busca relativizar o abismo entre os especialistas e os leigos em música e defende que todas as pessoas são especialistas na audição musical.

A música também enuncia processos subjetivos compartilhados e representativos da cultura. Shepherd (1991) destaca que a música pode ser pensada como um espelho da sociedade, de forma que o caráter social e cultural dessa manifestação humana não deve ser ignorado. A construção de sentidos individuais para

a música está vinculada às experiências, emocionalidades e histórias de vida singulares. No entanto, é necessário ressaltar que se trata de um processo subjetivo que se constrói inserido em uma sociedade, cultura e momento histórico específicos. Não é possível subtrair o contexto social da construção das significações individuais. Pelo contrário, os processos individuais e coletivos estão profundamente intrincados.

Wazlawick, Camargo e Maheirie (2007), no artigo *Significados e sentidos da música: uma breve “composição” a partir da psicologia histórico-cultural*, ressaltam que “as pessoas, em grupos, em relações, de acordo com contextos históricos, culturais e pessoais, atribuem e constroem significados à música a partir de suas vivências e experiências” (p. 110). Ou seja, é necessário considerar que o homem, ao significar a música, está inserido em relações interpessoais e compartilha elementos presentes no tecido cultural .

A experiência humana com o som é, em sua essência, auditiva. Trata-se de uma experiência interior relacionada com o exterior. No entanto, quando o indivíduo escuta uma melodia, vivencia uma experiência para além da natureza física do fenômeno sonoro. Os modos objetivos e materiais de pensamento não são capazes de compreender a música em sua plenitude (Shepherd, 1991).

Para Wazlawick *et al.* (2007), a música se origina do uso pessoal e cultural do som. A manifestação musical possibilita ao homem “uma relação com a matéria musical em si (resultado da relação de seus elementos) e com toda uma rede de significados construídos no mundo social” (p.106). Dessa forma, os autores destacam a relevância de se pensar a música a partir do contexto social em que se constrói e ressaltam a multiplicidade de significados da música:

A música age sobre a cultura que lhe dá forma e da qual ela deriva, ao mesmo tempo em que se insere na estrutura dinâmica onde ela própria se formou. Está inserida nas várias atividades sociais, do que decorrem múltiplos significados. A cultura dá os referenciais, bem como os instrumentos materiais e simbólicos de que cada sujeito se apropria para criar, tecer e orientar suas construções (Wazlawik *et al.*, 2007, p.106).

Os referidos autores esclarecem que os significados atribuídos à música podem ser compartilhados socialmente ou, ainda, podem ser singulares. No entanto, o significado musical não pode ser pensado em profundidade apartando a música de seu contexto histórico, social e cultural. Explicam que “a atividade musical, enquanto integrante de uma cultura, criada e recriada pelo fazer reflexivo-afetivo do homem, é vivida no contexto social, histórico, localizado no tempo e no espaço, na dimensão coletiva” (Wazlawick *et al.*, 2007, p.106).

Como assevera Maheirie (2003) em *Processo de criação no fazer musical: uma objetivação da subjetividade, a partir dos trabalhos de Sartre e Vygotsky*, “[...] é possível qualificar a música como uma forma de comunicação, de linguagem, pois por meio do significado que ela carrega e da relação com o contexto social no qual está inserida, ela possibilita aos sujeitos a construção de múltiplos sentidos singulares e coletivos” (p. 148).

A produção e a escuta musical constituem recursos para que os sujeitos signifiquem e apreendam elementos sociais e culturais. É importante ressaltar que a afetividade evocada pela música desempenha papel essencial nesse processo. Assim, podemos concluir que a música constitui precioso recurso para a análise de fenômenos sociais e individuais:

As emoções e os sentimentos, integrantes da atividade humana juntamente com o agir e o pensar, configuram a construção dos significados singulares da música, de acordo com a vivência do sujeito e com sua própria reflexão acerca de si e de suas experiências. A música, despertando a afetividade, pode construir a forma como o sujeito constrói o mundo que o cerca. É de modo emocionado que o sujeito constrói os significados da música, em sua vivência, a partir de seus sentidos, objetivando a sua subjetividade, tornando-a “audível” para ele e para os outros. Os significados e sentidos ressoam nas vivências do sujeito, demonstrando a utilização viva da música, uma vez que mudam, desconstroem-se e são recriados, porque também são construídos pelos sentidos, ligados ao uso da música de modo idiossincrático e em relação (Wazlawick *et al.*, 2007, p. 112).

Nesse contexto, evidencia-se que, por meio da experiência musical, os sujeitos podem compreender melhor e, ainda, significar a realidade que os cercam. Um maior acesso às emoções e a apreensão dos próprios processos subjetivos também são viáveis a partir do contato das pessoas com a música. Dessa forma, a música se configura valioso recurso também para a clínica psicológica.

Também a musicista e pesquisadora Sekeff (2007), em seu trabalho intitulado *Da música: seus usos e recursos*, argumenta que a função da música para o ser humano está para além do gozo estético que proporciona. Para a autora, a música pode ser pensada como um recurso de expressão, comunicação, gratificação, mobilização, autorrealização, expurgação, prazer e sublimação:

[...] *expressão* (de sentimentos, ideias, valores, cultura, ideologia), um recurso de *comunicação* (do indivíduo consigo mesmo e com o meio que o circunda), de *gratificação* (psíquica, emocional, artística), de *mobilização* (física, motora, afetiva, intelectual) e *autorrealização* (o indivíduo com aptidões artístico-musicais mais cedo ou mais tarde direciona-se nesse sentido, seja criando – compondo, improvisando - , re-criando – interpretando, tocando, cantando,

“construindo” uma nova parição -, ou simplesmente apreciando – vivenciando o prazer da escuta) ... A música é, por outro lado, um recurso de *expurgação, catarse, maturação*, e por sua prática aprende-se a organizar o pensamento, a estruturar o saber adquirido, a reconstruí-lo, a fixa-lo ativamente; ela é também recurso de *prazer* (gratuidade artística, música pela música, pelo simples prazer de fazer música) e de sublimação (movimento pulsional que se dirige para um determinado fim), além do que, tomada agora como disciplina paramédica, musicoterapia, tem entre outros o estatuto de colaborar com a saúde física e mental do indivíduo (Sekeff, 2007, p. 14).

Dessa forma, reitera-se a música como um precioso recurso para a construção do conhecimento sobre fenômenos humanos. Afinal, a música está envolvida em processos cognitivos, afetivos e, inclusive, motores. É indutora de atividades motoras uma vez que os seus elementos como ritmo e melodia, por exemplo, têm o potencial de “co-mover” o indivíduo que responde a música de forma afetiva, intelectual e, também corporalmente (Sekeff, 2007).

Shepherd (1991) defende ainda que abordagens não musicais e interdisciplinares sobre a música podem contribuir com *insights* que contemplem diversos aspectos da significação cultural e social da música. Ao encontro dessa concepção, Galessio e Castro (2006), no trabalho *Considerações teóricas para uma abordagem sobre o sujeito da recepção na música nas transformações da sensibilidade musical*, ao discutirem as funções da ação humana na atividade estética segundo o teórico de literatura Hans Robert Jauss, afirmam:

A substituição de uma análise vertical, por uma análise transversal, que evoque a interdisciplinaridade, promove maior aproximação com as disciplinas vizinhas, para que possam ser revistos diagnósticos e interpretações, tornando disponível um fundamento teórico para pesquisas no campo da experiência estética (p. 928).

Definir música e falar sobre a sua importância para o indivíduo e sociedade constitui tarefa que não se esgota na presente pesquisa tendo em vista, conforme mencionado, a complexidade do fenômeno musical e a diversidade de possíveis enfoques sobre a temática. Nesse contexto, buscamos apresentar a música como relevante forma de expressão individual e cultural e enfatizar a necessidade de diálogo multidisciplinar sobre a temática.

Desta breve reflexão sobre a importância da música para a vida psíquica e social do ser humano, podemos apreender que há uma multiplicidade de possíveis enfoques de pesquisas e de metodologias de diálogo com a música. Em *Estudos em Psicologia*, Leite (2009) discorre acerca de diferentes formas de abordagem psicológica sobre a arte. Afirma que alguns enfoques possíveis são: 1) análise do processo criador; 2) análise da obra realizada; 3) análise da relação entre o espectador e a obra de arte, 4) interpretações psicológicas da obra de arte e, por fim, 5) influência da psicologia nas obras de arte. Em alguns momentos desta pesquisa, privilegiaremos a compreensão da relação entre o indivíduo e o samba como manifestação cultural e, em outros, construiremos reflexões sobre letras de músicas.

## 2.2 O Samba como patrimônio histórico e cultural

*Não é bem isso  
Nós cantamos é samba  
Artigo Nacional  
Do Rio Grande a Manaus  
Todo mundo canta samba  
E é batatal! (É batatal!)  
Esse negócio de biri – biri – birei  
É pro senhor Cab Cab Calloway  
Se ele soubesse o gosto que o samba tem  
Deixava Hollywood e vinha pro samba também.*

*O negro Paul Robeson na cuíca  
Bill Robinson de pandeiro na mão  
E os três famosos irmãos Ritz  
Um de cavaco  
E dois de violão  
O Ted Lewis na flauta  
Fats Waller na marcação  
No canto a tal Janette  
Num samba original  
Prá se dançar no salão!*

(Wilson Batista e Germano Augusto)

No samba em epígrafe, intitulado *Artigo nacional* e gravado em 1940, os seus compositores, Wilson Batista e Germano Augusto, retratam a concepção do samba como um “produto” genuinamente brasileiro, como um elemento constituinte da identidade nacional. Para Wilson Batista e Germano Augusto, o samba é apreciado em todo o território nacional, inclusive em seus extremos geográficos. O samba é exaltado pelos compositores como gênero da música com potencial de cativar e envolver até mesmo estrangeiros: artistas norte-americanos que faziam sucesso à época, Cab Calloway, Fats Waller, Ted Lewis, Paul Robeson, Bill Robinson, Ritz Brothers e Jeanette McDonald, conforme imaginaram Wilson Batista e Germano Augusto nesta canção, se divertem ao som do samba. A nosso ver, o significado, neste caso, é que o prazer proporcionado pelo samba transcende as barreiras da língua e da cultura do País.

Em *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933)*, o musicólogo Carlos Sandroni (2012) discute a etimologia da palavra “samba”. Argumenta que se trata de uma palavra que é identificada em pontos diversos das Américas e que traz alguma referência aos negros. No universo brasileiro, sua origem remete à palavra do quimbundo “semba”, que significa “umbigada” e que representa um gesto coreográfico no qual ocorre um choque de ventres ou de umbigos e que tem uma função determinada em algumas danças:

Registrada desde o século passado tanto no Brasil como na África, como um gesto em torno do qual se organizam certas danças dos negros. Em traços gerais, elas consistiam no seguinte: todos os participantes formam uma roda. Um deles se destaca e vai para o centro, onde dança individualmente até escolher um participante do sexo oposto para substituí-lo (os dois podem executar uma coreografia – de par separado – antes que o primeiro se reintegre ao círculo). Todos os participantes batem palmas e repetem um curto refrão, em resposta ao canto improvisado de um solista. O acompanhamento instrumental é assegurado por membranofones, como o pandeiro, idiofones como o prato-e-faca e mais raramente por cordofones, em especial a viola. A umbigada é o gesto pelo qual um dançarino designa aquele que irá substituí-lo. (Sandroni, 2012, p.87)

É interessante ressaltar que, segundo o referido autor, os registros históricos apontam que a palavra samba era desconhecida no Rio de Janeiro até o último quartel do século XIX. No entanto, o primeiro registro impresso conhecido da palavra samba no Brasil é datado de fevereiro de 1838, publicado no jornal pernambucano *O carapuço*. Inicialmente, o samba estava limitado à zona rural. A palavra samba só começa a ser constatada por registros históricos na cidade do Rio de Janeiro na década de 1870. E é

apenas na década seguinte que surgem relatos em bairros diversos da então capital federal, a cidade do Rio de Janeiro, de samba e de umbigada.

Embora seja comum a associação do nascimento do samba ao Rio de Janeiro, os dados históricos sobre a origem do samba brasileiro nos permitem pensar na Bahia e nas regiões rurais como origens geográficas de grande relevância para a compreensão do desenvolvimento desse gênero musical brasileiro, segundo Sandroni (2012). Esse autor esclarece que o que concebemos como “samba carioca” ganha contornos apenas nas décadas iniciais do século XX:

A criação do “samba carioca”, que estudaremos na sequência, começa em 1917 com o sucesso alcançado no Rio de Janeiro pela composição “pelo telefone”, que seu autor, o carioca filho de baiana Ernesto dos Santos (“Donga”), batizou de “samba”; e assume seus contornos definitivos no início da década de 1930, com uma série de mudanças rítmicas (e outras). É só nesse momento que o samba assume de maneira mais inequívoca a condição de ritmo nacional por excelência (Sandroni, 2012, p. 99).

Ou seja, percebe-se que o processo de nacionalização do samba é relativamente recente. Para Sandroni (2012), a origem do samba é heterogênea, de forma que contou com a participação de diferentes grupos sociais. Aponta, contudo, que há uma predominância dos negros em seu processo de criação. Vianna (2010), em *O mistério do samba*, explica que foi por volta da década de 1930 que o samba carioca começou a “colonizar” o carnaval brasileiro e se transformar em um ritmo brasileiro por excelência. Esse processo que o autor denomina de “colonização” do samba culmina com a hegemonia do samba como um gênero musical e identitário do Brasil.

Já Diniz (2010), em *Almanaque do samba*, explica que o samba é um gênero da música brasileira resultante de influências europeias e africanas. O historiador, no entanto, enfatiza que no processo de nacionalização do samba, os símbolos da cultura negra tiveram um papel central. Esse processo teve início por volta da década de 1930 e, já “na década de 1940, samba passa a ser sinônimo de brasileiro e ganha fama internacional, de forma que hoje o mundo inteiro vê o Brasil como berço do carnaval e do samba (sem falar no futebol, claro!)” (Diniz, 2010, p. 16).

Também é importante salientar que o samba constitui um gênero da música com diversas e importantes ramificações etimológicas. Diniz (2010, p. 16) sustenta a impossibilidade de enumerar todas essas ramificações, mas cita algumas: “samba-choro, samba-canção, samba de terreiro, samba de exaltação, samba-enredo, samba de breque, sambalango, samba de gafeira, bossa nova, samba-jazz, samba de partido-alto, samba de morro, samba de quadra e samba rock”.

Na canção *A voz do morro*, o cantor e compositor Zé Kéti, nome artístico de José Flores de Jesus, defende que o samba é a própria voz do morro e, portanto, uma forma de expressão e de manifestação dos mais pobres e marginalizados. Nessa composição, é enfatizado o caráter de alegria e felicidade associados a esse gênero musical e que, segundo o compositor, é nacional ou, seja, consagrado por todo o povo brasileiro:

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

A relação do samba com a periferia, com o morro e com as favelas que constitui o cenário socioeconômico e cultural do Rio de Janeiro é bastante conhecida na sociedade e cultura. A presença do samba no morro ou na favela sempre foi ressaltada e enaltecida, assim como na referida composição de Zé Kéti, gravada por diversos compositores e artistas do gênero. Assim, samba e favela são frequentemente percebidos de forma intrincada:

A favela e morro foram, no decorrer do século XX, emblematicamente associados ao universo de surgimento do samba, o local da pureza, da fonte de inspiração de compositores. É a difusão e solidificação de uma visão mitológica sobre a origem do samba que vai suplantando o pioneirismo da Cidade Nova. Samba e favela (morro) popularizaram-se quase como sinônimos socioculturais. Não houve, até o início da década de 1980, nenhum ritmo que ocupasse esse espaço (só depois o funk ganhou força). E os próprios sambistas, fossem eles do asfalto ou do morro, ajudaram na construção de tal identificação (Diniz, 2010, p. 101).

Sobre o processo de nacionalização do samba, também é pertinente considerar que pressupôs uma maior penetração do samba nas classes mais privilegiadas. Já no final da década de 1930, o samba que até então exercia fascínio, mas, também, despertava medo nas classes sociais mais elevadas, ganha maior penetração nos diversos estratos sociais. Noel Rosa, Almirante e Braguinha são exemplos de compositores de samba oriundos da chamada classe média e que compuseram seus maiores sucessos nessa época (Vianna, 2010).

A composição de Nelson Sargento intitulada *Agoniza, mas não morre*, de 1978, reflete a origem negra do samba e a apreensão desse gênero pelas classes sociais mais favorecidas. O compositor deixa claro que se trata de um processo que também trouxe

mudanças para o samba e sua estrutura. No entanto, não restam dúvidas que o samba sobrevive:

Samba,/ Agoniza, mas não morre,/ Alguém sempre te socorre,/ Antes do suspiro derradeiro./  
Samba,/ Negro, forte, destemido,/ Foi duramente perseguido,/ Na esquina, no botequim, no  
terreiro./ Samba,/ Inocente, pé-no-chão,/ A fidalguia do salão,/ Te abraçou, te envolveu,/  
Mudaram toda a sua estrutura,/ Te impuseram outra cultura,/ E você nem percebeu,/ Mudaram  
toda a sua estrutura,/ Te impuseram outra cultura,/ E você nem percebeu.

Realizada pelo Centro Cultural Cartola (2008), a publicação *Samba: patrimônio cultural do Brasil* - em parceria com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e com a Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR) da Presidência da República - evidencia o partido-alto, o samba de terreiro e o samba de enredo como matizes do Rio de Janeiro e símbolo da identidade nacional. Conforme destaca o texto, o IPHAN reconheceu, em 2007, o samba carioca como bem imaterial do Brasil e tituló os matizes do samba como patrimônio cultural do país. É interessante observar que o samba surge predominantemente como um gênero marginalizado, ligado ao morro, e se torna um gênero musical nacional e reconhecido como um dos principais símbolos da identidade brasileira.

Realizamos uma breve explanação sobre as origens históricas e etimológicas do samba com o objetivo de melhor apresentar e contextualizar nosso objeto de pesquisa. Constata-se que o samba é um gênero musical genuíno da cultura brasileira e que suas origens estão fortemente ligadas a indivíduos marginalizados da periferia e, em sua maioria, negros. Sua origem ainda é facilmente percebida nos dias de hoje.

### 2.3 Identificando conexões entre velhice e samba

*Sei que estou  
No último degrau da vida, meu amor  
Já estou envelhecido, acabado  
Por isso muito eu tenho chorado  
Eu não posso esquecer o meu passado  
Foram-se meus vinte anos de idade  
Já vai muito longe a minha mocidade  
Sinto uma lágrima rolar sobre meu rosto  
É tão grande o meu desgosto*

(Nelson Cavaquinho, Cézar Brasil e Antônio Braga)

No samba em epígrafe, intitulado *Degraus da Vida* e composto em 1970 por Cézar Brasil e Antônio Braga, Nelson Antônio da Silva ou simplesmente Nelson Cavaquinho nos fala da velhice como o último degrau da vida, a última etapa do ciclo vital e, portanto, a fase que antecede a morte. O lamento dos compositores evidencia o desgosto pelo fim da juventude e pelo envelhecimento. A velhice é retratada como uma fase penosa da vida e, também, nostálgica pelas lembranças de uma juventude findada e que não pode ser esquecida.

São muitos os sambas que abordam e representam a temática do envelhecimento humano na cultura brasileira. Nelson Cavaquinho, por exemplo, viveu até os 74 anos de idade e, dentre suas composições mais conhecidas, está o samba *Rugas* (em parceria com Ari Monteiro e Augusto Garcez), que fala das marcas corporais advindas do processo de envelhecimento e por ele associadas ao sofrimento vivido. *Folhas secas*, fruto de outra parceria de sucesso, desta vez com Guilherme de Brito, retratou, a nosso ver com beleza e profundidade, a temática da velhice, e imortalizou seus compositores. Também a velhice do próprio Nelson Cavaquinho foi retratada pelo samba. A composição *Nelson Cavaquinho*, de Wilson Batista e Manoel Pereira de Andrade, apresenta o compositor mangueirense plenamente ativo em sua velhice. Este samba se

inicia com o seguinte questionamento: “Quem é esse sambista de cabelos brancos/ que nas madrugadas esbanja melodias/ violão nos braços/ arranjando rimas/ que só vai pra casa/ quando vier o dia?”. É notável e significativa a presença do tema do envelhecimento humano no samba brasileiro. São vários os sambistas que se ocuparam do fenômeno e que o representaram em suas composições.

Estudos que privilegiem exclusivamente uma análise e interpretação de letras de samba que abordem o envelhecimento, podem também contribuir para a construção do conhecimento sobre a forma como sociedade representa a velhice. Embora não abordem especificamente o gênero samba, os trabalhos de Hack, Gomes e Tavares (2008), *O velho na música popular brasileira*, e de Schlögl e Loureiro (2012), *O imaginário da velhice na música popular brasileira (MPB)*, trilham essa proposta.

Em seu célebre ensaio intitulado *A Velhice: a realidade incômoda*, Beauvoir (1976) argumenta que a velhice constitui um destino biológico uma vez que quem não morrer jovem, envelhecerá. Argumenta que o envelhecimento é caracterizado por mudanças irreversíveis e que envolvem um declínio. Trata-se de um fenômeno biológico, com implicações psicológicas e, também, existenciais uma vez que promove a transformação na forma como o homem se relaciona com o tempo e, portanto, muda seu relacionamento com o mundo que o cerca e com a própria história de vida.

Ao encontro da compreensão do envelhecimento humano como um processo com implicações orgânicas, psicológicas, sociais e existenciais, Muchnik (2005), em *Envejecer en el siglo XXI: historia y perspectivas de la vejez*, aponta que uma abordagem sobre a velhice, conforme, inclusive, já argumentamos, demanda uma perspectiva que convoque múltiplas disciplinas ao diálogo. Explica, ainda, que a gerontologia – área do conhecimento que se ocupa do envelhecimento – pode ser

definida como uma área interdisciplinar. Para a autora, também é importante uma análise sobre a velhice que contemple a dimensão cultural e o contexto histórico do sujeito.

Em *A velhice: as relações com o mundo*, Beauvoir (1970) sustenta que, para o músico, o processo de envelhecimento constitui uma caminhada em direção a “liberdade usufruída pelo escritor desde a juventude ou, pelo menos, desde a maturidade, pois o sistema de regras a que este está sujeito não é tão sufocante” (p. 147-148). Para a autora, a disciplina exigida do músico e o longo processo de aprendizado a que está sujeito, muitas vezes, demandam tempo para que ele possa dominar a arte e conseguir contribuir com a sua originalidade.

Nesse contexto, defende, referindo-se a exemplos da música clássica europeia, que muitas vezes a “obra prima” do compositor é composta na fase da velhice. Assim, Beauvoir (1970) sustenta a possibilidade de manutenção ou até mesmo de aprimoramento do potencial criativo do músico na velhice:

O que se pode observar, em geral, é o progresso de sua obra com o correr dos anos. Alguns se revelam muito cedo, como Mozart e Pergolese: ter-se-iam eles agigantado ainda mais ou caído na repetição se tivessem vivido mais tempo? O certo é que as obras compostas por Bach ao envelhecer podem ser contadas como as mais belas e Beethoven superou a si mesmo nos derradeiros quartetos. As obras primas são por vezes compostas quando o músico já alcançou idade muito avançada. Monteverdi tinha 75 quando produziu *A coroação de Popéia*; aos 72, Verdi compôs o *Otelo* e, aos 76, *Falstaff*, sua ópera mais audaciosa. O velho Stravinsky soube adaptar-se às novas formas musicais, sem perder suas características pessoais: as obras compostas por ele na velhice, comparadas às da maturidade, são originais e seu valor não é menor (Beauvoir, 1970, p. 147).

Ao refletirmos sobre o samba, também é possível constatar que muitas composições consideradas obras primas desse gênero musical foram elaboradas já na fase da velhice de seus compositores. Angenor de Oliveira, que ficou conhecido e tornou-se célebre como Cartola, tem origem pobre. Cartola trabalhou como pedreiro e tipógrafo e é fundador da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. É considerado um dos maiores compositores brasileiros e sambistas de todos os tempos. Cartola, por exemplo, que nasceu em 1908, compôs a consagrada música *As rosas não falam* poucos dias antes de seu aniversário de 65 anos de idade.

Também *O mundo é um moinho*, *Tive sim*, *O inverno do meu tempo* e *Acontece* foram compostas já na velhice do mestre mangueirense. Cartola só conseguiu gravar o seu primeiro disco solo em 1974, aos 66 anos. Tendo sido também na velhice que conquistou maior sucesso profissional e algum conforto financeiro.

Diniz (2011, p. 111) avalia que a obra de Cartola “nas décadas de 1930 e 1940, se caracterizava pela construção de sambas corridos, batucados, de quadra” e que *As rosas não falam* inaugura uma fase mais madura de Cartola, caracterizada por músicas “de linha melódica refinadíssima e de construção poética muito trabalhada” (p. 111). A partir dessas observações, constatamos que, já na velhice, Cartola imprimiu mudanças e originalidade à sua obra.

Carlos Cachça e Adoniran Barbosa, além do já mencionado Nelson Cavaquinho, também são exemplos de sambistas reverenciados que compuseram sambas consagrados já na velhice. Assim, em referência a afirmação de Beauvoir (1970), também em relação ao samba podemos pensar na possibilidade de manutenção e, possivelmente, no aprimoramento do potencial criativo do compositor na fase da

velhice. Pesquisas que abordem elementos biográficos dos sambistas e a análise de suas obras também podem contribuir para a psicologia.

Diante do exposto até aqui, faz-se agora imprescindível uma breve reflexão teórica sobre a temática do envelhecimento. De acordo com a publicação do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística/IBGE (2002), *Perfil dos idosos responsáveis por domicílio no Brasil*, o envelhecimento populacional é um fenômeno mundial e sem precedentes. Há, portanto, uma elevação dos números absolutos e relativos de idosos no Brasil e em todo o mundo. Assim, no ano 2000, para cada dez pessoas no mundo, uma tinha 60 anos ou mais. Para 2050, estima-se que será uma pessoa com 60 anos ou mais para cada cinco pessoas e, nos países desenvolvidos, uma para cada três pessoas. De acordo com a referida publicação, a Organização Mundial de Saúde (OMS) define que nos países em desenvolvimento são consideradas idosas as pessoas com 60 anos de idade ou mais. Já nos países considerados desenvolvidos, a referência sobe para 65 anos.

Em relação às já referidas transformações demográficas, Faleiros (2009), em *Envelhecimento no Brasil, desafios e compromissos*, sustenta que é imprescindível a reflexão sobre as transformações advindas com o envelhecimento populacional. Salienta que, se por um lado, a sociedade impacta o envelhecimento, por outro, o envelhecimento tem impacto na sociedade. Essa concepção evidencia a necessidade de diálogo com as dimensões social e cultural ao pensarmos sobre o envelhecimento humano. Ademais, o referido autor cita dados contundentes sobre o envelhecimento no Brasil:

A esperança de vida ao nascer em 1996 era 60,9 anos, e, em 2007, 11 anos depois, passou para 72,7 anos. Nessa década tivemos um aumento contínuo médio anual de 0,35 anos na expectativa de vida. Em 2000, o Brasil tinha 1,8 milhão, quase 2 milhões de pessoas com 80 anos ou mais. Em 2050 esse contingente será de 13,7 milhões (p. 66).

No Brasil, o *Estatuto do idoso* (Lei 10.741, de 1º de outubro de 2003) constitui referência oficial e legal e uma importante conquista social uma vez que regula e assegura os direitos das pessoas consideradas idosas, ou seja, pessoas com 60 anos ou mais. Dispõe sobre os direitos fundamentais, medidas de proteção, políticas de atendimento, acesso à justiça e, ainda, sobre crimes previstos contra o idoso. No entanto, é importante ressaltar, tendo em vista a complexidade do fenômeno do envelhecimento, que a idade como único critério para definir o início da velhice apresenta limitações.

Beauvoir (1970) indica a dificuldade em se mensurar, objetivamente, o início da fase da velhice. Argumenta que a classe social do indivíduo e as condições de vida afetam o início dessa fase para cada um, de modo que aquele que durante a vida teve mais condições de preservar a saúde, tem maior probabilidade de conservá-la melhor ao envelhecer. Assim, aos mais pobres, é frequente que a velhice traga maior repercussão negativa a sua vida e ao seu organismo.

Nesse ponto, essa autora aponta que a sociedade e a cultura desempenham papel relevante no processo de envelhecimento das pessoas. Ao abordar a questão do envelhecimento em contextos desfavoráveis, Beauvoir (1970, p. 302) indaga: “Como deveria ser a sociedade para que o homem continue sendo homem, quando velho?”. Essa constatação do importante papel do contexto social e cultural no envelhecer reforça

a importância do diálogo com a cultura para uma melhor compreensão sobre a velhice que contemple peculiaridades regionais pela psicologia.

Curado, Campos e Coelho (2007), no artigo *Como é estar na velhice? A experiência de mulheres idosas participantes de uma intervenção grupal*, defendem, tendo em vista a expansão da população idosa, a necessidade do enfrentamento de mitos e preconceitos associados ao envelhecimento e a fase da velhice, uma vez que “podem influenciar negativamente a produção do conhecimento científico, gerar práticas sociais discriminatórias e atingir o auto-conceito da pessoa idosa” (p.48-49). Nesse contexto, destacam que a última etapa do ciclo vital não se resume às naturais modificações orgânicas. Em referência ao paradigma do desenvolvimento ao longo de toda a vida (life-span), sustentam que a velhice deve ser considerada uma fase de potencialidades do sujeito:

Constata-se que, mesmo na presença do declínio físico, por exemplo, os processos psicológicos são mantidos e até desenvolvidos se o ambiente cultural for estimulador. Assim, a velhice deve ser considerada igualmente como um período de potencialidades, o que tem grande impacto social e terapêutico por se apresentar o idoso como um ser em desenvolvimento (p.50).

Acreditamos que a velhice, assim como as demais fases do desenvolvimento humano, é permeada de perdas e, também, de aquisições. Nesse contexto, Faleiros (2009) sustenta a continuidade do processo de desenvolvimento na velhice que caracteriza como uma fase de perdas e de conquistas:

O envelhecimento é inexorável, mas a velhice é imprevisível. Esta é a dialética do movimento e do desenvolvimento ao longo da vida que não representa um curso contínuo de crescimento e depois de perdas mas, como salienta Anita Liberalesso Neri, podemos envelhecer com

desenvolvimento. A velhice não estanca o processo de relações e de autodesenvolvimento e nem encerra o ciclo da vida, mas constitui um momento, uma etapa de ganhos e de perdas num equilíbrio instável entre ambos (p. 63).

Privilegiar uma abordagem que desconstrua preconceitos e mitos predominantemente negativos sobre o envelhecimento humano constitui desafio para a psicologia e para as demais áreas das ciências humanas. Defendemos, ainda, que o diálogo com a arte pode oferecer subsídios para uma abordagem que agregue estética e leveza a uma abordagem sobre a velhice.

Lodovici Neto (2009), em *A leitura da música e a pessoa idosa: aventura sonora para a vida*, ao refletir sobre a música como um fator de resiliência na velhice, sustenta a necessidade de afastamento do enfoque médico e biológico que privilegia o aspecto das perdas e os declínios físico e mental no processo de envelhecimento humano. O autor ressalta, ainda, a necessidade de que as escolas também trabalhem nessa direção evitando a cristalização de imagens sobre o envelhecer e trabalhando pela autonomia e dignidade de vida para os idosos.

Nesse contexto, e em referência a afirmação do escritor João Guimarães Rosa em seu clássico *Grande Sertão: Veredas*, Lodovici Neto (2009) sustenta que música e vida se aproximam e são inseparáveis: “Mire, veja: o mais importante e bonito do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas, mas que elas estão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou” (Rosa, 2001, p. 39). Afinar ou desafinar está na essência da música e, também, da vida, conforme argumenta o autor. Lodovici Neto (2009) afirma ainda que os músicos, por meio da sua arte, se aproximam dos próprios ritmos e ciclos e que a

experiência musical pode lhes oferecer uma oportunidade de uma vida permeada de otimismo e sentido.

Beauvoir (1970) defende a importância de as pessoas se prepararem para a velhice adotando um estilo de vida de engajamento e justificado. Acredita que, na velhice, é fundamental que o ser humano continue alimentando paixões e nutrindo um sentido para a própria existência:

Para que a velhice não represente uma derrisória paródia de nossa existência anterior, só existe uma solução: continuar lutando por objetivos capazes de conferir um sentido a nossa existência: tais como o devotamento a indivíduos, coletividades ou causas, o trabalho político, ou social, intelectual e criador (Beauvoir, 1970, p. 300).

Salvarezza (2005), em *Psicogeriatría: teoría y clínica*, defende que o segredo de uma boa velhice passa pela capacidade do sujeito aceitar e acompanhar os inevitáveis declínios advindos da velhice sem perseguir um ideal de juventude. Argumenta a necessidade de que, na velhice, o sujeito busque obter o máximo de satisfação empregando, para isso, as forças que dispuser em cada momento de sua vida. Defende, portanto, que “não é indispensável ser jovem para viver a vida e para gozar dela, basta manter ativo o desejo, não importando os anos que tenha” (p. 30, tradução nossa).<sup>1</sup>

Um aspecto que precisa ser considerado em estudos sobre a velhice na sociedade atual é a grande valorização da juventude em detrimento das outras fases da vida. Ao encontro dessa reflexão, Muchnik (2005) afirma que a sociedade costuma ver a juventude como a fase da plenitude, de forma que essa costuma ser a fase da vida em

---

<sup>1</sup> No es indispensable ser joven para vivir la vida y para gozar de ella, basta con mantener activo el deseo, no importa los años que tenga.

que se encontram os heróis. Nesse contexto, muitas vezes espera-se que a pessoa considerada velha tenha comportamentos e sentimentos diferenciados e estereotipados. Tal “exigência” social acarreta implicações no processo de envelhecimento na vida social, como destaca Beauvoir:

Os velhos provocam escândalo quando manifestam os mesmos desejos, sentimentos e reivindicações dos jovens; o amor e o ciúme, neles, parecem ridículos ou odiosos, a sexualidade é repugnante, a violência derrisória. Têm obrigação de dar exemplo de todas as virtudes. Acima de tudo, deles se exige serenidade: afirma-se que a possuem e isto autoriza um desinteresse pelo seu infortúnio. A imagem sublimada que de si mesmos lhes é proposta apresenta-os como sábios aureolados de cabelos brancos, dotados de rica experiência, veneráveis, pairando muito acima da condição humana; decaem quando fogem a esta imagem; a que lhe opõe é a do velho doido, caduco e gagá, objeto de mofa por parte das crianças. Seja como for, quer por sua virtude, quer por sua abjeção, eles se situam fora da humanidade (Beauvoir, 1976, p.8).

Assim, em muitos contextos, o idoso regularmente encontra-se excluído e marginalizado. Ao longo desta pesquisa, apontamos que a busca que, frequentemente, observa-se na sociedade contemporânea, pela manutenção da juventude e de suas características, já na fase da velhice, evidenciam e refletem uma marginalização social do idoso.

Por fim, vale destacar que Salvarezza (2005) acredita que a gerontologia tem uma dívida com a sociedade por não conseguir oferecer uma conceituação de velhice que não seja baseada predominantemente em aspectos deficitários acerca da velhice. O autor questiona porque o sujeito vai desejar envelhecer se apenas são vislumbrados os aspectos negativos na velhice:

Neste sentido, deve-se sempre tentar desencorajar, nos velhos, e naqueles que ainda não são velhos, condutas competitivas do tipo manifestado na conhecida expressão: "Veja, doutor, eu tenho 75 anos e perceba que sou jovem" ou "Veja o fulano, ele tem 85 anos e como está jovem! Ainda trabalha". Ao utilizar estas formas de expressão, a mensagem que está sendo transmitida é que a única coisa boa está na juventude, em ser jovem, e que tudo de ruim está na velhice (Salvarezza, 2005, p. 26, tradução nossa).<sup>2</sup>

Defendemos que a construção do conhecimento sobre a velhice pela psicologia também deve estar comprometida com uma abordagem que vislumbre a complexidade do fenômeno do envelhecimento humano e compreenda a velhice como uma fase do ciclo vital que envolve a possibilidade de perdas e de aquisições. Assim, os estigmas e preconceitos predominantemente negativos sobre o envelhecer demandam análise e um olhar clínico. Além dessas dimensões, é importante garantir que o conhecimento a produzir sobre a velhice busque o diálogo com elementos da cultura, seja com música, dança, artes literatura, cinema ou outros campos, favorecendo, assim, abordagens novas e diferenciadas sobre este fenômeno, que cada vez mais ganha relevância para a compreensão da contemporaneidade.

Moura, Santana, Carretta e Cardoso (2009), no artigo *A velhice cantada na música brasileira: reflexões sobre as representações do idoso no imaginário social*, defendem que a música permite uma melhor compreensão sobre a velhice:

---

<sup>2</sup> En este sentido siempre hay que tratar de desalentar en los viejos, y en los que no lo son todavía, conductas competitivas del tipo que se manifiestan en la conocida expresión: "Mire, doctor, tengo 75 años y vea qué joven estoy" o "Mire a fulano, tiene 85 años y qué joven está! Todavía trabaja". Cuando se utilizan estas formas de expresarse, el mensaje que se está transmitiendo es que lo único bueno está en la juventud, en ser joven, y que todo lo malo está en la vejez.

A música nos permite buscar novas formas de compreender a velhice tendo em vista que uma canção transborda o significado meramente estético e carrega consigo a possibilidade de ser tomada como símbolo, indo além do fenômeno físico-sonoro e sendo incorporada, como imagem, ao conjunto de representações que abastecem determinado imaginário social e consagra a história e a identidade de uma nação (p. 266).

Em nosso entendimento, a música constitui manifestação humana artística e estética que pode favorecer uma abordagem profunda sobre a temática do envelhecimento humano na cultura e que, ao mesmo tempo, potencialmente confere maior leveza a temática. Ademais, como sustentado neste capítulo, a música favorece a apreensão da dimensão afetiva dos fenômenos humanos. Nesta pesquisa, é o samba o gênero e recurso elegido para uma reflexão sobre o envelhecimento humano.



## **CAPÍTULO 3**

**PASSADO, PRESENTE E FUTURO:  
O tempo e a velhice a partir da música de Paulinho da Viola**

### **CAPÍTULO 3**

## **PASSADO, PRESENTE E FUTURO: O tempo e a velhice a partir da música de Paulinho da Viola**

*Eu sou assim  
Quem quiser gostar de mim eu sou assim  
Eu sou assim  
Quem quiser gostar de mim eu sou assim*

*Meu mundo é hoje  
Não existe amanhã prá mim  
Eu sou assim  
Assim morrerei um dia  
Não levarei arrependimentos  
Nem o peso da hipocrisia*

*Tenho pena daqueles  
Que se agacham até o chão  
Enganando a si mesmos  
Com dinheiro, posição  
Nunca tomei parte  
Desse enorme batalhão  
Pois sei que além de flores  
Nada mais vai no caixão*

(Wilson Batista e José Batista)

No documentário *Paulinho da Viola: meu tempo é hoje*, dirigido por Izabel Jaguaribe (2003), o compositor e integrante da Escola de Samba carioca Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela, Paulinho da Viola, revela a sua admiração pelo também sambista Wilson Batista, um de seus compositores favoritos. No samba acima transcrito, Wilson Batista e José Batista afirmam que “meu mundo é hoje, não existe amanhã para mim”. Numa clara alusão à sua construção musical, Paulinho da Viola declara, no mencionado documentário: “meu mundo é hoje, eu não vivo no passado, o passado vive em mim”.

O relacionamento intergeracional e a relação do homem com o tempo, muitas vezes representada de forma metafórica, são temas que, a nosso ver, marcam a vida e a

obra de Paulinho da Viola. O vínculo do compositor com os sambistas mais velhos e a sua relação com o tempo têm permitido reflexões sobre a dimensão subjetiva da significação do tempo aos apreciadores de sua música e carreira e, também, aos seus estudiosos e pesquisadores. É valiosa, conforme verificaremos nas páginas a seguir, a sua contribuição para uma melhor compreensão dos aspectos psicológicos associados à vivência do tempo na velhice.

Paulo César Baptista de Faria foi batizado como Paulinho da Viola pelo compositor de samba Zé Kéti. A amizade entre os dois mestres do samba remete ao tempo do *Zicartola*, tradicional reduto do samba carioca fundado por outro destacado compositor e sambista, Cartola, e por sua esposa, Dona Zica, ambos pertencentes à Escola de Samba carioca Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira.

Paulinho da Viola foi responsável pela gravação do primeiro disco da Velha Guarda da Portela, intitulado *Portela, passado de glória: a velha guarda da Portela* (Vargens & Monte, 2004). O compositor é reconhecido como “padrinho” da Velha Guarda, sendo notória sua frutífera e respeitosa relação com os membros mais idosos da Portela, com sambistas de gerações anteriores ligados a outras agremiações e, ainda, com os sambas de outros tempos.

Em *Ensaio a canção: Paulinho da Viola e outros escritos*, Negreiros (2011, p. 11) afirma que “Paulinho faz parte dos grandes compositores de música popular que se tornaram consagrados pelo valor, beleza e integridade de sua arte”. A autora destaca que as suas composições comovem e, ao mesmo tempo, proporcionam reflexão às pessoas:

Paulinho da Viola é um dos maiores sambistas brasileiros. Suas canções sempre tiveram o poder de comover e fazer refletir e traduzem uma sabedoria acumulada através da vida, sintetizada num momento de criação. Ele ensina muita coisa cantando. Faz sentir e pensar. Assim como a literatura, a pintura e a filosofia (p.13).

É precisamente em consideração à eminência da questão do tempo no trabalho e na trajetória de Paulinho da Viola que optamos por abordar, neste capítulo, a relação da velhice com a significação do tempo a partir das letras de seus sambas e de suas declarações públicas. Também justificam a nossa escolha a qualidade melódica, a poética de sua música e a pertinência de seus depoimentos.

Neste capítulo, tecemos, inicialmente, considerações sobre a dificuldade da conceituação do tempo. Além disso, apontamos a relevância de uma melhor compreensão da dimensão subjetiva do tempo para a clínica psicológica. Num segundo momento, a temporalidade na música é discutida. É constatada também a centralidade do tempo nessa forma de manifestação artística. Por fim, são apresentadas reflexões sobre particularidades da significação do tempo na velhice à luz dos sambas e declarações de Paulinho da Viola.

### **3.1 Foi um rio que passou em minha vida**

Em *O tempo: um objeto lógico*, Nominé (2009) sustenta que em diferentes áreas de construção do conhecimento, como na física e na filosofia, a conceituação do tempo constitui um desafio. Esclarece que a imagem do tempo como um rio que corre do passado em direção ao futuro é recorrente. A nosso ver, trata-se de algo semelhante ao que diz Paulinho da Viola em *Foi um rio que passou em minha vida*, música na qual

retrata a metáfora do rio que deixa um passado para trás e avança em direção a um momento distinto.

Paulinho da Viola compôs, em parceria com Hermínio Bello de Carvalho, o samba intitulado *Sei lá Mangueira*, que exalta a Escola de Samba verde e rosa. Embora naquela época fosse prática comum a composição de sambas para escolas aos quais não pertenciam, conta-se que os portelenses ficaram enciumados com a homenagem de seu compositor mais ilustre à principal concorrente da Escola de Samba de Oswaldo Cruz e Madureira. Paulinho afirma que se sentiu na obrigação de fazer um samba em exaltação à Portela e que “vivia um pouco atormentado com isso” (Jaguaribe, 2003). Foi nesse contexto que compôs um dos maiores sucessos de sua carreira, *Foi um rio que passou em minha vida*, e que alegrou o carnaval carioca de 1970:

Se um dia / Meu coração for consultado / Para saber se andou errado / Será difícil negar / Meu coração tem mania de amor / Amor não é fácil de achar / A marca do meu desengano ficou, ficou / Só um amor pode apagar / Porém / Há um caso diferente / Que marcou um breve tempo / Meu coração para sempre / Era dia de carnaval / Eu carregava uma tristeza / Não pensava em novo amor / Quando alguém que não me lembro anunciou / Portela, Portela / O samba trazendo alvorada / Meu coração conquistou / Há, minha Portela / Quando vi você passar / Senti meu coração apressado / Todo o meu corpo tomado / Minha alegria voltar / Não posso definir aquele azul / Não era do céu / Nem era do mar / Foi um rio que passou em minha vida / E meu coração se deixou levar.

Neste samba, o desfile da Portela pela Avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro, com as suas tradicionais cores azul e branco, representa um marco que designa ao passado a tristeza que o compositor expressava. É retratada, na música, a metáfora do

rio que passa, deixando um determinado momento ou acontecimento no tempo passado e dando espaço para uma perspectiva futura.

É relevante destacar que, nessa composição, o coração se deixa levar pelo rio que passa pela vida do sujeito. Podemos pensar, então, que o compositor contempla a dimensão subjetiva ao falar sobre a construção e significação do tempo, de forma que o sujeito se permite levar pelo rio e viver coisas novas, transformando a si mesmo. Fica implícita, portanto, a possibilidade de que o rio passe e o sujeito permaneça indiferente, apegado a aspectos do passado, revivendo-os continuamente. Não basta que o tempo passe. É preciso se deixar levar pela sua passagem.

A música também retrata que aquele desfile da Portela arrebatou o coração de Paulinho e exalta o seu inquestionável amor pela escola. A composição encerra qualquer mal entendido gerado pela referida parceria do compositor portelense com Hermínio Bello de Carvalho. Acreditamos, ainda, que foi como um rio que passou na carreira do compositor, uma vez que se tornou um de seus grandes sucessos, um clássico do samba brasileiro.

Já em *Timoneiro*, outra parceria de Paulinho da Viola com Hermínio Bello de Carvalho, podemos pensar na utilização da metáfora do mar para a representação da vida e da passagem do tempo. No samba, o sujeito afirma ser carregado pelo mar e, enquanto rema, torce para que essa viagem não acabe:

Não sou eu quem me navega / Quem me navega é o mar / Não sou eu quem me navega / Quem me navega é o mar / é ele quem me carrega / Como nem fosse levar / E quanto mais remo mais rezo / pra nunca mais se acabar / Essa viagem que faz / O mar em torno do mar / Meu velho um dia falou / Com seu jeito de avisar: / - Olha o mar não tem cabelos / que a gente possa agarrar [...].

O conselho do velho nessa música, representado como sábio pelos seus compositores, é claro: não é possível deter a passagem do tempo. A advertência aponta que enquanto vivemos e seguimos remando, o tempo passa a despeito de nosso desejo. Podemos então concluir que é preciso saber se deixar levar pelo mar.

A conceituação do tempo também pode estar intimamente atrelada ao parâmetro espacial. Nesse contexto, o tempo e o espaço são indissociáveis e podem ser medidos e mensurados, conforme assevera Nominé (2009):

O tempo é indissociável do espaço; as distâncias, por exemplo, são com frequência medidas pelo tempo necessário para percorrê-las. Mas o próprio tempo é considerado pelos físicos como um espaço, fala-se do espaço-tempo, e nem todos estão de acordo a respeito de sua estrutura; seria ele plano ou curvo, contínuo ou descontínuo? Para alguns físicos, o espaço-tempo é um bloco rígido que não é absolutamente orientado *a priori*, a não ser por nós, na medida que organizamos a sequência dos acontecimentos segundo um princípio, que é o princípio da causalidade. Mas trata-se de uma construção mental, e sabemos até, a partir de Freud, que o inconsciente é capaz de fabricar uma *causalidade psíquica* que parece funcionar inversamente ao tempo que passa (p.51).

Dessa forma, podemos pensar que, apesar da busca por uma possível objetivação do tempo, a sua significação é de ordem subjetiva. A passagem do tempo é percebida, sentida e significada de forma peculiar por cada sujeito. O referido autor afirma que, apesar do padrão rigorosamente contínuo do relógio como marcador da passagem do tempo, não é possível afirmar que, para determinado sujeito, prevaleça esse padrão.

Em *Tu/er la mort*, Menès (2008), nesse contexto, enfatiza a dimensão subjetiva do tempo para o ser humano. Concebido como uma construção do homem, o tempo é,

também, paradoxalmente, por ele ignorado. A morte, no entanto, constitui uma certeza irremediável:

Contrariamente ao esperado, o tempo não passa sobre o homem; é o homem que passa sob as arcadas do tempo, caminhando conforme a construção do tempo feita por ele, porém ignorando-o soberbamente, até se extenuar, sem nunca o saber. O fim da viagem é a morte, imagem extrema da castração da qual ninguém pode se proteger (Menès, 2008, p. 111).

Em *Tempo e entropia*, Alberti (2009) aponta que a física clássica newtoniana concebe o tempo como um sistema de referência estável no qual os acontecimentos se transformam, mas o tempo continua fluindo uniformemente e pode ser medido no relógio. Já a teoria da relatividade de Einstein passa a definir o tempo como uma grandeza que é relativa e impassível de medição objetiva.

É interessante destacar que na língua chinesa, por exemplo, não há desinência verbal. Não expressa, portanto, a noção de tempo como as línguas ocidentais. A ênfase recai sobre o movimento e não sobre a conceituação do tempo (Nominé, 2009). Esse exemplo demonstra a dimensão social e cultural da construção do tempo.

Em *Ser e tempo*, Heidegger (2005) sustenta, a partir do questionamento sobre o sentido do ser, que o fenômeno do tempo e da temporalidade são fundamentais para a compreensão do ser humano. Para o filósofo alemão, o homem apenas pode ser compreendido na perspectiva e com referência ao tempo. Dessa forma, ressalta o caráter temporal da existência humana em sua análise fenomenológica do tempo:

Deve-se mostrar, com base no questionamento explícito da questão sobre o sentido do ser, que e como a problemática central de toda ontologia se funda e lança suas raízes no fenômeno do tempo, desde que se explique e se compreenda devidamente como isso acontece. Se o ser deve

ser apreendido a partir do tempo e os diversos modos e derivados do ser só são de fato compreensíveis em suas modificações e derivações na perspectiva do tempo e com referência a ele, o que então se mostra é o próprio ser, e não apenas o ente, enquanto sendo e estando “no tempo”, em seu caráter “temporal” (p. 46).

O homem é visto, portanto, como um ser essencialmente temporal. Heidegger (2005) defende que, vulgarmente, o tempo costuma ser interpretado como sendo infinito. Essa interpretação se baseia na percepção de que o tempo se constitui em uma sequência ininterrupta de agoras:

Cada agora também já é um há pouco e um logo mais. Se a caracterização do tempo se atém, primária e exclusivamente, a essa sequência, então, nela, como tal, não se pode encontrar, fundamentalmente, nem um princípio e nem um fim. Enquanto agora, todo último agora já é sempre um logo não mais. É, portanto, tempo no sentido de agora-não-mais, de passado; todo primeiro agora é sempre um há pouco, ainda-não e, com isso, tempo no sentido de agora-ainda-não, de futuro. “Para ambos os lados”, o tempo é o sem fim (p. 236-237).

Dessa forma, há um nivelamento do tempo no mundo e a temporalidade é encoberta. Há, portanto, um desvio de olhar do fim do ser-no-mundo. A concepção de infinitude do tempo representa fuga da morte. A impessoalidade está na base dessa interpretação, que leva o ser ao esquecimento de si. O impessoal é imortal: constitui o tempo público e pertence a todos os homens e, simultaneamente, a nenhum (Heidegger, 1997).

Já a concepção de que o tempo passa reflete a experiência humana de impossibilidade de deter o tempo. O tempo passa a despeito da vontade do homem. Para o filósofo, essa concepção aponta o desejo humano de impedir a passagem do tempo e evidencia a fuga da morte.

Ainda na música brasileira, observamos que tal concepção é retrada em *Aquarela*, composição de Vinícius de Moraes e Toquinho. O futuro é nela retratado como uma astronave que o homem busca, em vão, pilotar. A vida é metaforicamente apresentada como uma estrada a ser trilhada, porém, desconhecida por todos.

[...] Um menino caminha e caminhando chega no muro / e ali logo em frente a esperar pela gente  
o futuro está. / E o futuro é uma astronave que tentamos pilotar / Não tem tempo nem piedade,  
nem tem hora de chegar / Sem pedir licença muda nossa vida / e depois convida a rir ou chorar /  
Nessa estrada não nos cabe conhecer ou ver o que virá / O fim dela ninguém sabe bem ao certo  
onde vai dar / Vamos todos numa linda passarela / de uma aquarela que um dia em fim /  
Descolorirá [...].

O desejo humano de impedir ou de controlar a passagem do tempo é evidenciado na letra dessa música. O futuro é visto como impiedoso e impassível de controle pelo ser humano. O fim, de circunstâncias sempre incertas, é imperioso; a estrada perde as suas cores e, ao final, a condição de mortalidade humana se confirma. Em *O sujeito não envelhece: psicanálise e velhice*, Mucida (2006), a partir da leitura da já referida obra heideggeriana, propõe uma conceituação de velhice que privilegia a dimensão temporal da existência humana. Nessa perspectiva, a velhice é concebida como o momento no qual:

Prevalecendo um determinado enfraquecimento – variável para cada sujeito – do sujeito tempo presente devido a um afrouxamento dos laços afetivos, sociais e inúmeras perdas, imporia ao sujeito a criação de novas formas de atualizar seu passado enlaçando-o ao futuro (Mucida, 2006, p. 45).

Em *O ser da compreensão: fenomenologia da situação de psicodiagnóstico*, Augras (2002) constata que é frequente o equívoco de significar o tempo como algo externo ao ser humano. Nessa perspectiva de paradigma, a consciência do tempo vivido, a orientação do sujeito no tempo social, a memória e a duração dos fenômenos costumam ser questões privilegiadas nos estudos. No entanto, a autora sustenta, a partir de uma perspectiva fenomenológica, que o tempo não se constitui como uma entidade exterior ao ser vivo ou como uma dimensão do mundo, mas, como orientação significativa do ser:

Longe de ser exterior ao homem, o tempo é extensão e criação da realidade humana. É paradoxalmente condição de sua existência e garantia da sua impermanência. Porque o homem cria o tempo, mas não o determina. Falar do tempo é descrever toda a insegurança ontológica do homem (Augras, 2002, p. 27).

O tempo é significado pela autora, portanto, como uma construção humana. Embora a noção de tempo se constitua como uma criação, o homem não tem o poder de determinação do tempo. A sua passagem se impõe como uma direção irreversível e não suscetível ao controle, de forma que “analisar o tempo é observar o homem em sua maior contradição: a tensão entre permanência e transitoriedade, poder e impotência, vida e morte” (Augras, 2002, p. 27).

Conforme argumenta Augras (2002), a construção do tempo do indivíduo se baseia no social e no biológico. Do tempo social, o homem herda a função mítica da tradição e, ainda, dos ritos. Já o tempo biológico pode ser evidenciado pela periodicidade dos ritmos fisiológicos; pela herança genética individual – os gens carregam informações dos estados anteriores da espécie, da sua linhagem, e, também os

gens que vão caracterizar a sua descendência – o que demonstra que em qualquer momento da existência estão presentes informações sistêmicas e, conseqüentemente, implicações passadas e futuras; e ainda, em aprendizagens e experiências somáticas que evidenciam a continuidade de um processo que simultaneamente implica aquisição e despojo, uma vez que constrói o indivíduo e o encaminha à decadência. Tanto mensagens de construção como de destruição podem ser apreendidas pelo homem a partir do seu biológico:

O processo biológico é, portanto, o fundamento do tempo individual. A sua mensagem é, contudo, ambígua, já que pode ser sentida tanto como perda quanto como ganho. Da mesma maneira que as demais dimensões do ser no mundo, a vivência temporal norteia-se de acordo com um registro de significações que dela se desprende e que também modifica (Augras, 2002, p.30).

Na velhice, a passagem do tempo pode ser vivenciada e significada de formas diversas pelo sujeito que envelhece. Eventos semelhantes podem ser significados como perdas ou, ainda, como ganhos. Ressaltamos a dimensão subjetiva da significação da passagem do tempo também nessa fase da vida.

O presente é conceituado por Augras (2002) como o tempo da ação imediata. A coexistência e o convívio em sociedade se concentram, essencialmente, no presente. Já o passado é percebido como algo mutável, vez que o seu significado pode ser transformado na vivência individual. E o futuro atua no momento presente como esperança ou receio:

Nessa perspectiva, não é o passado que determina o presente, nem este o futuro. Ao contrário, é o sentido da trajetória do ser que modifica a significação do passado e do presente. Poder-se-ia representar o horizonte temporal mediante três círculos concêntricos: o círculo interno expressaria a inclusão do passado dentro do presente, como substrato cujo significado é, contudo, orientado pela experiência atual; o círculo maior, por fim, designaria o abarcamento de presente e passado pelo futuro que, correspondendo ao mundo próprio do destino individual, situaria o ser em sua especificidade. A esfera do futuro, por tratar-se de uma dimensão conjectural banha todo o horizonte existencial com uma luz equívoca. O futuro jamais é dado. É sonhado, temido, mas nunca conquistado, já que o seu limite sempre recua (Augras, 2002, p. 31).

Avalia ainda a autora que o tempo pode ser pensado como um mito. Isso porque é uma construção social que oferece ao homem uma explicação sobre o mundo em que vive. Ademais, refletir sobre o tempo implica vislumbrar a certeza da finitude da vida humana. Ou seja, lidar com o tempo equivale a lidar com a morte. Aponta que a atual sociedade é paradoxal uma vez que é construída em torno do mito da onipotência, da permanência e do progresso.

Avaliamos, portanto, que é na velhice que o relacionamento do homem com o tempo e com a própria finitude parece se impor com maior clareza. A morte de pessoas próximas, o declínio de algumas funções fisiológicas e as transformações nos papéis socialmente desempenhados podem impor sucessivos lutos. Parecem também favorecer o contato com a realidade da morte, interferindo na relação do indivíduo com o tempo. A associação imaginária da velhice com a sabedoria constatada na cultura pode ser pensada a partir da evidência de que a pessoa idosa já viveu mais tempo. Na composição *Só o tempo*, Paulinho da Viola aborda precisamente esse aspecto, a vivência da vida “sabendo que só o tempo ensina a gente a viver”.

À medida que as pessoas envelhecem, frequentemente encontram maior facilidade em elaborar projeções futuras sobre a própria vida. Enquanto para um jovem pode ser difícil elaborar projeções para além de dez anos, uma pessoa mais velha pode fazer isso com maior facilidade. Para um jovem de vinte anos, pode ser impossível imaginar a si mesmo com quarenta anos. No entanto, pode conseguir se imaginar com oitenta anos, vez que sua projeção será puramente fantasiosa (Augras, 2002).

Em *Modulação pulsional do tempo*, Teixeira (2008) avalia que o tempo constitui “condição necessária para falar de subjetividade” (p.37). Para a autora, o tempo não deve ser entendido apenas como uma variável que serve à subjetividade, mas como subjetividade. Tempo é, portanto, subjetividade. Menès (2008) sustenta que a forma como determinado sujeito se relaciona com a temporalidade revela a sua resposta ao real. Nessa perspectiva, o tempo ocupa lugar central na clínica psicológica e, especialmente, nos estudos sobre o envelhecimento.

### **3.2 Tempo e transitoriedade**

Freud, em texto apresentado em 1916 e intitulado *Sobre a Transitoriedade*, questiona se o valor do que é considerado belo e perfeito para o homem se extingue pela sua transitoriedade. Defende que o desejo humano de imortalidade não é compatível com a realidade. A morte se impõe ao ser humano, ou seja, o que é penoso e difícil ao homem pode se impor, a despeito de seu desejo.

Para Freud (1996a), há um aumento no valor atribuído ao que é belo devido a sua dimensão transitória, à sua restrição temporal. A limitação constatada de fruição do belo potencializa o seu valor de forma que “o valor da transitoriedade é o valor da

escassez no tempo” (p.317). Ressalta, ainda, o aspecto subjetivo na determinação do que é belo e perfeito para o sujeito:

Uma flor que dura apenas uma noite nem por isso nos parece menos bela. Tampouco posso compreender melhor por que a beleza e a perfeição de uma obra de arte ou de uma realização intelectual deveriam perder o seu valor devido à sua limitação temporal. Realmente, talvez chegue o dia em que os quadros e estátuas que hoje admiramos venham a ficar reduzidos a pó, ou que nos possa suceder uma raça de homens que venha a não mais compreender as obras de nossos poetas e pensadores, ou talvez até mesmo sobrevenha uma era geológica na qual cesse toda a vida animada na Terra; visto, contudo, que o valor de toda essa beleza e perfeição é determinado somente por sua significação para nossa própria vida emocional, não precisa sobreviver a nós, independentemente, portanto, da duração absoluta (Freud, 1996a, pp. 317-318).

Existem, portanto, variações subjetivas, históricas, sociais e culturais na construção do belo. Mas o valor do belo para Freud é essencialmente elevado pela sua escassez temporal. Podemos elaborar que a beleza juvenil, transitória e fonte de grande valor na sociedade contemporânea, tem a sua valorização aumentada pela sua duração limitada: “A beleza da forma e da face humana desaparece para sempre no decorrer de nossas próprias vidas; a sua evanescência, porém, apenas lhe empresta renovado encanto” (Freud, 1996a, p 317).

Casotti e Campos (2011), em pesquisa sobre o comportamento de consumo de produtos estéticos intitulada *Consumo da beleza e envelhecimento: histórias de pesquisa e de tempo*, constataram que, frequentemente, o “gatilho” para que as mulheres passem a consumir produtos de beleza não é de ordem estética, mas fruto da preocupação com o “fantasma do envelhecimento”. A inevitável passagem do tempo e

os sinais concretos evidenciados no corpo pelo processo de envelhecimento são fatores importantes para explicar o consumo de produtos de beleza.

Esclarecem os referidos autores que muitas pessoas buscam negar a velhice recorrendo a diferentes produtos e almejando uma estética jovem. A valorização da efêmera beleza da juventude se explicita nesse contexto. No entanto, as autoras apontam o cansaço vivido por alguns dessa valorização exacerbada. Essas pessoas assumem as marcas do tempo reveladas no corpo sem recorrer a uma juventude falsa.

### **3.3 O tempo na música e a passagem do tempo**

Como sabemos, a música é caracterizada pela manifestação sonora. Em suas análises sobre música em contexto, Shepherd (1991) caracteriza o som como um fenômeno que expressa a passagem do tempo de forma privilegiada em relação a qualquer outro elemento apreendido pelos sentidos do homem. A música talvez seja, dentre as diferentes formas de manifestações artísticas, aquela que melhor expressa a relação do homem com o tempo.

O “tempo” em música é o movimento característico com o qual se executa uma obra musical, é o seu ritmo, o seu “andamento”. Os movimentos [adágio, andante, moderato] são definidos pela duração de uma nota batido certo número de vezes por minuto. É essa distribuição de uma duração em uma sequência de intervalos regulares, tornados sensíveis pelo retorno periódico de algum marco, que produz o ritmo musical (Fingermann, 2009, p. 33).

O som é caracterizado por evocar um sentido de espaço que o difere de outros fenômenos; por se esvaír; por só poder ser analisado quando reproduzido de forma

integral e por ser dinâmico e expressar energia. Outro aspecto peculiar é que o homem percebe e identifica sons de origens distintas e a distâncias diferentes, simultaneamente e, ainda, possui habilidade restrita para evitá-los (Shepherd, 1991). Ao falar sobre a canção, Negreiros (2011), ressalta a mobilidade e a dinâmica da manifestação sonora:

A mobilidade da canção, esta sua matéria que é toda vibração, visibilidade invisível, este seu corpo volátil, a imprevisibilidade de sua aparição, já que ela pode aparecer somente na memória, ou numa loja que toca um cd, no rádio de uma padaria ou de um carro que passa rapidamente por nós, deixando apenas seu rastro sonoro, como alguém que passa pela rua e nos deixa inebriado pelo seu perfume, esta sua aparição móvel, invisível e inesperada é um de seus misteriosos encantos: não se sabe onde nem quando podemos ser surpreendidos por ela e, mais que surpreendidos, termos a nossa atenção raptada pelo seu encanto e sermos lançados no universo que ela cria e que nós recriamos (pp. 190-191).

A passagem do tempo, a percepção espacial, a efemeridade e o movimento são aspectos da vida humana evocados e manifestos por meio da produção e da percepção sonora. Podemos constatar que a música permite ao homem entrar em contato com essas questões, que são existenciais e que remetem a processos subjetivos.

Em *Do tempo musical*, Seincman (2001) busca uma melhor compreensão sobre a natureza temporal do fenômeno musical. Argumenta esse autor que “a música é um fenômeno temporal por excelência” (p. 13) e que a compreensão da passagem do tempo em música, assim como em uma abordagem genérica sobre a temática, encontra significativas dificuldades, tais como a possibilidade de mensuração e a questão da percepção da passagem do tempo pelo sujeito:

A temporalidade estará sempre embutida em qualquer nota ou conjunto de notas. Porém, será possível mensurar essa temporalidade? Será que a duração cronológica da música, a que habitualmente nos referimos como duração “real”, coincide com a impressão de duração que experimentamos ao escutá-la? Eis aqui uma primeira dificuldade a ser superada. Outra dificuldade reside no fato do tempo ser fugidivo: esquecemo-nos, ao menos aparentemente, de sua presença e passamos a estudar ou analisar a música como se fosse uma mera sucessão de instantes, fragmentos e segmentos. [...] A análise de uma obra é fruto de uma escuta e, em geral, esquecemos de refletir a respeito da nossa própria escuta da obra (Seincman, 2001, pp. 13-14).

Para o autor acima destacado, o tempo da música é construído na relação que se estabelece entre a obra e o seu observador. Ademais, esclarece que a duração da música para o ouvinte nem sempre coincide como o término da performance musical. A execução da música pode terminar e a música permanecer atuando na consciência de quem a escuta. O que ocorre é uma transformação no foco, que de exterior passa a ser interior.

Esse fenômeno não se limita ao término da música, mas, ao contrário, está presente em todo o transcurso da obra. Ou seja, nem sempre a significação da passagem do tempo musical coincide com os parâmetros cronológicos. Ao encontro dessa afirmação, Negreiros (2011) enfatiza que a temporalidade da canção se difere da cronológica, criando a sua própria relação com o tempo.

Nesse contexto, podemos pensar que a análise da temporalidade musical deve contemplar a dimensão subjetiva do fenômeno sonoro. A significação da passagem do tempo na vida das pessoas e, também, na escuta de uma obra musical é, essencialmente, uma construção subjetiva. Essa construção parece expressar elementos da subjetividade do sujeito e, ainda, aspectos subjetivos compartilhados pela sociedade e presentes na cultura.

A partitura de uma música coloca disponível para o sujeito que a executa o passado, o presente e o futuro de uma determinada canção. No entanto, a natureza musical não é estática. Ela expressa mobilidade (Seincman, 2001). A partitura é um recurso concreto que busca objetivar e construir um significado compartilhado em épocas e contextos diversos para o tempo musical. Ela viabiliza a reprodução da música em contextos histórico-culturais e por sujeitos distintos, permitindo a sua reprodução e universalização.

Cada ser humano, com a sua história de vida singular, inserido em determinada sociedade e cultura, em sua relação com a música, construirá, contudo, um sentido para a música e para a temporalidade musical. Acreditamos que a relação do sujeito com a música pode constituir um recurso para a reflexão sobre o relacionamento do sujeito com a questão da passagem do tempo.

Fingermann (2009) inicia o artigo *O “tempo” de uma análise* discorrendo sobre o tempo em música. É a partir da análise de elementos estruturais da música que o autor propõe discutir questões relativas à duração do processo analítico. Afirma que “O tempo, conduzido pela batuta do desejo do analista, produz o tempo de uma análise, a medida de sua duração” (p. 33). É interessante, a nosso ver, a utilização da metáfora musical na reflexão sobre a clínica psicológica. A centralidade da temática temporal na música e no processo analítico se evidencia na riqueza do paralelo utilizado pelo autor.

### 3.4 Sobre o tempo da velhice

Em *Ciclo (final) de vida familiar*, capítulo introdutório de *Envelhecer em família: cuidados familiares na velhice*, Sousa (2006) destaca que na sociedade atual é frequentemente constatada a ideia de que as pessoas idosas estão mais preparadas para a morte do que as mais jovens. À velhice, associa-se a concepção de que os projetos de vida já estão alcançados e concluídos. A morte na velhice parece mais natural e irremediável. Já a morte em fases anteriores da vida, remete à prematuridade. Parecem acontecer “fora do tempo” considerado adequado. A velhice pode ser pensada por nós como a fase do desenvolvimento humano associada ao tempo esperado e adequado para a morte.

Para Rodrigues (2011), a atual sociedade ocidental localiza a morte na velhice. Assim, a morte de pessoas jovens parece inadmissível. Uma consequência desse fenômeno é que as pessoas que não são velhas acabam socialmente autorizadas a viverem como imortais. Também argumenta esse autor que há um número crescente de pessoas consideradas velhas que passam a se considerar jovens, sentem-se plenas de mocidade, e silenciam sobre a morte.

Em *O tempo da memória: de senectute e outros escritos autobiográficos*, o filósofo político italiano Norberto Bobbio (1997), então octogenário, relatou a percepção de que sempre se considerou uma pessoa velha, do ponto de vista psicológico, ainda que em sua juventude. Biologicamente, afirma que a sua velhice começou por volta dos 80 anos e, burocraticamente, se iniciou quando sexagenário. Afirma, porém, que pouco antes de escrever esse seu texto autobiográfico, mesmo velho, ainda se considerava jovem. No momento do escrito, por outro lado, Bobbio se

considerava um “velho-velho” (p.18). Como argumentamos anteriormente, aqui verificamos novamente que a percepção do tempo, assim como a da velhice, é de ordem essencialmente subjetiva. O autor descreve, ainda, possíveis formas de se viver essa fase da vida:

A aceitação passiva, a resignação, a indiferença, a camuflagem de quem está obstinado em não ver as próprias rugas e o próprio enfraquecimento e se impõe a máscara da eterna juventude, a rebelião consciente através do esforço contínuo, muitas vezes destinado ao fracasso, de continuar de modo inflexível o trabalho de sempre, ou, ao contrário, o distanciamento da agitação cotidiana e o recolhimento na reflexão ou na prece, o viver esta vida como se já fosse a outra, dissolvidos todos os vínculos mundanos (p.29).

Também a satisfação consigo mesmo e o desespero constituem formas relatadas de viver a velhice. Tratam-se de formas extremas, segundo Bobbio. Já sobre a própria velhice, afirma vivê-la de forma melancólica. E acredita que a melancolia é suavizada “pela constância dos afetos que o tempo não consumiu” (1997, p. 32). Utiliza então a metáfora de uma estrada para pensar a vida e a velhice, a fase do viver onde não há muito mais tempo para realizações futuras e o percurso não está plenamente cumprido:

Direi em resumo que tenho uma velhice melancólica, a melancolia subentendida como a consciência do não-realizado e do não mais realizável. A imagem da vida corresponde a uma estrada cujo fim sempre se desloca para a frente, e quando acreditamos tê-lo atingido, não era aquele que imaginávamos como definitivo. A velhice passa a ser então o momento em que tenho plena consciência de que o caminho não apenas não está cumprido, mas também não há mais tempo para cumpri-lo, e devemos renunciar à realização da última etapa (Bobbio, 1997, p. 31).

Beauvoir (1976) nos convida a vislumbrar a velhice que possivelmente o futuro nos guarda. Defende que a plena apreensão da condição humana só se torna possível ao homem que lança o olhar ao futuro e à própria velhice. Acredita ainda que essa prática pode levar o homem a se sensibilizar com as dificuldades do envelhecimento:

Deixemos de trapaças: o sentido de nossa vida está em pauta no futuro que nos aguarda. Não poderemos saber quem somos se ignorarmos quem seremos: devemos-nos reconhecer na pessoa deste velho ou daquela velha. Não o podemos evitar se quisermos assumir nossa condição humana em sua totalidade. Isto nos levará a deixarmos de aceitar com indiferença o infortúnio da idade final; sentir-nos-emos envolvidos, como de fato somos (p.11).

A autora esclarece que sempre que o tema da velhice for discutido, as pessoas devem considerar que o seu próprio futuro está em pauta. Nesse contexto, concluímos que a percepção do envelhecimento como um processo contínuo e a identificação da velhice como um futuro provável pode permitir às pessoas uma maior vivência da sua condição humana já no momento presente.

O desenrolar do tempo culmina em uma metamorfose pessoal (Beauvoir, 1970). Enquanto os anos avançam, o corpo humano expressa a experiência de vida acumulada. A concretude do físico denuncia, por meio de suas transformações, o tempo vivido pelo sujeito.

Beauvoir (1970) ressalta, também, que o sujeito modifica a sua relação com o tempo no decorrer das diferentes fases da vida. À medida que o tempo passa, o passado parece se alongar e ficar impregnado de experiências. Já o futuro se encurta e abrevia: “O velho pode ser definido como um indivíduo que tem uma longa vida às suas costas e uma esperança de sobrevivência muito limitada, a sua frente” (p.98). Argumenta, ainda,

que a maioria das pessoas velhas parece se fixar em experiências antigas, de quando eram mais jovens.

Beauvoir (1970) acredita haver uma predileção dos mais velhos pela evocação do passado. Uma vez que a velhice evidencia ao sujeito a percepção de sua própria finitude, essa preferência reflete, para a autora, uma recusa do tempo e da decadência. Ou seja, uma recusa da própria mortalidade. No entanto, ressalta que uma minoria de pessoas velhas tem o projeto de progredir e se desinteressa do passado.

Na composição *Argumento*, a vida é metaforicamente associada ao mar. Paulinho da Viola, seu compositor, parece retratar o conflito que pode surgir também em relação à música envolvendo o novo e o tradicional - jovens e velhos. Na música, inovações na estrutura e no arranjo do samba são discutidas por uma pessoa mais velha que se mostra flexível e, ao mesmo tempo, reconhece o valor da tradição.

Tá legal / Eu aceito o argumento / Mas não me altere o samba tanto assim / Olha que a rapaziada /  
/ está sentindo a falta / De um cavaco, de um pandeiro / Ou de um tamborim / Sem preconceito /  
Ou mania de passado / Sem querer ficar do lado / De quem não quer navegar / Faça como um  
velho marinheiro / Que durante o nevoeiro / Leva o barco devagar.

A figura do velho marinheiro é associada à sabedoria. Ele representa um exemplo a ser seguido. O velho segue navegando devagar e com cautela, porém, avança e não fica agarrado às experiências pretéritas. O compositor propõe que o tradicional e o novo coexistam e pacifica o conflito por meio da figura do velho sábio. Essa postura conciliatória marca toda a obra de seu compositor, como destaca Diniz (2010):

É aí que entra a diferença da obra de Paulinho. Ele bebe na tradição da musicalidade carioca, mas sempre se manteve antenado às novidades de seu tempo, um mundo pós-bossa nova e tropicalista. Ouve música clássica, jazz, canção sertaneja, Tom Jobim. Sua harmonia é requintada, ao passo que suas letras aproximam-se da poesia moderna. Parece mesmo que usa a paciência e a disciplina adquiridas no hábito de marceneiro para construir cada pedacinho de sua música. O som dos choros e dos sambas que compõem a obra de Paulinho é dos mais vultuosos das últimas décadas (p.124).

O momento presente costuma parecer mais natural do que o passado evocado em recordações. As mudanças sofridas pelo espaço físico, pela sociedade e pela cultura impactam as nossas lembranças do passado, como exemplifica Beauvoir (1970) na citação seguinte, ao se referir às transformações na forma das pessoas se vestirem e na moda:

Estes estereótipos se perpetuam num mundo em movimento de forma tal que chegam a adquirir um aspecto curiosamente exótico, apesar de sua fixidez. Isto não aconteceria numa sociedade de repetição. Se eu usasse um costume tradicional idêntico ao de minha mãe, ao procurar revê-la quando jovem, eu veria uma mulher jovem de hoje. Porém a moda se transformou: metida em seu lindo vestido negro como azeviche, ela pertence a uma época extinta. Retornar ao tempo de meus vinte anos me colocaria tão fora de meu elemento como se me transportassem para os confins do mundo (p.102).

A morte de pessoas próximas ou queridas implica uma ruptura com o passado experienciado pelo sujeito. À medida que as pessoas envelhecem, costumam vivenciar o luto pela perda de pessoas com as quais conviveram com maior frequência. Beauvoir (1970) cita Chateaubriand: “Minha vida demasiadamente longa se parece com essas estradas ladeadas de monumentos fúnebres” (p.104). E acrescenta: “Sou eu quem está

enterrada nos “monumentos fúnebres” plantados, como marcos, à beira de minha história” (p.105).

A morte de pessoas próximas muitas vezes leva o velho à perda de imagens e recordações dele mesmo. A pessoa falecida, testemunha da vida do sujeito, leva para o túmulo memórias e histórias da vida do outro de que era “detentora”. A morte de pessoas mais jovens rouba um futuro esperado pelos mais velhos sobreviventes. Especialmente, o falecimento de filhos e netos com quem o sujeito acreditava ter um futuro compartilhado (Beauvoir, 1970).

Para Bobbio (1997), o tempo da velhice é o passado. Sendo o futuro breve, defende que o velho deve ocupar-se da compreensão do sentido ou da falta de sentido da vida vivida. Para tanto, acredita que, na velhice, o percurso de vida deve ser refeito por meio de recordações. Ao trazer a memória acontecimentos pretéritos, a pessoa idosa pode atribuir sentidos às experiências vividas e à atual fase de sua vida. Complementarmente, Bobbio acredita também que as memórias das pessoas velhas constituem verdadeiros tesouros, o seu maior patrimônio.

Ao encontro dessa afirmação, em *Possibilidades de intervención frente a los trastornos de memória asociados a la edad*, Gutmann (2005) assevera que é na velhice que o homem costuma ter maior necessidade de narrar a própria história. Destaca, ainda, a dimensão saudável dessa prática, que proporciona melhoria da autoestima, fortalecimento da identidade, elaboração de um “balanço” da vida e comunicação. Também o relacionamento do homem com o tempo se estabelece a partir da memória, conforme destacado no texto abaixo:

A memória é central para o conhecimento do passado, a interpretação do presente e a predição do futuro. Sem dúvida, a memória é o nosso bem mais precioso. Determina nossa identidade, nossa percepção e interação com os outros e está na base de respostas motoras fundamentais, como caminhar, até em atos intelectuais complexos. A ausência de memória, ou apenas um pequeno déficit, interfere em múltiplos aspectos da vida pessoal e profissional. É tão automática e abarca tantos aspectos que não consideramos a sua magnitude e importância. Guia nosso desempenho, modela nossa conduta e molda a nossa personalidade (Gutmann, 2005, p. 279, tradução nossa).<sup>3</sup>

A partir dessa afirmação constatamos a relevância da memória no processo de significação da vida e do tempo pelo sujeito. Alterações mnemônicas advindas com o processo de envelhecimento interferem, portanto, na identidade do sujeito e na sua forma de viver a passagem do tempo. Nesse mesmo sentido, em *Desempenho de memória e percepção de controle no envelhecimento saudável*, Yassuda (2008) esclarece que as queixas relativas à memória são as mais frequentes na velhice.

É comum que pessoas mais velhas utilizem a expressão “no meu tempo...” ao se referirem a experiências e a sociedade de quando eram mais jovens. Para Beauvoir (1970), muitas pessoas mais velhas significam o passado como sendo o seu tempo porque, frequentemente, na velhice, projetos não são construídos e nem executados pelo sujeito idoso:

---

<sup>3</sup> La memoria es central en el conocimiento del pasado, la interpretación del presente y la predicción del futuro. Sin duda, la memoria es nuestro más preciado bien. Determina nuestra identidad, nuestra percepción e interacción con los demás y está en la base de respuestas motoras fundamentales, como caminar, hasta en actos intelectuales complejos. La ausencia de memoria, o aun un leve déficit, interfiere en múltiples aspectos de la vida personal y profesional. Es tan automática y abarca tantos aspectos que no consideramos la magnitud y la importancia que tiene. Guía nuestro desempeño, modela nuestra conducta y moldea nuestra personalidad.

O homem considera seu o tempo em que concebe e executa seus empreendimentos; num certo momento, pelas várias razões já aqui apontadas, ele os vê fecharem-se às suas costas. O presente pertence aos homens mais jovens que nele se realizam através de suas atividades e o animam com seus projetos. O homem idoso, improdutivo e ineficaz, surge a seus próprios olhos como um sobrevivente. É por este mesmo motivo que ele mostra tanta propensão a se voltar para o passado, tempo que lhe pertenceu e no qual ele se considerava um indivíduo integral, um vivo. (Beauvoir, 1970, p.180).

É comum escutarmos pessoas idosas fazerem referência a músicas do seu tempo, a músicas que marcaram as suas vidas em momentos significativos e nos quais se sentiam plenas de vida e de energia. Muitas vezes, músicas atuais parecem desprovidas de sentido para o mais velho. Não são músicas de seu tempo. No documentário dirigido por Izabel Jaguaribe (2003), Paulinho da Viola relata que, ao escutar músicas antigas com as quais se identifica, muitas anteriores ao seu nascimento, sente-as vivas e presentificadas. Músicas de Pixinguinha, por exemplo, compostas há cerca de um século, parecem ser vividas com intensidade e atualidade.

Paulinho declara, no referido filme, não estar preso ao passado e não sentir saudade. Para ele, o sentimento de querer voltar ao passado não é uma constância. Grandes composições e compositores importantes estão no presente de sua vida ao ouvir e se sensibilizar com uma canção. Por meio da música, passado e presente podem, dessa forma, estar integrados:

Quando eu falo assim que eu não sinto saudade, é num sentido maior. É uma coisa assim de estar agarrado a um determinado tempo como se aquilo fosse, na verdade, como se você quisesse voltar prá trás. Eu tenho sempre a sensação viva, muito forte de que quando você ouve uma determinada obra que te sensibiliza, os mestres de todos os tempos estão aí, mostrando isso,

revelando isso até hoje, né? Você não tá preocupado se foi feito nessa época ou naquela outra. Você tá com a obra e ela tá ali, ela tá viva ali (Jaguaribe, 2003).

É interessante destacar, na fala de Paulinho, que não só as músicas antigas, mas, também, compositores que viveram em outras épocas, estão vivos e presentes para ele. A música parece ter o poder de eternizar seu compositor. O sambista demonstra a presença harmoniosa do passado em sua vida. Nesse contexto, não há espaço para a saudade. O passado não ficou para trás, não se resume a resquícios de memórias. Para ele, o passado está presente.

O samba dos compositores portelenses Monarco e Francisco Santana, intitulado *De Paulo da Portela a Paulinho da Viola*, é uma exaltação à Portela e a dois de seus maiores expoentes. Este samba evidencia que diferentes gerações e tempos podem ser associados a compositores. Na composição, o passado da escola é corporificado por Paulo da Portela. Já Paulinho da Viola, representa o presente da Portela:

Antigamente / Era Paulo da Portela / Mas agora / É Paulinho da Viola / Paulo da Portela nosso professor / Paulinho da Viola o seu sucessor / Vejam / Que coisa tão bela / O passado e o presente da nossa querida Portela.

Paulo Benjamin de Oliveira, sambista que viveu de 1901 a 1949, é fundador da Portela. Diniz (2010) esclarece que ele teve um importante papel na organização do samba no bairro carioca de Oswaldo Cruz e que é autor de sambas de enredo campeões. Menciona, ainda, que “são vários os depoimentos que o colocam como brilhante orador e grande liderança, um verdadeiro professor, como era chamado e é lembrado até hoje por vários sambistas” (p.120). Paulo da Portela, como era mais conhecido, corporifica o pretérito e parte da história de sua Escola de Samba na música apresentada. Já Paulinho

da Viola, nascido em 1942, empresta sua forma ao presente da Portela e representa a sua música e momento atuais.

A forma como Paulinho da Viola significa o passado talvez possa ser em parte explicada pela presença de projetos e de realizações pessoais em sua vida, como sugere Beauvoir (1970). Acreditamos que o samba desempenha um papel importante na vida psíquica e social de Paulinho, sendo um recurso promotor de saúde. Paulinho defende, ainda, que a saudade anula a vida:

Porque eu acho que a coisa do saudoso, que é uma coisa que eu não sinto assim. Eu não consigo sentir. Eu não to falando nem de saudosismo, eu to falando é da saudade. Ela anula a história, entendeu? Ela anula a vida. Ela coloca num tempo fora de tudo, entendeu? Algo que não se tem mais. Eu não penso assim (Jaguaribe, 2003).

A composição de Paulinho da Viola em parceria com Elton Medeiros, *Para fugir da saudade*, explica o referido poder da saudade de anular a vida. Na música, a saudade remete o sujeito a uma rua sem saída, ela o deixa estagnado e em sofrimento. No entanto, os compositores apontam um antídoto para essa dor: um samba para fugir da saudade:

Saudade / Você fez da minha vida / Uma rua sem saída / Por onde andou minha solidão / E hoje / Quando tudo é esquecimento / Uma flor sobrevive ao tempo / E se desfolha em meu coração / Para aliviar o meu sofrimento / Rompe em silêncio meu canto de felicidade / Dentro de um samba eu desfaço o que ela me fez / Quero abrigar, no entanto / Mais uma flor que renasce / Para fugir da saudade e sorrir outra vez.

O samba surge aqui como um recurso transformador, vez que permite ao sujeito resignificar a sua experiência de vida a partir de sua leve e alegre melodia e da letra plena de esperanças. Pessoas idosas podem identificar-se com esse antídoto e se apropriarem de seu alívio para a saudade.

Pensamos que, para Paulinho da Viola, a saudade rouba o momento presente da vida do sujeito por fixá-lo ao que já não existe. Priva o sujeito de realizações no aqui e agora. Ademais, reflete a relação do homem com a sua própria vida e história, sendo um conteúdo de grande relevância para a clínica psicológica. A relação de Paulinho com o tempo integra presente, passado e, também, futuro. Em *Dança da solidão*, deste mesmo compositor portelense, destaca-se o contundente conselho do pai ao filho:

[...] Meu pai sempre me dizia: / Meu filho tome cuidado, / Quando eu penso no futuro, / Não esqueço o meu passado [...].

A sábia recomendação paterna aponta para um sujeito que atua projetando seu futuro e considerando a própria história de vida. Para Paulinho, presente, passado e futuro não podem ser fragmentados. Pelo contrário, se permeiam e estão intrincados em sua vida e composições:

“Quando eu penso no futuro eu não esqueço o meu passado”. Isso explica mais ou menos tudo aquilo que eu pretendo mais ou menos colocar na minha música que é uma, não uma ideia de saudade, não uma ideia de nostalgia. Eu acho que tudo para mim está muito presente e aquilo que me toca, que me sensibiliza, é uma coisa de agora. É uma coisa que está comigo, está viva ainda (Jaguaribe, 2003).

Também a composição *O inverno do meu tempo*, de autoria de Cartola e de Roberto Nascimento, mostra que esses compositores declaravam não sentirem mais saudade em suas velhices. Na canção, a velhice, fase frequentemente relacionada a perdas e lutos, é associada ao inverno, estação do ano em que as árvores não apresentam suas flores e folhas:

Surge alvorada/folhas a voar/e o inverno do meu tempo começa/a brotar a minar/E os sonhos do passado/no passado estão presentes/e o amor que não envelhece jamais/eu tenho paz/e ela tem paz/Nossas vidas/muito sofridas/caminhos tortuosos/entre flores espinhos demais/Já não sinto saudade/saudades de nada que vi/o inverno do tempo da vida/Oh, Deus/Eu me sinto feliz.

Na música, os sambistas sugerem que o processo de envelhecimento humano é permeado de perdas e de lutos. No entanto, acrescentam que não sentem mais saudade de coisas do passado e, dessa forma, vivenciam paz, amor e felicidade em suas velhices. É interessante ressaltar que esta música foi gravada no quarto disco solo de Cartola, quando o mangueirense contava 71 anos de vida e estava próximo à sua morte, que ocorreu no ano seguinte.

Ao se referir ao processo de envelhecimento humano, Bobbio (1997), afirma que “a velhice não está separada do resto da vida que a precede: é a continuação de nossa adolescência, juventude e maturidade” (p.29). Essa reflexão corrobora com a percepção que não há cisão entre a história de vida do sujeito e o seu momento atual. O passado, a história de vida, está presente no homem de hoje.

Bobbio (1997) também sugere, ao relatar a sua experiência pessoal, que a velhice se difere da juventude e até mesmo da maturidade pela lentidão do corpo e da

mente. Avalia o autor que a vida das pessoas mais velhas se desenvolve em marcha lenta quando comparada a vida das pessoas pertencentes a outros grupos etários:

A lentidão do velho, ao contrário, é penosa para ele e para os outros. Suscita mais pena que compaixão. O velho está naturalmente destinado a ficar para trás, enquanto os outros avançam. Ele pára. Senta-se em um banco. De vez em quando precisa descansar um pouco. Os que estavam atrás o alcançam, o ultrapassam. Ele gostaria de apressar o passo, mas não pode. Quando fala, procurando as palavras, talvez o escutem com respeito, mas também com certo sinal de impaciência (p. 47).

Nessa perspectiva, o sujeito envelhecido se caracteriza por comportamentos lentos quando comparado aos mais jovens. A sua experiência com o tempo também tende a ser distinta. À medida que a sua perspectiva de futuro se contrai, a agilidade do velho também fica menor:

Enquanto o ritmo da vida do velho fica cada vez mais lento, o tempo que tem pela frente fica dia a dia mais curto. Quem chegou a uma idade avançada vive o contraste, ora mais ou menos ansiosamente, entre a lentidão com a qual é obrigado a proceder no cumprimento do próprio trabalho, que requer prazos mais longos para sua execução, e a inevitável aproximação do fim. O jovem segue adiante com maior desenvoltura e tem mais tempo pela frente. O velho não apenas caminha mais lento, mas o tempo que lhe resta para terminar o trabalho em que está empenhado é cada vez menor. O tempo urge. Eu deveria acelerar os movimentos para chegar a tempo e, em vez disso, vejo-me obrigado, dia após dia, a mover-me cada vez mais devagar. Emprego mais tempo e disponho de menos tempo (Bobbio, 1997, p. 49).

Mucida (2006) enfatiza que, na contemporaneidade, pode-se constatar com frequência o desrespeito às pessoas idosas devido à fala e a marcha mais lenta, “sempre

em descompasso com um mundo que gira ao redor de outro imperativo: tempo é dinheiro” (p.82). O capitalismo e a imposição do novo são características do mundo atual que favorecem a exclusão das pessoas idosas.

O imperativo do novo se dá tanto no tocante aos objetos que são produtos do capitalismo quanto à imagem e a decapitação da história. Nesse contexto, o lugar de saber da experiência atribuído ao idoso perde espaço. À medida que tudo pode ser considerado obsoleto com grande rapidez, “envelhecer torna-se também obsoleto” (Mucida, 2006, p. 80-81). Nesse sentido, observamos que, na música *Sinal fechado*, Paulinho da Viola apresenta uma contundente crítica à pressa e à falta de tempo que parecem marcar os relacionamentos interpessoais na atualidade:

Olá, como vai? / Eu vou indo e você, tudo bem? / Tudo bem eu vou indo correndo / Pegar meu lugar no futuro, e você? / Tudo bem, eu vou indo em busca / De um sono tranquilo, quem sabe... / Quanto tempo... / Pois é... / Quanto tempo... / Me perdoe a pressa / É a alma dos negócios / Oh! Não tem de quê / Eu também só ando a cem / Quando é que você telefona? / Precisamos nos ver por aí / Pró semana, prometo talvez nos vejamos / Quem sabe? / Quanto tempo... pois é... / Tanta coisa que eu tinha a dizer / Mas eu sumi na poeira das ruas / Eu também tenho algo a dizer / Mas me fogue a lembrança / Por favor, telefone, eu preciso / Beber alguma coisa, rapidamente / Pró semana / O sinal... / Eu espero você / Vai abrir... / Por favor, não esqueça, / Adeus...

Na música, duas pessoas se encontram no trânsito enquanto o semáforo está fechado. No diálogo superficial, os interlocutores compartilham o discurso da pressa e da falta de tempo que muitas vezes parecem marcar a sociedade atual. Em *Subjetividade e samba: na roda com Paulinho da Viola*, Barcelos (2009) afirma que o compositor se recusa a aceitar as imposições contemporâneas dentro do tempo em que vive e parece andar mais devagar. É no presente que ele parece viver plenamente:

Paulinho da Viola aceita o convite e coloca em xeque nossa relação hegemônica com o tempo, muitas vezes apegada a um passado saudoso e mal vivido, e, outras vezes capturada num presente cínico, congelado e indiferente aos desassossegos do corpo e da subjetividade. É isso que o compositor nos força a pensar: na possibilidade de resistir a essa política e inventar outras temporalidades. Se há algum efeito terapêutico nessa postura, não se trata apenas de afirmar o presente, mesmo porque isto pode ser confundido com certas políticas mercadológicas do tempo, que fazem apologias ao novo, mas não o acolhem, efetivamente (Barcelos, 2009, p. 3).

Ao encontro dessa afirmação, Paulinho da Viola, em entrevista concedida a Negreiros (2011), sustenta a necessidade da construção subjetiva do tempo em que vive. O seu mundo é hoje:

Hoje em dia as coisas são muito fugazes, vivo num tempo no qual cada um está mergulhado nele mas eu não sou obrigado a viver neste tempo. Eu vivo no meu tempo. Há uma relatividade. Tenho um ritmo próprio (Negreiros, 2011, p. 141).

Paulinho da Viola nos aponta, nesse depoimento, a possibilidade da construção de um relacionamento com o tempo libertador das cobranças e imposições contemporâneas e que, ao mesmo tempo, respeita o ritmo e a individualidade de cada sujeito.

Diante do exposto, acreditamos ser tarefa da psicologia clínica escutar a relação do sujeito com o tempo para a melhor compreensão de sua dinâmica psíquica e promoção da qualidade de vida. O samba de Paulinho da Viola oferece conteúdos esteticamente elaborados que podem permitir às pessoas de diferentes faixas etárias reflexões sobre o tempo. Ademais, possibilitam relacionamento com a vivência do tempo por meio das letras de suas músicas e, também, da manifestação sonora. O

relacionamento do idoso com o tempo deve ser privilegiado pela psicologia do envelhecimento por expressar a subjetividade do sujeito. Nesse contexto, a música pode ser pensada como elemento de pesquisa no campo da psicologia clínica.



## **CAPÍTULO 4**

**BRINCANDO O ENVELHECIMENTO:  
Reflexões sobre o humor a partir das marchinhas de carnaval**

## **CAPÍTULO 4**

### **BRINCANDO O ENVELHECIMENTO: Reflexões sobre o humor a partir das marchinhas de carnaval**

*Sassaricando  
Todo mundo leva a vida no arame  
Sassaricando  
A viúva, o brotinho e a madame  
O velho na porta da Colombo  
É um assombro  
Sassaricando*

(Luiz Antônio, Zé Mário e Oldemar Magalhães)

Desde 1952, crianças, jovens e adultos país afora, de novas ou velhas gerações, “sassaricam” ao som da marchinha carnavalesca de Luiz Antônio, Zé Mário e Oldemar Magalhães. A composição *Sassaricando* foi um dos maiores sucessos do carnaval brasileiro desse ano, criou e popularizou a expressão “sassaricar” que, no mesmo sentido do verbo saçaricar, significa dançar, balançar o corpo com graça ou saracotear. A presença do velho nessa canção é aqui ressaltada porque, a nosso ver, ela é também representativa do comparecimento do tema da velhice nas marchinhas carnavalescas.

*Sassaricando* sugere que o carnaval é uma festa na qual as pessoas consideradas idosas têm lugar para se expressar e divertir, ainda que essa possibilidade possa, conforme explícito em sua letra, assombrar, ou seja, suscitar espanto ou admiração em outras pessoas. A composição retrata a percepção do inusitado ao destacar a presença do velho nesse contexto. Ao mesmo tempo, a sua letra, ritmo e melodia constituem um convite para que pessoas de todas as faixas etárias sassariquem no carnaval, certamente uma das manifestações populares de maior presença na história da cultura brasileira.

É precisamente em razão de sua relevância no imaginário social que o carnaval e a música carnavalesca não podem se restringir, enquanto elementos de pesquisa, a

reflexões antropológicas e sociológicas sobre as festas populares. Cabe aqui destacar o nosso entendimento de que a psicologia, como ciência e prática comprometida com o indivíduo e a coletividade, também tem muito a colaborar para a compreensão da música de carnaval. Afinal, a música é fenômeno que, potencialmente, promove a saúde mental.

Nesse sentido, as marchinhas carnavalescas, conforme destacamos no transcurso deste capítulo, frequentemente brincam com aspectos subjetivos associados ao processo de envelhecimento humano e à fase da velhice. Dessa maneira, temas que muitas vezes são considerados árdios e penosos, em suas composições são tratados com a descontração e a molecagem que caracterizam esse gênero musical. O humor que o caracteriza é um elemento relevante na compreensão da abordagem do tema do envelhecimento em diálogo com as marchinhas.

Refletir sobre a importância do humor no processo de envelhecimento humano a partir das marchinhas de carnaval constitui, portanto, caminho para o entendimento dos processos subjetivos associados à velhice na cultura brasileira. A percepção da atitude humorística como potencial indicadora de saúde mental e a de que o humor e a alegria que permeiam o carnaval podem beneficiar e ampliar uma abordagem psicológica sobre o tema do envelhecimento impulsionam o presente capítulo.

#### **4.1 As marchinhas carnavalescas e o retrato do cotidiano**

Há mais de 100 anos, precisamente em 1899, Chiquinha Gonzaga compôs *Ó Abre-alas*, a primeira marchinha carnavalesca que se tem conhecimento na história desse gênero musical peculiar e simbólico da sociedade e cultura brasileiras. Conforme

destaca Schvarzman (2006) em *O Rádio e o Cinema no Brasil nos anos 1930*, esse gênero musical é caracterizado, dentre outros aspectos, por representar personagens e experiências cotidianas de forma lúdica e permeada de humor. Assim, embaladas pelas marchinhas, as pessoas brincam o carnaval e abrem espaço para o humor em suas vidas:

Com seu ritmo binário, vivo, saltitante, suas melodias alegres e ao mesmo tempo sentimentais, suas letras brejeiras, maliciosas, a marchinha invadiu o carnaval na década de 1920, passando a dividir a hegemonia da canção carnavalesca com o samba (Severiano, 2009, p. 77).

Diante da afirmação de Severiano (2009) em *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*, de que as marchinhas dividem a hegemonia da canção carnavalesca com o samba, cabe destacar que, frequentemente, as marchinhas de carnaval e o samba compartilham compositores, intérpretes e público, o que evidencia a proximidade desses dois gêneros musicais na cultura brasileira. Nascidas sob a inspiração das marchas portuguesas que foram trazidas para o país por companhias teatrais e também inspiradas por ritmos norte-americanos como *one-step* e *charleston*, as marchinhas descendem ainda da polca-marcha que, segundo o referido autor, é a matriz de todos esses gêneros da música.

Embora grande parte das marchinhas mais conhecidas tenham sido compostas até a década de 1970, essas músicas permanecem atuais e presentes na memória e no cotidiano dos brasileiros. Dados do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição – ECAD (2015), que gerencia os direitos autorais de músicas brasileiras e estrangeiras tocadas em execuções públicas em todo o país, comprovam que as marchinhas lideram as listas das músicas mais tocadas em território nacional nos últimos carnavais. Em 2015, *Mamãe eu quero*, de autoria de Jararaca e Vicente Paiva e gravada em 1937, e

*Cabeleira do Zezé*, de autoria de João Roberto Kelly e Roberto Faissal e gravada em 1964, foram, respectivamente, as canções preferidas do público. A primeira delas foi gravada por Silvio Caldas, Pixinguinha, entre outros, mas foi na voz de Carmen Miranda que alcançou sucesso no exterior, sendo gravada pelo cantor e ator norte-americano, Bing Crosby. Diversas marchinhas, antigas ou novas, permanecem presentes e expressam, portanto, elementos subjetivos socialmente partilhados sobre temas diversos, inclusive sobre o envelhecimento humano.

Conforme destacado por Costa e Andrade (2003), em *Carnaval, samba e comunicação no morro da Mangueira*, a interrupção temporária da lógica do cotidiano em favor de uma outra lógica - que permite às pessoas experienciarem fantasias que não são frequentemente reveladas no dia a dia - é uma das características do reinado do Momo, ou seja, do carnaval. Descreve, ainda, que alegria, divertimento, fuga e efeito terapêutico são palavras que costumam comparecer no vocabulário da comunidade ao se referirem ao carnaval.

Velloso (1990), em *As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro*, explica que, durante o carnaval, importantes características da organização social são expressas, publicamente, em espaços compartilhados. Essa grande festa popular constitui relevante subsídio de compreensão do indivíduo e da sociedade e cultura a qual pertence: “O carnaval denota claramente a constituição da trama social onde a sociedade se exprime o tempo todo e em todos os lugares [...] Um fato é inegável: as ruas oferecem canais de integração aos seus habitantes mais funcionais do que qualquer outra instituição política” (p. 223).

Não apenas a análise das músicas carnavalescas, mas também das fantasias e dos rituais do carnaval constituem significativos percursos para a construção do

conhecimento que contemple aspectos subjetivos compartilhados na cultura. No próximo capítulo, abordaremos o carnaval com maior profundidade, destacando e discutindo o exemplo das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. A nosso ver, os sambas e as marchinhas de carnaval expressam, de forma acústica, os conflitos, os sofrimentos, as alegrias e os sonhos que são compartilhados por grupos sociais. É pertinente ressaltar que, embora as letras das marchinhas carnavalescas possam inicialmente parecer pouco elaboradas, elas proclamam o cotidiano, juntamente com os outros elementos de suas músicas. Elas estão presentes, portanto, no imaginário e na vida de muitos brasileiros.

#### **4.2 A dimensão psíquica da produção humorística**

A teoria freudiana sobre o humor oferece fundamentos para um exame psicológico do processo de produção humorística presente em diversas marchinhas de carnaval. Ao esclarecer aspectos da dinâmica psíquica do humor, Sigmund Freud (1996b) lança luz sobre um dos elementos que consideramos centrais das marchinhas e que, provavelmente, colabora para que esse gênero musical seja consagrado pelo público e sobreviva à passagem do tempo.

No texto *Do trágico ao drama, salve-se pelo humor!*, Ribeiro (2008) descreve episódios relatados por biógrafos de Freud que evidenciam que, em sua velhice, seu senso de humor era notável. Em um dos episódios, autoridades exigem que Freud assine um documento no qual assegura não ter sido maltratado pelos nazistas. A autora relata que:

Ele assinou, mas acrescentou de próprio punho: “Posso recomendar altamente a Gestapo a todos”. Para sua sorte, seu fino humor passou despercebido pelos oficiais. Peter Gay chamou este ato de “um gesto curioso”, mas, em que pesem as especulações, Freud mostrou com esse gesto sua vitalidade e desafio ao sofrimento, ainda presentes, já com mais de 80 anos. Também disse a Ernest Jones, ao saber da queima de seus livros: “Que progresso estamos fazendo! Na Idade Média, teriam queimado a mim; hoje em dia, eles se contentam em queimar meus livros” (p. 107).

Freud demonstra, nessas situações, possuir o dom do humor em sua velhice e usufruir do prazer humorístico mesmo diante das adversidades impostas pela realidade. Em outro momento de sua vida relatado por Ribeiro (2008), em companhia de Max Schur, Freud escuta, na rádio, a informação de que aquela seria a última guerra da humanidade: “Max Schur então lhe perguntou se ele acreditava nisto, ele lhe respondeu: “Minha última guerra” (p.107). Esse diálogo ocorreu já nos últimos dias de sua vida, quando demonstrava ter obtido o prazer proporcionado pelo humor mesmo diante da imposição da morte.

É interessante ressaltar que o texto *O humor* é datado de 1927 e que Freud contava 71 aniversários ao publicá-lo. É precisamente em sua velhice que o pai da psicanálise se dedica a retomar e discutir a dinâmica psíquica da produção humorística e a sua importância para a vida humana, conforme assegura Slavutzky (2005):

Um homem com 71 anos já aprendeu muito da vida, ainda mais sendo Sigmund Freud. Em 1927 ele já havia construído as bases da psicanálise: as duas tópicas, as pulsões, a transferência, o tratamento, enfim, os pilares de como estudar e tratar a realidade psíquica. E surpreende seus pares quando envia um pequeno trabalho ao X Congresso Internacional de Psicanálise, com o título de Humor, em que escreveu que este é um dom precioso e raro (p.203).

Em *O humor* (1996b), Freud esclarece que uma atitude promotora de humor pode ser direcionada para o próprio “eu” do sujeito que a realiza ou, ainda, para outras pessoas. A atitude humorística proporciona prazer à pessoa que a adota e, de forma semelhante, aos que a presenciam sem uma participação direta em sua execução.

Argumenta o autor, ainda, que o humor consiste em poupar os afetos que a situação provavelmente originaria, evitando a expressão de tais emoções com uma pilhéria, ou seja, com um gracejo ou com uma anedota. Assim, é possível constatar que Freud destaca o caráter de uma economia de gasto em relação ao sentimento no prazer humorístico. A presença da dimensão do inusitado ou do inesperado no contexto em que o humor se apresenta também é apontada por Freud:

Compreendemos melhor a gênese do prazer humorístico se considerarmos o processo que se dá no ouvinte perante quem um outro produz humor. O ouvinte vê esse outro numa situação que o leva a esperar que ele produza os sinais de um afeto, que fique zangado, se queixe, expresse sofrimento, que fique assustado ou horrorizado ou, talvez, até mesmo desesperado; e o assistente ou ouvinte está preparado para acompanhar sua direção e evocar os mesmos impulsos emocionais em si mesmo. Contudo, essa expectativa emocional é desapontada; a outra pessoa não expressa afeto, mas faz uma pilhéria. O gasto de sentimento, que é assim economizado, se transforma em prazer humorístico no ouvinte (Freud, 1996b, pp. 165-166).

O humor, nesse contexto, possui uma dimensão libertadora e, também, de grandeza e de elevação. Essa dimensão se evidencia na afirmação da invulnerabilidade do ego, ou seja, no triunfo do narcisismo. A atitude humorística permite que o ego não aceite o sofrimento inerente às imposições colocadas pela realidade adversa. Assim, o ego sustenta estar imune a experiências traumáticas estabelecidas no mundo externo e demonstra que esses traumas são ocasiões em que pode obter prazer. A atitude

humorística se contrapõe ao ressentimento e à amargura, de acordo com Salles (2011), no artigo *Humor – dor e sublimação*. O referido autor sustenta que o humor evidencia a implicação do sujeito em suas ações. Constata-se, então, que se trata de uma manifestação da subjetividade do sujeito.

Freud (1996b) explica também que o humor possibilita o êxito do princípio do prazer que, conforme Laplanche e Pontalis (2004) em *Vocabulário da Psicanálise*, é um dos princípios que regem o psiquismo e tem por objetivo evitar o desprazer e proporcionar a experiência prazerosa. Assim, o humor potencialmente evita o sofrimento humano e proporciona prazer às pessoas.

O agir com humor, no entanto, é privilégio de alguns, uma atitude que não é possível para todos e que constitui um dom qualificado por Freud como raro e precioso. Nesse sentido, Freud (1996b) afirma que “o humor não é resignado, mas rebelde. Significa não apenas o triunfo do ego, mas também o do princípio do prazer, que pode aqui afirmar-se contra a crueldade das circunstâncias reais” (p.166).

Para Slavutzky (2005), ao adjetivar o humor como um dom raro e, também, precioso, Freud evidencia a dimensão terapêutica, humana e de sabedoria do bom humor. Pensar o humor como um relevante instrumento terapêutico pode permitir o desenvolvimento de recursos clínicos que dialogam com o contexto cultural e enriquecem a prática psicológica.

É importante destacar, ainda conforme as elaborações freudianas, que apesar do humor se constituir uma atitude que permite uma fuga à compulsão pelo sofrimento, ele não ultrapassa os limites da saúde mental. Permite ao sujeito, portanto, evitar a reprodução de atitudes que infringem sofrimento e, desse modo, preserva a saúde mental. Nesse sentido, Ribeiro (2008) esclarece que o ser humano, em sua dinâmica

psíquica, evita o sofrimento e escapa da realidade que o aflige de diversas formas, uma vez que “Vai da neurose à loucura, passando pelas drogas, intoxicações, auto-absorção, êxtase, fantasia, etc..., mas é pelo humor que o conseguimos sem ultrapassar os limites da saúde mental. Através dele, a pessoa afasta-se da dor, reconhecendo, no entanto, a fragilidade humana, sem negá-la” (p. 107).

Também no texto *Escritores criativos e devaneios*, Freud (1996c) apresenta a importância do humor para o ser humano. Nesse contexto, argumenta ser intenso o prazer proporcionado pelo humor e, ao evidenciar a oposição entre a realidade e o brincar, explica que, na vida adulta, o humor pode possibilitar que o homem se liberte do peso das adversidades da vida:

Quando a criança cresce e para de brincar, após esforçando-se por algumas décadas para encarar as realidades da vida com a devida seriedade, pode colocar-se certo dia numa situação mental em que mais uma vez desaparece essa oposição entre o brincar e a realidade. Como adulto, pode refletir sobre a intensa seriedade com que realizava seus jogos na infância, equiparando suas ocupações do presente, aparentemente tão sérias, aos seus jogos de criança, pode livrar-se da pesada carga imposta pela vida e conquistar o intenso prazer proporcionado pelo humor (Freud, 1996c, p. 135).

Cabe ainda destacar que Freud (1996b) demonstra a relevância e a dignidade na dinâmica psíquica de produção humorística. Defende, também, que a intencionalidade central transmitida pelo humor pode ser resumida da seguinte forma: “Olhem! Aqui está o mundo, que parece tão perigoso! Não passa de um jogo de crianças, digno apenas de que sobre ele se faça uma pilhéria!” (p.169).

### **4.3 O humor como fonte de prazer**

Mouta (2007), em *Os jogos de linguagem e a aquisição de uma competência humorística em PLE*, defende que o humor está inscrito na produção e na recepção de discursos que, intersubjetivamente, envolvem os falantes. Assim, “institui-se como um modo de comunicação particular regido por mecanismos próprios que, longe de fazerem dele um fenômeno marginal de comunicação, podem contribuir para que ele se torne uma fonte de prazer e de fruição” (p. 25).

Uma reflexão sobre aspectos psicológicos e culturais do humor requer que o riso seja vislumbrado como uma forma de expressão do prazer originado da atitude humorística. Mouta (2007) argumenta que o riso está claramente associado ao humor e a uma dinâmica dialógica partilhada entre a pessoa que executa a ação humorística e o(s) seu(s) interlocutor(es). Sustenta, esse autor, que o riso é o indicativo material da atitude humorística, uma vez que pode ser visto e escutado. O riso evidencia se o humor transmitido foi compreendido e compartilhado.

É interessante destacar, ao vislumbrarmos a dinâmica psíquica do processo humorístico, que o riso pode ser pensado ainda como descarga energética. Sua expressão se manifesta no corpo que se movimenta ao rir. Segundo Mezan (2005), em *A “ilha dos tesouros”: relendo A piada e sua relação com o inconsciente*, a produção do riso envolve o movimento de 15 músculos da face humana. Trata-se do único comportamento reflexo que não está relacionado à manutenção da vida. No riso, causa e efeito estão circunscritos ao corpo. Com exceção do riso provocado pela sensação de cócegas, é mental o estímulo desencadeador de um simples sorriso ou de uma sonora gargalhada.

Kupermann (2005), em *Perder a vida, mas não a piada: o humor entre companheiros de descrença*, destaca que, em expressões alegres da cultura popular, o riso se torna onipresente. Essa onipresença se explica pelo fascínio que pode ser exercido pelo que não é proporcional, belo ou estático. Já Kehl (2005), em *O humor na infância*, explica que o riso constitui expressão corporal do relaxamento de tensões a que a vida submete o ser humano:

Que alívio dispor desse artifício que torna, pelo menos por um instante, mais leve o fardo de enfrentar os reverses da vida, o peso de calcular nossos passos, refletir sobre nossas escolhas e tentar prever as conseqüências delas. O humor conduz ao riso, reflexo corporal do relaxamento da permanente tensão a que a vida nos submete. Relaxamos quando nos autorizamos a pensar o impensável, sob uma forma socialmente aceitável (p. 53).

Kupermann (2005) avalia, também, que uma abordagem metapsicológica do fenômeno humorístico explicita as seguintes dimensões da existência humana: a ética, a estética e a política. Essas dimensões estão profundamente intrincadas e precisam ser consideradas em uma abordagem que leve em conta a complexidade da produção de humor:

A dimensão ética – a “intenção” (absicht) transmitida pelo humor, sua “característica principal”, referente à postura afirmativa do sujeito diante do real; a dimensão estética – o jeito de dizer, ou de bendizer a vida, capaz de produzir o efeito de graça; e a dimensão política – relativa ao posicionamento do sujeito em face dos ideais e das idealizações compartilhadas na vida cultural.

Muitas marchinhas carnavalescas parecem condensar essas três dimensões em suas letras e músicas, ao tratarem de temas cotidianos com humor e brincadeira. A

dimensão estética parece ganhar destaque vez que, na produção musical, a forma e a criatividade ocupam lugar privilegiado. No entanto, também as dimensões éticas - pois podem refletir uma atitude diante da realidade, e políticas - por refletirem valores e conteúdos subjetivos socialmente partilhados, constituem possíveis objetos de reflexão.

Segundo Morais (2008), em *Humor e psicanálise*, a dimensão política do ato humorístico permite, ainda, a desconstrução do poder socialmente constituído, permitindo a restauração do direito de existência do sujeito na comunidade social. Para a autora, o humor possui, portanto, uma dimensão de transgressão. Também Salles (2011) ressalta a transgressão como um aspecto de grande importância no humor:

Assim, o humor cria laço social e apresenta também um aspecto transgressivo e questionador do sentido estabelecido. O humor como efeito de algo dito surge no exato momento em que está diante de questões limites e repentinamente ocorre um corte, uma criação simbólica súbita, ligada à irrupção de um sentido novo que proporciona “um pequeno ganho de prazer” (pp. 21-22).

Em nossos dias, a sociedade brasileira parece privilegiar, com frequência, o novo e a juventude como valores compartilhados. Nesse contexto, acreditamos que essa dimensão política de transgressão, presente no processo humorístico, pode favorecer uma perspectiva mais positiva sobre o envelhecimento humano. Salvarezza (2005) sustenta que a maioria da população, de diferentes culturas, apresenta condutas negativas relacionadas à velhice. Essas condutas podem ser inconscientes ou, ainda, conscientes e ativas. Em *A moral da pele lisa e a censura midiática da velhice: o corpo velho como uma imagem com falhas*, Sibilía (2011) destaca que a palavra “velho” ou o feminino “velha” chegam a ser apreendidas como ofensivas na sociedade brasileira:

Cabe notar que a palavra (velho ou velha) resulta até ofensiva, como uma espécie de insulto que deveria ser suavizado com o uso de expressões mais politicamente corretas, tais como “terceira idade” ou “melhor idade” – essa segunda fórmula, aliás, cúmulo dos eufemismos e da hipocrisia, tem se popularizado incrivelmente nos anos recentes (p. 87).

Skinner (1985), pai da análise do comportamento, em livro escrito com a colaboração de Vaughan e intitulado *Viva bem a velhice: aprendendo a programar a sua vida*, destaca a importância do humor como um recurso para lidar com as situações adversas na vida. O prazer provocado pela atitude humorística é apontado e incentivado no texto, como evidencia o exemplo abaixo, elaborado pelos autores:

Chegamos em casa depois de um dia em que tudo deu errado, contamos a nosso cônjuge o que aconteceu, num tom de lamúria ou de absurdo. Há uma grande diferença no resultado. Quando reclamamos, as coisas continuam dando errado, mas o humor do absurdo conduz o mau dia a um final agradável (p. 136).

Skinner e Vaughan (1985) sustentam que o humor deve ser cultivado e desenvolvido na velhice. Embora considerem árdua a tarefa de preparar as pessoas para que considerem essa fase da vida engraçada, acreditam que é possível incrementar a vida das pessoas idosas acrescentando elementos de humor em seu dia a dia como, por exemplo, a leitura de textos divertidos, programas humorísticos de televisão e a companhia de amigos divertidos. Acreditamos que, da mesma forma, as marchinhas de carnaval, no caso brasileiro, podem contribuir para uma rotina permeada de humor. A prática de encontrar humor nas limitações advindas do próprio processo de envelhecimento também é fomentada pelos autores:

As fraquezas reais da velhice devem ser encaradas seriamente, mas sempre que possível, deve-se cultivar o alívio resultante de enxergar seu lado engraçado. Talvez você possa começar praticando com episódios menos perturbadores. Se for bem-sucedido então, com um pouco de sorte, será capaz de rir das coisas que achava mais embaraçosas (p. 137).

Rir da própria velhice e buscar uma perspectiva mais amena para as questões advindas do processo de envelhecimento humano é uma prática que pode proporcionar alívio ao sujeito idoso. O contato com produções culturais e sociais permeadas de humor é um recurso potencialmente promotor de bem-estar na velhice, conforme apontam Skinner e Vaughan (1985). Acreditamos, ainda, que o desenvolvimento de atitudes humorísticas diante do próprio envelhecimento pode constituir uma prática indicadora de saúde mental. Ao encontro dessa constatação, Ribeiro (2008), referindo-se ao processo de análise, sustenta que os analisandos que conseguem rir das próprias dificuldades tendem a se afastar da fatalidade na qual se encontram. A autora ressalta que o humor é um dom desejável a analistas e a analisandos.

As marchinhas de carnaval constituem, a nosso ver, possíveis fontes de humor e divertimento para a vida das pessoas idosas. O absurdo e a brincadeira são elementos característicos desse gênero musical e o carnaval representa uma permissão social para que a lógica cotidiana seja colocada em xeque, dando espaço para o absurdo.

#### **4.4 O humor nas marchinhas de carnaval**

Em *Noel Rosa: o humor na canção*, Pinto (2012) discute a presença do humor e da ironia na obra de Noel Rosa, compositor de quase 300 canções, entre sambas e marchinhas consagradas na música brasileira na década de 1930 como, por exemplo,

*Pastorinhas* (com João de Barro ou Braguinha), *Pierrô apaixonado* (com Heitor dos Prazeres) e *Até amanhã*. Para a autora, o humor em seus sambas evidencia uma abordagem de superioridade do homem frente às dificuldades da vida:

Quando tratada com humor, inexoravelmente o mundo não tem sentido, a enunciação revela distanciamento, encena certa superioridade diante das vicissitudes da vida – é a visão humorística tal qual descrita filosoficamente por Pirandello e em sua configuração psíquica por Freud (p. 18).

Pinto (2012) sustenta que, nos sambas de Noel Rosa, grande expoente da Escola de Samba carioca Unidos de Vila Isabel, o humor constitui um recurso de contestação dos valores socialmente dominantes. São apresentados, em palavras, conteúdos que socialmente não podem ser enunciados em um discurso sério ou oficial, além de permitir que valores socialmente compartilhados sejam contestados e desvalorizados sem qualquer consequência de coerção. Para a autora, o humor se apresenta como um “disfarce” para que conflitos possam ser revelados:

Para compreender por que o discurso de humor pode ser tão eficaz em criar um efeito de sentido crítico, disfarçado ou atenuado como nos casos das canções de Noel, talvez uma boa pista seja o enfoque psicanalítico a respeito dos mecanismos psíquicos envolvidos na produção e na recepção do humor. Freud não vai chegar a dizer que o humor é um discurso de disfarce propriamente, mas vai atribuir à sua produção psíquica um tipo de encenação de distanciamento dos limites impostos pela realidade o que, no fim das contas, tem muito a ver com a pertinência de um discurso ambíguo – de disfarce – como constituinte de determinadas vozes discursivas (p. 61).

De acordo com Schvarzman (2006), o samba congrega o humor, a melodia, a poesia, a intervenção e a crítica social e, assim, se constitui como um lugar de diálogo. A autora destaca que esse humor é irônico e que constitui um elemento característico do samba. Trata-se de humor ferino e permeado de duplos sentidos.

A presença do humor em sambas e em marchinhas tem relevância para além da diversão e da alegria carnavalescas. Como dissemos, permite que temas árdios e conflitos socialmente compartilhados possam ser representados de forma estética e com leveza nessas músicas, proporcionando prazer humorístico aos foliões. A dor, portanto, pode ser representada de forma leve, sem que a dimensão de sofrimento se esvaia:

A leveza com que a dor é trazida não tira dela a sua qualidade de ser dor, o que muda em relação ao discurso sério é que a encenação remete a um eu que “não se importa” com as mazelas da vida, mas ao contrário, é até capaz de tirar do confronto com elas, pela ficção de distanciamento que cria, um enorme prazer (Pinto, 2012, p. 69).

São várias as manifestações físicas ou comportamentais associadas ao processo de envelhecimento que podem ser identificadas em composições de marchinhas de carnaval. Com frequência simbolizada como um atributo físico indesejável e que também corporifica a velhice, a calvície é abordada com humor e leveza em *Nós, os carecas*, marchinha de carnaval composta por Arlindo Marques Jr. e Roberto Roberti:

Nós, nós os carecas/ Com as mulheres somos maiorais/ Pois na hora do aperto/ É dos carecas que elas gostam mais/ Não precisa ter vergonha/ Pode tirar o seu chapéu/ Prá que cabelo? Prá que seu Queiroz?/ Agora a coisa está prá nós, nós, nós...

A título de exemplo, como recurso de análise, vejamos então como esta composição popular, que a cada ano comparece com intensidade em época de carnaval, ilustra o tratamento de um tema árduo – a chegada da calvície, de forma leve e bem humorada. Sabe-se que a calvície não é uma característica exclusiva de pessoas consideradas idosas e que, também, não é uma condição presente em todos aqueles que vivem a fase da velhice. No entanto, evidencia-se, na cultura, uma relevante associação imaginária entre a queda capilar e o processo de envelhecimento humano ou, simplesmente, a passagem do tempo e seus efeitos no corpo. A manifestação física da perda capilar é, muitas vezes, simbolicamente relacionada ao envelhecimento. Assim como a velhice, a calvície costuma ser intensamente evitada e temida na sociedade contemporânea.

A promessa de retardo ou até de estancamento do processo de queda capilar bate às portas na forma de oferta de distintos produtos e tratamentos estéticos os mais variados. As possibilidades de implantes capilares são cada vez mais diversificadas, eficientes e financeiramente acessíveis a maiores grupos. Assim, a sociedade parece buscar e o mercado parece oferecer antídotos para a calvície. Esse indicativo da velhice pode então ser apagado, minimizado ou, pelo menos, camuflado.

Ainda à luz da marchinha carnavalesca *Nós, os carecas*, depreende-se que embora a calvície também aflija muitas mulheres, ela é constatada com maior frequência em homens. A composição oferece, portanto, elementos para a reflexão sobre as mudanças corporais que ocorrem com o homem e que podem estar socialmente associadas ao envelhecimento. A propósito, o que se verifica na contemporaneidade é a busca cada vez maior, por parte dos homens, pela preservação da imagem corporal, característica tradicionalmente vinculada às mulheres:

Vivemos sob os auspícios da masculinização da cultura atual que atinge igualmente homens e mulheres; uma verdadeira mostraçãõ do poder fálico em seus diferentes matizes. Se a preocupação com a imagem até pouco tempo era um traço preferencialmente concernente às mulheres, na *nova ordem social* esse traço invade o mundo masculino e, nesse sentido, as perdas narcísicas não dizem respeito apenas às *mulheres* – como é frequente se pensar já que estas são mais atreladas à imagem corporal -, elas se encontram também no campo masculino, mesmo que aí possam ter outras vestimentas. Muitos homens têm procurado, como as mulheres, os recursos oferecidos pelo mercado concernente às plásticas e aos cosméticos, bem como outras formas de exibição das conquistas fálicas para suprir os avatares da imagem. Deduzimos que, com o passar do tempo, os homens idosos sofrerão daquilo que concernia, em outros tempos, principalmente às mulheres idosas: a dificuldade com a mudança da imagem. As mulheres por sua vez, estando cada vez mais inseridas em outras formas de gozo fálico, sofrerão a ferida narcísica não apenas relativa às modificações da imagem (Mucida, 2006, p. 110).

Na marchinha acima apresentada, a calvície é representada ainda como uma característica que não precisa ser escondida, mas ostentada com dignidade e brio. Há um caráter de disfarce e de transgressão. Os carecas são apontados como aqueles que fazem sucesso entre as mulheres, ou seja, a calvície é representada como um distintivo que torna o homem fisicamente mais atraente. Assim, há também um rompimento com a abordagem previsível do tema da calvície. O inusitado e o surpreendente compõem na letra da música. Uma lógica divergente é apresentada e há a possibilidade de fruição de prazer sobre uma questão que é, muitas vezes, considerada árdua. O lúdico e o riso ganham as ruas no carnaval.

Reflexões sobre as marchinhas apontam que o humor constitui elemento de grande importância nesse cancionário carnavalesco que aborda, com frequência, a temática da velhice. Outros exemplos de marchinhas que se tornaram populares e que

aqui identificamos por evidenciarem a temática do envelhecimento humano ou aspectos diversos que podem ser relacionados à idade e passagem do tempo são: *Meu brotinho*, de autoria de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira; *Criado com vó*, de Linda Batista; *Prato fundo*, de Noel Rosa e João de Barro, consagrado como Braguinha; *No tempo da minha avó*, de Paulo Barbosa e Oswaldo Santiago; *Corre, corre, lambretinha*, composta por Braguinha; *Aí, hein?* de Lamartine Babo e Paulo Valença, *Infelizmente*, também de Lamartine Babo, em parceria com Ary Pavão; *Balzaquiana*, de Wilson Batista e Antonio Nássara; e, mais recentemente, *A pipa do vovô*, sucesso de Ruth Amaral e Manoel Ferreira.

Em todas as composições acima elencadas, a presença do velho é retratada. Além do humor, também a apresentação de elementos cômicos é frequente nas marchinhas de carnaval. Neste trabalho, optamos por não focar ou discutir a compreensão de elementos cômicos pelo fato de não possuírem a mesma grandiosidade – no sentido freudiano – do processo humorístico. Tratam-se, porém, de músicas divertidas e alegres que podem propiciar reflexões sobre o envelhecimento em nossa sociedade e cultura.

Como enunciamos, a compreensão da atitude humorística à luz da teoria freudiana oferece subsídios essenciais para a reflexão sobre processos subjetivos relacionados ao envelhecimento e à velhice presentes na cultura, e expressos de forma divertida e lúdica nas marchinhas de carnaval. Muitas marchinhas que não abordam o tema da velhice, mas que são permeadas de humor, podem nos propiciar novas dimensões sobre a dinâmica psíquica do humor, bem como a promoção de prazer e bem estar para pessoas de todas as idades.

Refletir sobre as marchinhas e o samba constitui um percurso para um melhor entendimento do tema do envelhecimento, das figuras, das personalidades e das relações humanas na cultura. Diante do exposto, reiteramos que a presença do humor em sua estrutura permite que a velhice, muitas vezes considerada uma realidade árdua, ou elementos imageticamente associados a ela, seja abordada de uma forma mais leve, divertida e, ao mesmo tempo, com sutileza e profundidade. Ademais, as possíveis dificuldades impostas pela realidade da velhice não são ignoradas pelo processo humorístico. Pelo contrário, são consideradas e abordadas com grandiosidade.

À guisa de conclusão, argumentamos ao longo deste capítulo que as marchinhas de carnaval possibilitam a construção de conhecimento sobre o processo de envelhecimento na cultura brasileira por enunciarem conteúdos subjetivos compartilhados pelo tecido cultural. O humor, frequentemente constatado nesse gênero musical, constitui, portanto, um recurso precioso para pensarmos as adversidades da vida e, também, da velhice.



## **CAPÍTULO 5**

**O CARNAVAL CARIOCA:  
Um lugar social para o idoso na cultura brasileira**

## **CAPÍTULO 5**

### **O CARNAVAL CARIOCA: Um lugar social para o idoso na cultura brasileira**

*A felicidade do pobre parece  
A grande ilusão do carnaval  
A gente trabalha o ano inteiro  
Por um momento de sonho  
Pra fazer a fantasia  
De rei, de pirata ou jardineira  
Pra tudo se acabar na quarta-feira*

*Tristeza não tem fim  
Felicidade sim*

(Vinicius de Moraes)

O carnaval brasileiro e do Rio de Janeiro, em particular, é uma das mais expressivas e significativas manifestações culturais da contemporaneidade, frequentada por indivíduos das mais diversas gerações que, por alguns dias, ocupam espaços públicos e privados para se divertirem ao ritmo de músicas populares e, especialmente, ao ritmo do samba. Diniz (2010) destaca que o carnaval é o momento de esplendor do samba, gênero musical que acabou por tornar-se o maior símbolo cultural da música brasileira no exterior.

Em consonância com a tese acerca do papel do samba como recurso para a compreensão do envelhecimento na cultura brasileira pela Psicologia, argumentamos, ao longo deste capítulo, que o idoso ocupa um lugar especial no carnaval carioca, em particular nas tradicionais Escolas de Samba. No samba e no carnaval, a importância conferida aos antigos compositores, às baianas e às Velhas Guardas das escolas é revelador de um modo singular de lidar com o passado e com o velho, sendo este

frequentemente percebido como guardião do conhecimento histórico e patrimônio das agremiações.

Por tratar-se de fenômeno de tempos idos, cabe ressaltar que alguns podem sentir-se instigados a argumentar como dispensáveis quaisquer novas interpretações sobre o carnaval carioca, novas tentativas de abordar suas características e analisar seus personagens. É, afinal, uma manifestação há muito presente e estudada na sociedade brasileira, uma celebração consolidada na agenda cultural do país. A questão da (grande) abrangência do carnaval também corrobora, equivocadamente, com a interpretação de que se trata de um fenômeno suficientemente estudado. Abrangência, neste caso, relativa ao fato de que não apenas os seus apoiadores diretos e apreciadores são envolvidos no processo de produção e fruição carnavalesca.

É que vivenciam também, de alguma maneira, o ambiente ou o tempo proporcionado pelo carnaval, os indivíduos que não integram qualquer atividade que lhe seja vinculada diretamente. Crianças, adultos ou idosos, foliões ou não, são influenciados pelo seu caráter festivo ocasional ou, ao menos, impactadas pelos espaços físicos e de tempo dedicados ao carnaval que, no Brasil, é um dos mais extensos feriados nacionais. O clima de festividade presente neste fenômeno social e cultural brasileiro sugere a necessidade de observar a alegria e descontração enquanto elementos constitutivos, como características singulares da festa que, conforme argumentamos, conta de forma significativa com a presença do idoso.

A esse respeito, cabe ressaltar o que diz o poeta e compositor Vinícius de Moraes, na composição em epígrafe, *A felicidade*, na qual destaca o carnaval como momento de exaltação da felicidade, quando a tristeza não tem vez, ainda que por um curto espaço de tempo e ainda que o seu sujeito enfrente uma realidade cotidiana de

dificuldades. O carnaval, como sabemos, é festa popular frequentada por milhões de brasileiros e estrangeiros, que saem às ruas em demonstração de alegria e irreverência. No entanto, a felicidade do pobre, menciona o poeta, é a grande ilusão do carnaval. A celebração proporciona uma realidade de satisfação temporária, uma felicidade passageira cujo prazo se esgota na quarta-feira de cinzas. A fantasia de rei, pirata ou jardineira é, como afirma, necessária para realizar o sonho, repleto de felicidade e fantasia, desejado não obstante todo o árduo trabalho previamente despendido. Essa é uma realidade que se evidencia no carnaval das tradicionais Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

É importante ressaltar que a psicologia como área de construção do conhecimento tem, historicamente, dedicado pouca atenção aos estudos referentes aos fenômenos inerentes ao carnaval. As contribuições de outras áreas das ciências humanas, no entanto, oferecem subsídios importantes para os objetivos desta pesquisa. Acreditamos que esta abordagem multidisciplinar sobre o tema pode beneficiar a psicologia.

Neste trabalho, partimos, portanto, da premissa que uma abordagem sobre a velhice que perpassa o carnaval e a sua inerente alegria pode contribuir para que o envelhecimento humano possa ser pensado a partir de elementos estéticos e com maior leveza. Essa leveza, contudo, não compromete a profundidade da pesquisa dado a diversidade e a relevância de elementos passíveis de análise e que são oriundos do carnaval.

O carnaval carioca, cabe ressaltar, não se resume ao desfile das tradicionais Escolas de Samba na Marquês de Sapucaí, televisionado há décadas e com significativa repercussão em meios nacionais e internacionais de comunicação. No carnaval carioca,

as ruas são tomadas por blocos e bandas com as mais diferentes características e matizes. Os salões são ocupados e disputados em bailes de carnaval, mas outras espécies de manifestações espontâneas fora dos salões e da tradicional Sapucaí surgem em bairros e comunidades. O intuito aqui não é descrever o surgimento, amadurecimento ou expansão do carnaval enquanto festa popular brasileira de grande repercussão nacional. Distintamente, a proposta é destacar elementos específicos que auxiliem em sua compreensão como fenômeno marcado pela presença do sujeito idoso, objeto de nossa análise.

### **5.1 O extraordinário e a inversão da lógica no carnaval**

O carnaval brasileiro, como se sabe, é celebrado 47 dias antes da Páscoa, geralmente no mês de fevereiro, às vezes, em março. Em *O que faz o Brasil, Brasil?*, o antropólogo Roberto DaMatta (1986) esclarece que a vida, em todas as sociedades, é alternada entre rotinas e ritos, trabalho e festa, corpo e alma, coisas dos homens e assuntos dos deuses. Para o autor, o cotidiano ou rotineiro costuma estar relacionado ao trabalho ou a obrigações e rotinas. O que não é rotineiro é, portanto, o extraordinário, que pode ser criado e inventando social e individualmente. Ambos constituem formas de expressão e de reflexão social:

Tanto a festa quanto a rotina são modos que a sociedade tem de exprimir-se, de atualizar-se concretamente, deixando ver a sua “alma” ou o seu coração. Na nossa sociedade temos grande consciência dessa alternância, de tal modo que a vida, para a maioria de nós, se define sempre pela oscilação entre rotinas e festas, trabalho e feriado, despreocupações e “chateações”, dias felizes e momentos dolorosos, vida e morte, os dias de “dureza” e “trabalho duro” do mundo

“real” e os dias de alegria e fantasia desse “outro lado da vida” constituído pelas festas, pelo feriado e pela ausência de trabalho para o outro (o patrão, o Governo, o chefe, o dono do negócio etc) (DaMatta, 1986, pp. 68-69).

Nas ocasiões festivas, a descontração e as amenidades podem estar presentes. A música constitui um elemento essencial para a construção da festa no Brasil. O ritmo e a melodia musical são elementos congregadores. DaMatta (1986) afirma que o carnaval é a festa brasileira mais popular e importante e que se refere a um evento extraordinário e, assim, fora da rotina diária. A esse respeito, uma possível interpretação da música *A banda*, composta por Chico Buarque de Hollanda em 1966, permite a percepção da dimensão “extraordinária” de festas populares, em particular do carnaval aqui em análise:

Estava à toa na vida/ O meu amor me chamou/ Pra ver a banda passar/ Cantando coisas de amor/  
A minha gente sofrida/ Despediu-se da dor/ Prá ver a banda passar/ Cantando coisas de amor./ O  
homem sério que contava dinheiro parou/ O faroleiro que contava vantagem parou/ A namorada  
que contava as estrelas parou/ Para ver, ouvir, e dar passagem./ A moça triste que vivia calada  
sorriu/ A rosa triste que vivia fechada se abriu/ E a meninada toda se assanhou/ Pra ver a banda  
passar/ Cantando coisas de amor/ O velho fraco se esqueceu do cansaço e pensou/ Que ainda era  
moço pra sair no terraço e dançou/ A moça feia debruçou na janela/ Pensando que banda tocava  
pra ela/ A marcha alegre se espalhou na avenida insistiu/ A lua cheia que vivia escondida surgiu/  
Minha cidade toda se enfeitou/ Pra ver a banda passar/ Cantando coisas de amor/ Mas para meu  
desencanto/ O que era doce acabou/ Tudo tomou seu lugar/ Depois que a banda passou/ E cada  
qual no seu canto/ Em cada canto uma dor/ Depois da banda passar/ Cantando coisas de amor.

Na canção de Chico Buarque, a dimensão congregadora da música é evidenciada. Toda a cidade se enfeita e prepara para ver a banda passar. Ninguém parece ficar indiferente e até a lua, conforme destaca, muda o seu comportamento. Há, portanto, uma ruptura com o rotineiro da cidade. O extraordinário momento da passagem da banda possibilita que todos possam se unir e esquecer a dor, ainda que momentaneamente. O carnaval que é objeto deste capítulo pode ser pensado a partir dessa letra de música. É uma festividade tradicional, porém fora do rotineiro, que une as pessoas e não tem espaço para o sofrimento.

Conforme é possível inferir da canção, após a passagem da banda, tudo volta a ser como antes: a rotina se restabelece e cada um volta para “o seu canto”, com a sua “dor”. Na quarta-feira de cinzas, essa mesma mudança ocorre. Findado o carnaval, o cotidiano se restabelece até o próximo ano. Percebemos, com especial atenção, a figura do velho retratada em *A banda*. A rotina de cansaço e isolamento em que o velho vive é rompida enquanto dura a passagem da banda. Com a banda, o velho se sente jovem, sai ao terraço e dança. O carnaval brasileiro conta com participação expressiva de idosos que, muitas vezes, saem de um cotidiano marcado por limitações para viverem a fantasia, embalados e congregados pela música carnavalesca.

Diante do exposto, é possível concluir que o carnaval constitui uma preciosa oportunidade de compreensão da sociedade e da cultura uma vez que “o momento fora do comum que é planejado e tem tempo marcado para acontecer, portanto, é um espelho muito importante pelo qual a sociedade se vê a si mesma e pode ser vista por quem quer que deseje conhecê-la” (DaMatta, 1986, p.71).

Uma outra característica importante do carnaval, e que vale a pena analisar, é que a tristeza e o trágico não são esperados nessa festa. São esperados, em verdade,

excessos associados ao prazer, ao luxo, a sensualidade, a alegria e ao riso. As obrigações cotidianas podem ser temporariamente esquecidas. O deslocamento da realidade do cotidiano é uma característica, portanto, do carnaval. Dessa forma, pessoas que ocupam diferentes lugares na estrutura da sociedade podem se sentir iguais e serem percebidas dessa forma. O carnaval é, assim, uma inversão do mundo. Conforme mais uma vez infere DaMatta (1986), papéis sociais podem se inverter nessa festa e a noção de hierarquia parece perder espaço:

Penso que o carnaval é basicamente uma inversão do mundo. Uma catástrofe. Só que é uma reviravolta positiva, esperada, planejada e, por tudo isso, vista como desejada e necessária em nosso mundo social. Nele, conforme sabemos, trocamos a noite pelo dia; ou, o que é ainda mais inverossímil: fazemos uma noite em pleno dia, substituindo os movimentos da rotina diária pela dança e pelas harmonias dos movimentos coletivos que desfilam num conjunto ritmado, como uma coletividade indestrutível e corporificada na música e no canto (DaMatta, 1986, p. 74).

Em *Os sentidos no espetáculo*, Cavalcanti (2002) analisa a concepção de DaMatta sobre o aspecto da inversão no carnaval brasileiro. A autora demonstra que a inversão pode ser entendida em seu sentido evidente, “de que nele os pobres aparecem no centro da cena, exibindo estonteantes nobreza (como no magnífico bailado do casal de mestre-sala e porta-bandeira) e talento (como na fantástica orquestra de percussão chamada bateria) (Cavalcanti, 2002, p. 47)”. Ela defende, contudo, que a ideia de inversão deve ser entendida de forma profunda por se tratar de um rito que individualiza e democratiza e se constitui em uma sociedade marcada pela hierarquia.

Inversões relacionadas ao corpo também são constatadas nas festividades carnavalescas. O corpo que é rotineiramente instrumento para o trabalho passa a ser instrumento do belo e do prazer. O seu desgaste não ocorre pelo trabalho e busca por

produtividade, mas por ser um instrumento que proporciona prazer e alegria. Ocorre ainda a substituição dos uniformes, vestimentas que identificam e igualam as pessoas, pela fantasia, que permite às pessoas serem o que desejarem (DaMatta, 1986).

Em alguns contextos específicos no carnaval, a inversão também pode ser refletida em relação ao corpo envelhecido. A questão do corpo velho e das transformações físicas advindas com a velhice perpassa as pesquisas e discussões sobre envelhecimento em psicologia. O corpo envelhecido comparece frequentemente no imaginário socialmente construído e em muitos enfoques de pesquisas, notadamente quando associado a perdas e adoecimento, conforme destacam Salvarezza e Iacub (2005) em *El Viejo e su viejo cuerpo: un acercamiento a la psicossomática de la vejez*:

A leitura do Outro, neste caso nossa sociedade, tem como enfoque o velho em termos do que ele já não possui, daquilo que já não é ou da enfermidade e do antiestético. Basta verificar as definições sobre envelhecimento que contamos na gerontologia: a maioria delas é produzida sobre os aspectos deficitários, sobre as perdas, presentes ou futuras (p. 267, nossa tradução).<sup>4</sup>

Além da associação frequente da velhice com a enfermidade ou incapacidade, a percepção da velhice como distante dos padrões estéticos desejáveis é muito significativa na cultura. Debert (2011), em *Velhice e tecnologias do rejuvenescimento*, argumenta que a sociedade atual apresenta uma verdadeira aversão ao corpo envelhecido que se evidencia, também, no frequente uso e desenvolvimento de tecnologias de rejuvenescimento. Para a autora, a materialidade do corpo já envelhecido é avaliada socialmente e suas possibilidades são restringidas em razão das marcas deixadas pelo tempo vivido. Já Sibilia (2011, p. 83) assegura que vivemos sob a “moral

---

<sup>4</sup> La lectura del Otro, en este caso nuestra sociedad, objetiva al viejo en términos de lo que ya no tiene, de lo que ya no es o de la enfermedad y lo antiestético. Basta ver las definiciones sobre envejecimiento con las que contamos en gerontología: la mayoría de ellas se hacen sobre los aspectos deficitarios, sobre las perdidas, presentes o futuras.

da pele lisa” e que as rugas e outras marcas da velhice são amplamente indesejadas e combatidas:

Sinais de uma derrota na luta pela permanência do aspecto juvenil, as rugas são moralmente condenáveis devido à sua indecência: a velhice é um direito negado ou algo que deveria permanecer oculto, longe de ambicionar a tão cotada visibilidade. Assim como acontece com todas as outras “imperfeições” e “impurezas” que o envelhecimento cinzela nos corpos humanos, as rugas constituem uma afronta à tirania da pele lisa sob a qual vivemos.

Nos dias de hoje, o fenômeno do culto ao corpo e da juventude na cidade do Rio de Janeiro, em particular, e no Brasil como um todo, merece consideração em uma pesquisa que busca uma reflexão sobre a velhice a partir de um diálogo com a cultura, como evidencia o livro *Nu e vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca* (2002), organizado por Mirian Goldenberg. Para a referida antropóloga, a preocupação com a aparência e com a manutenção da juventude atualmente é disseminada e tem expressão significativa e, possivelmente, maior na cidade do Rio de Janeiro devido a particularidades de sua história e natureza.

No entanto, em alguns contextos carnavalescos no Rio de Janeiro, o corpo envelhecido ganha destaque e pode ser exibido e apreciado com conotações e sentidos diversos. Pode comparecer fantasiado e o idoso pode brincar e ser o que quiser. Já em outros contextos, como na ala da Velha Guarda, a velhice estampada no corpo envelhecido passa a ser associada não mais a perdas e carências, mas a possíveis aquisições como experiência na vida, no “samba” e conhecimento acumulado que são reverenciados por diferentes gerações.

Outro aspecto relevante em relação ao corpo no carnaval é que embora existam vários contextos de exaltação da beleza física e juvenil em suas festividades, também

são evidenciados diversas situações nas quais o corpo exibido e embalado pelas canções não possui, necessariamente, os atributos esperados pelo chamado padrão de beleza vigente. O corpo exibido no carnaval é, muitas vezes, o corpo do homem e da mulher “comum”, conforme demonstra Cavalcanti (2002) ao analisar o carnaval das Escolas de Samba cariocas:

O corpo do carnaval é o corpo sexuado, não necessariamente o corpo bonito ou cuidado que se exhibe em carro alegórico, ou na posição atual das “madrinhas de bateria”, mas muitas vezes simplesmente corpo, da dona de casa barriguda, do comerciário magrelo, da menina caolha, do garoto míope e de pernas tortas, que se divertem brincando numa ala. Corpo que toma para si as tênues fronteiras entre liberdade, liberalidade e libertinagem desembocando na sugestão insinuante de pecado, na certeza da morte sempre reafirmada na quarta-feira de cinzas (Cavalcanti, 2002, p. 59).

Nesse contexto, o carnaval também constitui um “lugar” onde o corpo da mulher e do homem “comum” de diferentes idades e características podem se apresentar e serem vistos desprovidos do rigor das exigências estéticas da sociedade contemporânea cujos ideais estéticos estão relacionados ao corpo jovem. Salvarezza e Yacub (2005) ressaltam que o corpo do velho se encontra apartado desses ideais estéticos:

O corpo velho, como matéria, se apresenta então desrespeitando as medidas comuns dos ideais estéticos e, desta forma, aparecerá aos homens como vitimizado. É assim que surge a estética como um mecanismo de controle cultural que regulará, por analogia e comparação ao modelo socialmente instituído, a medida do desejável, especialmente na esfera do sexual (Salvarezza e Yacub, 2005, p. 263, nossa tradução).<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> El cuerpo viejo, como materia, se presenta entonces como no respetando las medidas comunes de los ideales estéticos e, desta manera, aparecerá victimizado a los hombres. Es así como la estética surge como um mecanismo de control cultural que regulará, por analogia y comparación al modelo instituído socialmente, la medida de lo deseable, especialmente en la esfera de lo sexual.

O corpo exibido em diversos cenários do carnaval carioca, no entanto, pode ser velho ou jovem. Há um rompimento temporário com as exigências estéticas sociais. O carnaval oferece, ainda que de forma limitada no tempo e no espaço, um lugar social de maior aceitação do corpo envelhecido e de suas características. Esta constatação é ainda mais marcante no carnaval das Escolas de Samba que exaltam a experiência de vida de seus membros mais velhos em seus desfiles e cotidiano. Essa exaltação não é unilateral por parte das agremiações. Também os foliões e o público carnavalesco a compartilham.

Carnaval é, ainda, conforme esclarece DaMatta (1986), época de diversos concursos e competições. A disputa das Escolas de Samba, em especial aquelas do Rio de Janeiro, configura-se como um jogo no qual jurados e público têm conhecimento de regras e critérios de premiação. O título só pode ser conquistado pelo desempenho, do elã e da vontade de vencer. O carnaval pode ser pensado como:

[...] movimento numa sociedade que tem horror à mobilidade, sobretudo à mobilidade que permite trocar efetivamente de posição social. É exibição numa ordem social marcada pelo falso recato de “quem conhece o seu lugar” – algo sempre usado para o mais forte controlar o mais fraco em todas as situações. É feminino num universo social e cosmológico marcado pelos homens, que controlam tudo o que é externo e jurídico, como os negócios, a religião oficial e a política. Por tudo isso, o carnaval é a possibilidade utópica de mudar de lugar, de trocar de posição na estrutura social. De realmente inverter o mundo em direção à alegria, à abundância, à liberdade e, sobretudo, à igualdade de todos perante a sociedade. Pena que tudo isso só sirva para revelar o seu justo e exato oposto (DaMatta, 1986, p.79).

O carnaval é velho num contexto social de supremacia da juventude. É a inversão transitória da lógica que asila o idoso de aspectos importantes da dinâmica social. O carnaval brasileiro oferece um “tempo” e um “espaço” para o idoso ser como é

e brincar de ser o que quiser pelo menos até a quarta-feira de cinzas. E como sugere DaMatta (1986), essa inversão, infelizmente, revela, muitas vezes, o apartamento social do idoso na sociedade contemporânea. Acreditamos que refletir sobre a relação do idoso com o carnaval, especialmente com o carnaval das escolas de samba, oferece subsídios para uma melhor compreensão psicológica do processo de envelhecimento e da fase da velhice na cultura.

## **5.2 Tradição e transformação nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro**

*Quando eu não puder  
Pisar mais na avenida  
Quando as minhas pernas não puderem aguentar  
Levar meu corpo  
Junto com meu samba  
O meu anel de bamba  
Entrego a quem mereça usar*

*Eu vou ficar  
No meio do povo, espiando  
Minha escola perdendo ou ganhando  
Mais um carnaval  
Antes de me despedir  
Deixo ao sambista mais novo  
O meu pedido final*

*Não deixe o samba morrer  
Não deixe o samba acabar  
O morro foi feito de samba  
De samba prá gente sambar*

(Edson Conceição e Aloísio Silva)

As Escolas de Samba cariocas surgiram na década de 1920 e já no início da década seguinte seus desfiles se consolidaram em uma competição com forma artística peculiar. No entanto, foi por volta de 1950 que o desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro teve seu perfil delimitado. Com a escolha de um “tema”, o enredo, a ser desenvolvido anualmente por cada agremiação. O enredo é, portanto, transformado em

linguagem plástica e visual que se reflete nas fantasias, nas alegorias, adereços e na composição rítmico e musical do samba-enredo. O rito do desfile carnavalesco é uma celebração que reúne multidões (Cavalcanti, 2002, p.48):

... Atualmente o desfile abarca cinco divisões, totalizando cerca de sessenta escolas de samba. A primeira abrange as quatorze escolas que desfilam na Passarela do Samba (o popular “sambódromo”) nas noites de domingo e segunda-feira, é representada pela Liga Independente das Escolas de Samba. O sambódromo tem cerca de 60 mil lugares e cada escola desse grupo desfila com 3 mil ou 5 mil componentes. De modo que, contabilizando apenas aqueles diretamente envolvidos no evento, temos cerca de 200 mil pessoas reunidas na apresentação desse evento. Os demais grupos, representados pela Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, desfilam nas outras noites do carnaval, alguns no próprio sambódromo, outros na Avenida Rio Branco (pp.48-49)

Conforme as regras atuais, as escolas que desfilam no sambódromo carioca têm até 80 minutos para percorrer uma pista de 700 metros cercada por arquibancadas. Cada escola deve desenvolver seu enredo por diferentes e concomitantes linguagens expressivas: 1) a dimensão visual é desenvolvida por meio das fantasias coloridas dos foliões e dos carros alegóricos; 2) O samba cantado por um intérprete ou “puxador”, com o acompanhamento da bateria da escola e o canto de todos os integrantes da escola. A dança, o movimento ritmado e coletivo dos corpos integra o visual e o samba e une as dimensões festiva e espetacular do desfile. Nesse contexto, “visão e audição estão aqui intimamente conectados; a dança e o canto coletivos e ritmados expressam sua intensa associação na criação de um contexto em que, quem dança e canta, também vê e é visto” (Cavalcanti, 2002, p.50).

Atualmente, as Escolas de Samba do grupo especial do Rio de Janeiro apresentam os seguintes elementos em sua formação completa: 1) comissão de frente; 2) carros alegóricos; 3) casal de porta-bandeira e mestre-sala; 4) intérpretes do samba-enredo; 5) bateria; e 6) velha guarda. Faz-se relevante levar em consideração que em pelo menos dois de tais elementos, considerados essenciais para o sucesso do desfile das Escolas de Samba, a idade avançada e a experiência de vida são valorizadas: na ala das Baianas e na Velha Guarda. A marcante presença de idosos em outros elementos das escolas de samba também chama atenção e merece destaque nesta análise. Jamelão, intérprete da Estação Primeira de Mangueira, por exemplo, interpretou os sambas-enredo da verde e rosa, como principal voz, por 52 anos consecutivos, até os seus 93 anos de idade. O intérprete da tradicional Escola de Samba apenas se afastou dessa função após sofrer dois derrames. Faleceu em 2008, aos 95 anos, e foi homenageado no desfile desse ano por sua escola do coração.

*Portela na Avenida*, samba-exaltação da Escola de Samba Portela, de autoria de Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro, é considerado uma espécie de “hino” da tradicional escola que adota as cores azul e branco em sua bandeira e desfiles. Este samba foi consagrado na voz da cantora Clara Nunes. Demonstra, em sua letra e música, a emoção do desfile e transmite, em forma poética, a dimensão ritualística do desfile das Escolas de Samba:

Portela/ Eu nunca vi coisa mais bela/ Quando ela pisa a passarela/ E vai entrando na avenida/  
Parece a maravilha de aquarela que surgiu/ o manto azul da padroeira do Brasil/ Nossa Senhora  
Aparecida/ Que vai se arrastando/ E o povo na rua cantando/ É feito uma reza um ritual/ É a  
procissão do samba/ Abençoando/ A festa do divino carnaval./ Portela/ É a deusa do samba,/ o  
passado revela/ E tem a velha guarda como sentinela/ E é por isso que eu canto essa voz que me

chama./ Portela/ Sobre sua bandeira, esse divino manto/ Tua águia altaneira é o Espírito Santo/  
No templo do samba./ As pastoras e os pastores/ Vêm chegando da cidade e da favela/ Para  
defender as suas cores/ Como fieis na santa missa da capela/ Salve o samba, salve a santa, salve  
ela/ Salve o manto azul e branco da Portela/ Desfilando triunfal sobre o altar do carnaval.

Os desfiles das Escolas de Samba são embalados pelos sambas de enredo que devem expressar o enredo defendido pela agremiação e são repetidos inúmeras vezes no decorrer do desfile e de sua concentração. Mussa e Simas (2010), em *Samba de enredo: história e arte*, destacam que o samba de enredo é um gênero épico genuinamente brasileiro e que pode ser entendido como uma “espécie” de samba que se consolidou como gênero específico e manifestação artística “de primeira grandeza” até meados da década de 70.

Em *Escolas de samba: trajetória, contradições e contribuições para os estudos organizacionais*, Tureta e Araújo (2013) analisam a relação entre tradição e mercantilização nas agremiações sob a ótica dos estudos organizacionais. Esclarecem que as Escolas de Samba podem ser compreendidas como uma forma de organização típica do Brasil que despontou no Rio de Janeiro no início do século XX. Elas são responsáveis por projetar o carnaval brasileiro como o maior espetáculo carnavalesco do mundo. Segundo os autores,

As escolas de samba podem ser definidas como uma forma de associação recreativa e musical, com o objetivo principal de se apresentarem no carnaval. Institucionalmente, elas se organizam em diferentes Ligas ou Associações, responsáveis pela organização dos desfiles carnavalescos dos diversos grupos de agremiações. De acordo com Barbieri (2010), tais organizações estabelecem uma estrutura hierárquico-competitiva entre elas. Competitiva entre as integrantes de um mesmo grupo (Grupo Especial, por exemplo), e hierárquica entre os próprios grupos

como, por exemplo, Grupo 3, 2, 1, de Acesso e, por último, o mais importante, o Grupo Especial, o qual é composto pelas principais escolas. Em cada grupo, um determinado número de agremiações é promovido e rebaixado para o grupo superior e inferior, respectivamente, nos desfiles que acontecem durante o carnaval (2013, p. 116).

Tureta e Araújo (2013) argumentam ainda que as Escolas de samba possuem práticas organizativas próprias e uma divisão do trabalho, além de apresentarem claramente um objetivo compartilhado entre os integrantes e demonstrarem coordenação das atividades. Não obstante essas características organizacionais, elementos tradicionais relevantes do universo das escolas de samba ainda são preservados tais como o voluntariado, a existência de relações afetivas fortes e o improviso. Outros elementos do modelo empresarial moderno foram incorporados às Escolas de Samba como, por exemplo, a terceirização de serviços, a contratação de profissionais especializados e ferramentas de planejamento e gestão. A coexistência de características tradicionais com elementos agregados pelo mercado pode ser percebida nos desfiles carnavalescos das últimas décadas e subsidiam a discussão sobre uma suposta perda de tradição das Escolas de Samba:

A presença de técnicas de gestão nas agremiações carnavalescas, consequência de uma suposta espetacularização dos desfiles, é interpretada por alguns como o principal causador da perda de tradição e autenticidade das escolas de samba, afetando diretamente a sua pureza enquanto cultura popular. A decadência da tradição, segundo esses autores, estaria relacionada com a “invasão” da classe média no seio de uma manifestação típica do povo. No entanto, essa posição é problemática, na medida em que a interação entre classe média e mundo do samba sempre existiu, e a definição de cultura popular como algo “puro” não se sustenta, uma vez que antigas festas populares na Europa já contavam com a participação da elite local (Tureta & Araújo, 2013, p. 112).

A concepção mercantil do carnaval pode ser constatada já no começo do século passado. Com o tempo, o carnaval ganhou novos contornos e passou a se configurar, também, como um rentável negócio. As dimensões comercial e turística colaboraram para a consolidação do carnaval tipicamente brasileiro conduzindo, também, aos grandes desfiles das Escolas de Samba (Tureta & Araújo, 2013). Nesse contexto, é necessário destacar que a dinâmica social e a cultural permeiam o desfile das agremiações de forma que aspectos do capitalismo também parecem poder ser pensados em estudos específicos a partir das festividades carnavalescas.

Cabe destacar também a adoção de cotas de patrocínio de determinadas emissoras de televisão ao carnaval carioca e a nítida relação deste com os meios de comunicação. Percebe-se, inclusive, um efeito midiático no fenômeno do agigantamento do carnaval, conforme assevera Holanda (2013), em *País do carnaval! País do Carnaval?*

Também em relação aos sambas de enredo é possível vislumbrar as transformações decorrentes de uma maior mercantilização das escolas de samba. Mussa e Simas (2010) asseveram que, a partir da década de 90, os sambas de enredo passaram, cada vez mais, a ficar semelhantes entre si do ponto de vista estrutural. Afirmam esses autores que atualmente presenciamos uma valorização da funcionalidade do samba-enredo que, frequentemente, representa um empobrecimento do mesmo. Para Mussa e Simas (2010), esse fenômeno pode ser melhor apreendido, dentre outros fatores, pela sua perda de peso na avaliação da Escola de Samba. No início dos concursos, o samba de enredo chegou a significar 50% da nota final da escola. Atualmente, ele representa apenas 10%, e sequer se mantém como o segundo critério de desempate.

Assim, para a Escola de Samba alcançar boas notas, ela acaba tendo que investir em outros quesitos, certamente mais dependentes de verbas angariadas, do capital investido no desfile. Para os autores acima mencionados, “o número de quesitos aumentou, com ênfase para os chamados “quesitos do carnavalesco”, e o samba perdeu a posição central que ocupava, passando a estar a reboque do requinte visual dos cortejos” (Mussa & Simas, 2010, p.129). Ademais, acreditam que os enredos encomendados por patrocinadores estão entre os responsáveis pelo empobrecimento dos sambas enredos.

Nesse contexto de análise de dicotomia entre o “novo” e o tradicional no carnaval das Escolas de Samba cariocas também se evidenciam conflitos intergeracionais nas agremiações, vez que os integrantes mais velhos muitas vezes são críticos do modelo vigente. Mussa e Simas (2010) apontam, ainda, como fator de “empobrecimento” dos sambas de enredo nos dias de hoje o afastamento da comunidade e, em especial, das gerações mais velhas. Assim, muitos componentes sequer conhecem a história de suas agremiações e os sambas antigos.

No entanto, ao refletir sobre a dimensão mercantil do carnaval das Escolas de Samba é necessário considerar, também, a manutenção da tradição e de formas tradicionais de produção como o trabalho artesanal, por exemplo. E apesar das inovações introduzidas nas últimas décadas e dos conflitos advindos dessas mudanças, os sambistas mais velhos ainda são reverenciados no dia a dia das agremiações e em alas específicas no momento dos desfiles.

No final da década de 1960, a figura do carnavalesco ganha visibilidade e pode ser pensada como um dos principais responsáveis pelo processo de transformação das Escolas de Samba. Trata-se de um profissional contratado pela agremiação com a

função de tornar viável que a Escola de Samba narre seu enredo por meio de um cenário plástico e visual. É ele quem deve coordenar os diversos elementos constituintes da Escola de Samba. Sua contratação costuma constituir a maior despesa da agremiação (Tureta & Araújo, 2013), o que evidencia a essencialidade de seu trabalho nos atuais desfiles:

O ingresso do carnavalesco no mundo das escolas de samba foi um dos marcos na mudança de orientação acerca da execução de tal função nas escolas, bem como dos padrões estéticos que se transformaram, significativamente, com a presença de artistas de formação acadêmica. Como consequência de seu trabalho, o carnavalesco acabou exercendo um papel de mediação entre as agremiações e as concepções estéticas presentes em outros meios culturais (p. 117).

Dessa forma, o trabalho do carnavalesco favoreceu que as Escolas de Samba ganhassem maior visibilidade e aceitação em diferentes meios culturais e sociais. Contribuiu para que relevantes transformações ocorressem nos desfiles das agremiações, especialmente em relação aos aspectos visuais envolvidos nos desfiles. Contudo, à figura e às funções do carnavalesco frequentemente os membros mais velhos das escolas de samba atribuem um declínio de importância aos aspectos musicais e a tradição no desfile das agremiações, conforme ressalta Blass (2011, p.7) em *Velha Guarda de escolas de samba: concepções e paradoxos*, “Quando indagados sobre as mudanças observadas nos festejos carnavalescos nas últimas décadas, os integrantes das Velhas Guardas logo mencionam a figura do carnavalesco, responsabilizada pelo predomínio crescente do visual sobre a expressão musical do samba”.

A compreensão sobre o conflito entre o novo e o tradicional nas Escolas de Samba passa pelo entendimento do surgimento da figura do carnavalesco, da crescente

mercantilização do carnaval e da conseqüente prevalência da dimensão visual sobre a musical no concurso anual. Esses fatores conjuntamente analisados oferecem subsídios, ainda, para uma melhor compreensão do motivo pelo qual, na maior parte das vezes, os sambas de enredo são esquecidos logo após o término do desfile, de forma que, “Assim, a composição musical subordinada ao enredo criado pelo carnavalesco se torna tão passageira, transitória e descartável quanto todos os elementos da composição visual (Blass, 2011, p. 8).

### **5.3 Baianas, Velha Guarda e a reverência ao velho no samba**

*Fala Mangueira, fala!  
Mostra a força da sua tradição.  
Com licença de Portela,  
Favela Mangueira mora no meu coração*  
(Mirabeau Pinheiro e Milton de Oliveira)

A letra do samba *Fala Mangueira*, lançado em 1956 na voz de Ângela Maria, apresenta a tradição como um elemento de força da Estação Primeira de Mangueira. Para as Escolas de Samba do Rio de Janeiro, a tradição constitui um valor e, certamente, as Baianas e as Velhas Guardas evidenciam e representam a tradição de suas agremiações. A reflexão sobre a participação do idoso no carnaval das escolas de samba perpassa, necessariamente, a compreensão do papel que desempenham as baianas e a Velha Guarda.

Segundo Cavalcanti (2011) é repleta de processos simbólicos a temática da velhice e do envelhecimento humano que se evidencia pelas tradicionais Baianas e pelas Velhas Guardas no carnaval carioca. A identidade desses dois grupos, considerados

essenciais pelas escolas de samba cariocas, está intrincada à avançada idade cronológica de seus integrantes:

Dentro do carnaval multifacetado das escolas de samba, dois lugares sociorrituais – as Baianas e a Velha Guarda – associam-se, especificamente, a um conjunto de reflexões sobre a “idade avançada”. A identidade desses dois grupos sociais é bem distinta daquela dos demais grupos e segmentos da escola de samba, e a eles se agrega expressivo valor ritual. Deles se exigem condutas específicas, permanentemente elaboradas, negociadas e ressignificadas (Cavalcanti, 2011, p.248).

A autora argumenta, ainda, que em alguns casos excepcionais existe a possibilidade de se integrar à Velha Guarda aos 20 anos de idade ou de se tornar Baiana aos 40 anos por um direito hereditário. No entanto, defende que sobre esses dois grupos, constituídos em sua maioria absoluta por integrantes idosos, é possível constatar simbolizações individuais e também coletivas acerca da velhice.

Desse modo, imagens e valores que frequentemente são associados aos idosos e a figura dos avós na cultura e sociedade em geral, nas Escolas de Samba se desdobram e associam-se às Baianas e aos integrantes da Velha Guarda. Trata-se de conteúdos simbólicos considerados positivos e que exaltam esses dois grupos sociais (Cavalcanti, 2011, pp. 264-265):

As Baianas encarnam a autoridade e o afeto. Os componentes da velha Guarda, por sua vez, ligados a imagens da tradição do samba e portadores de um valioso conhecimento musical, associam-se, sobretudo, à veneração mencionada por Meyer Fortes: são prestigiados e respeitados no meio das escolas de samba e aspiram, como veremos, um reconhecimento artístico mais amplo.

Segundo Salvarezza (2005) é possível identificar, na maioria das culturas, preconceitos e condutas negativas, inconscientes ou conscientes, relacionados às pessoas velhas. O autor esclarece, também, que o preconceito mais comumente percebido associa à velhice enfermidade e incapacitação. No universo das escolas de samba cariocas, a velhice dos integrantes das alas das Baianas e da Velha Guarda também está associada à pré-conceitos e conteúdos simbólicos compartilhados.

No entanto, é notável que, no contexto das Escolas de Samba, à velhice das Baianas e dos integrantes da Velha Guarda muitas vezes associam-se características e atributos considerados positivos e desejáveis pela sociedade. Tanto as Baianas como a Velha Guarda são considerados essenciais para as suas agremiações. À seus integrantes, associa-se vitalidade e capacidade. Assim, como destaca Cavalcanti (2011), às Baianas muitas vezes relacionam-se simbolicamente a autoridade e o afeto. E à Velha Guarda, atrela-se a tradição e o conhecimento acumulado.

#### **5.4 Respeito e valorização à Ala das Baianas**

*O que é que a baiana tem?  
Que é que a baiana tem?  
Tem torço de seda, tem! Tem brincos de ouro, tem!  
Corrente de ouro, tem! Tem pano-da-Costa, tem!  
Tem bata rendada, tem! Pulseira de ouro, tem!  
Tem saia engomada, tem! Sandália enfeitada, tem!  
Tem graça como ninguém  
Como ela requebra bem!*

(Dorival Caymmi)

É surpreendente a beleza das tradicionais alas das Baianas nos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. A imagem de dezenas de senhoras idosas, em sua maioria agrupadas e integradas às suas agremiações, vestindo suas fantasias pesadas e rodadas e girando ao som do samba de enredo é estonteante. O desfile da ala das

Baianas, além de oferecer um espetáculo estético devido ao movimento provocado pelas saias de suas integrantes, reflete a tradição da Escola de Samba e a participação das idosas no desfile anual e no cotidiano de suas agremiações. Sem dúvida, as Baianas que desfilam em alas nas agremiações do carnaval carioca trazem com elas o peso de uma tradição.

A ala das Baianas é obrigatória na composição das agremiações em seus desfiles anuais. Sua ausência no desfile implica em penalidades à Escola de Samba. Embora a ala das Baianas não constitua quesito de avaliação e pontuação, as suas fantasias impactam o quesito Fantasia e o modo como desfilam afetam o quesito Evolução. Ademais, são consideradas fundamentais para as Escolas de Samba.

Anualmente, os regulamentos do concurso anual estipulam um número mínimo de integrantes para a ala das Baianas. Penalidades são estipuladas para as agremiações que não cumprirem essa determinação. Segundo o Regulamento Específico do Desfile das Escolas de Samba do Grupo Especial da Liga Independente das Escolas de Samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro (LIESA) para o Carnaval 2015, por exemplo, cada agremiação deveria desfilar com o mínimo de 70 componentes na ala das Baianas. A falta de cumprimento dessa determinação implicava na penalidade de 0,5 ponto na avaliação da Escola. Essa obrigatoriedade evidencia a importância conferida à ala das Baianas, cujas integrantes têm entre quarenta e setenta anos de idade, havendo algumas Baianas com mais de oitenta anos.

De acordo com a LIESA (2015), a ala das Baianas surgiu com a atual configuração no período de 1960 a 1962, na Estação Primeira de Mangueira, sob a coordenação de Dona Neuma, personalidade pública que integrou a Velha Guarda e é considerada, junto com Dona Zica, esposa do Compositor Cartola, uma das damas da

Escola do Morro da Mangueira. Para a compreensão do simbolismo que envolve a ala das Baianas, é pertinente ressaltar que essa ala remete às Tias Baianas, conforme discorre Sandroni (2012, p. 102):

A segunda metade do século XIX vê acentuar-se o fluxo migratório do Nordeste para o sudeste do país, acompanhando a mudança de eixo econômico, que vinha já do século anterior e que se expressou também na mudança da capital de Salvador para o Rio de Janeiro. Uma parte desse contingente era constituída por negros baianos nascidos livres – ou porque filhos de escravos forros, ou porque beneficiados pela Lei do Ventre Livre – e que até, em certos casos, gozavam de relativa tranquilidade econômica. Esse grupo, unido por fortes laços de solidariedade, iria constituir uma “comunidade baiana” no bairro da Saúde, no centro do Rio. Tal solidariedade era em grande parte assegurada pela figura das “tias”, isto é de baianas mais velhas que exerciam uma liderança na organização da família, da religião e do lazer.

As Tias Baianas exerciam, portanto, um papel congregador em seu grupo social e influenciavam esferas importantes da vida como a família, a religião e o lazer. Elas exerceram papel importante para o samba no início do século XX. Suas casas eram cenário acolhedor para os sambistas desta época, em que o samba era marginalizado na sociedade. A essas senhoras idosas associam-se solidariedade, liderança e acolhimento, características ainda hoje atribuídas com frequência às integrantes das alas das baianas.

Segundo alguns cronistas do samba, a famosa composição de Donga e Mauro de Almeida composta em 1916, *Pelo telefone*, seria na verdade uma construção coletiva gestada na casa de Tia Ciata. O crítico musical José Ramos Tinhorão também afirma que o referido samba nasceu em sua casa. Hilária Batista de Almeida, conhecida como tia Ciata, foi a mais famosa das “tias” baianas. À sua casa é atribuído o mérito de ser o lugar onde o samba carioca se originou e era frequentada por expoentes do samba como

Donga, João da Baiana, Sinhô, Caninha e Pixinguinha. Também tia Amélia e tia Perciliana se destacam por desempenhar importante papel no samba do início do século passado (Sandroni, 2012).

Em *Tias Baianas que lavam, cozinham, dançam, cantam, tocam e compõem: um exame das relações de gênero no samba da Pequena África do Rio de Janeiro na primeira metade do século XX*, Gomes (2010) esclarece, a partir de uma perspectiva dos estudos de gênero e da etnomusicologia, que as Tias Baianas estavam entre as personalidades reconhecidas como influentes e poderosas nas camadas mais populares do Rio de Janeiro no início do século passado. Eram consideradas “matriarcas do samba”. Ocupavam, ainda, lugar de destaque nas práticas religiosas e, frequentemente, eram mães-de-santo ou ocupavam cargos subsequentes. Gomes (2010) destaca também que as Tias Baianas se encarregavam da estrutura que viabilizava o rito do samba. Eram observadoras, apreciadoras e anfitriãs do samba:

Há certo consenso, um imaginário construído do samba carioca do início do século XX que coloca as Tias Baianas como as responsáveis por gerar a estrutura propícia para o rito, protegendo, abrigando, mantendo a comida e a bebida, enquanto que o fazer musical era assumido pelos homens (Gomes, 2010, p. 972).

No entanto, o referido autor demonstra, com base em fontes históricas documentadas e em depoimentos, que as Tias Baianas também eram compositoras, instrumentistas e cantoras. E evidencia que, em 4 de fevereiro de 1917, em nota publicada no *Jornal do Brasil*, tia Ciata, conjuntamente com João da Mata, Germano e Hilário, reclamou a autoria do famoso samba *Pelo Telefone*. Para sustentar a participação das Tias Baianas no samba, cita Mario de Andrade (2006, p. 150):

Uma das mais recentes mães-de-santo (pois que podem também ser mulheres) famosas foi a tia Ciatha, mulher também turuna na música dizem. Passava os dias de violão no colo inventando melodias maxixadas e falam mesmo as más línguas que muito maxixe que correu Brasil com nome de outros compositores negros eram dela apropriações mais ou menos descaradas.

A afirmação de Mario de Andrade evidencia que as velhas “tias” baianas, além de realizarem significativas atividades de liderança em seus grupos sociais, também estavam integradas e ativas no contexto do samba chegando, inclusive, a tocar instrumentos e a compor. Tal constatação evidencia a presença e importância de mulheres idosas para o samba desde os primórdios desse gênero da música brasileira.

A tradicional vestimenta da ala das Baianas no desfile das Escolas de Samba cariocas referenciam claramente as “tias” que desempenharam relevante papel nas redes de sociabilidade do samba. Araújo e Ferreira (2012, p. 305), em *Tradição e modernidade no traje da baiana de escola de samba*, analisam que “as baianas vêm continuamente incorporando novos significados a sua figura e adquirindo novas funções nos desfiles, transitando entre o lúdico e o sagrado, num espaço de constante tensão entre tradição e modernidade”. Para os autores, as Baianas constituem um símbolo da cultura popular brasileira. Integram os elementos tradicionais do carnaval carioca. No entanto, conflitos advindos da dualidade, tradição e modernidade, também são evidenciados em uma análise sobre a ala das Baianas.

Às Baianas se associam, de um lado, liderança. Mas, também, um tipo físico afetivo: são mulheres frequentemente mais velhas, com formas corpulentas e seios fartos. “O prestígio das Baianas associa-se, assim, à figura da “mãezona” que remete ao acolhimento de todos, em especial dos jovens, e a transforma em uma espécie de dona

de casa, pois lhe transfere a responsabilidade de tornar a escola uma “casa” (Cavalcanti, 2011, p. 255).

Conforme acima pontuado, é dada a importância aos relacionamentos intergeracionais no desempenho das atividades da Baiana. É de sua responsabilidade o acolhimento aos mais jovens, aos iniciantes. Sua experiência no universo do samba é exaltada e valorizada pelo grupo social. A Baiana é vista como uma referência pelos integrantes mais jovens das escolas de samba. Tal característica pode ser melhor compreendida diante da inserção social da Baiana na Escola de Samba, onde ganha evidência e respeito. Ou seja, as agremiações constituem “lugares” de inserção numa rede social para essas senhoras. Para Cavalcanti (2011, p.255), a “Baiana é, sob esse aspecto, a culminância de uma possível carreira feminina dentro da escola de samba”.

Ao corpo da Baiana também são associados atividade e movimento. É preciso rodar a baiana! Apesar de a característica fantasia da Baiana ser bastante pesada, apresentando em média 15 quilos, as integrantes das alas das Baianas costumam desempenhar uma coreografia tradicional na qual giram, coordenadamente, em torno do próprio corpo e ao refrão do samba-enredo:

Ao longo da passagem de uma escola pela avenida, ao som do refrão final do samba-enredo repetido inúmeras vezes, as Baianas executam uma coreografia característica e muito apreciada: giram em torno do próprio corpo, todas ao mesmo tempo e no mesmo sentido. O giro faz rodar suas amplas saias e provoca um efeito visual belíssimo. Depois do giro, terminado o refrão, voltam a evoluir ao ritmo do samba-enredo com o conjunto da escola. Esse movimento é, em si, para esse grupo social, o símbolo de sua atividade e vitalidade características (Cavalcanti, 2011, pp. 249-250).

Constatamos, assim, que ser Baiana demanda, também, esforço e desempenho do corpo físico. O corpo da Baiana é ativo e reflete a vitalidade das integrantes da ala. No entanto, as limitações físicas advindas do envelhecimento humano podem, muitas vezes, apontar a necessidade de que a integrante da ala das Baianas pare de desempenhar suas tradicionais atividades. Essa constatação é feita por Cavalcanti (2011), em estudo que aborda entrevistas com integrantes de Baianas de escolas de samba do carnaval carioca (2011, p. 259):

Nesse momento em que “têm de parar” de rodar, a Baiana caracteriza a chegada da velhice, atrelada a impedimentos corporais como cansaço e doenças (“hipertensão, labirintite, diabetes, e o peso é um senhor peso!). É melhor parar “para que o tempo não te pare”, ou “para que a velhice não as pare”, ou “ser tirada” da ala, não ter mais “o direito de ser Baiana”, o que acarreta “depressões na certa”, ou “que outras pessoas vejam que a pessoa já não aguenta mais e diga: ‘olhe, você vai para a Velha Guarda!’”. É melhor parar e continuar em atividade, como fez Ivoneth, que agora sai como diretora, pois assim pode “movimentar melhor”.

Apesar da aposentadoria da atividade como Baiana ser imposta, muitas vezes, pelas limitações do corpo envelhecido, nas escolas de samba carioca se apresentam outras possibilidades e lugares sociais para a mulher idosa permanecer ativa, se sentindo útil e valorizada pelo grupo social não obstante a chegada da velhice. Um destino comum para as Baianas que se aposentam é a ala da Velha Guarda da escola, na qual a demanda pelo vigor físico é muito menor. No entanto, existem ainda outras possibilidades, tais como as diretorias de alas.

Outro tema importante relativo ao envelhecimento humano na ala das Baianas é a morte. Como se trata de um grupo constituído majoritariamente por pessoas mais velhas, e sendo a velhice considerada a última fase da vida, é frequente a morte de

alguma integrante e, posteriormente, a sua substituição na ala. Cavalcanti (2011), em sua pesquisa, refere-se a casos nos quais Baianas foram veladas na quadra da agremiação e sepultadas tendo como vestes suas fantasias de carnaval. Acontecimentos como esses demonstram a importância conferida às Baianas de uma agremiação. No desfile das campeãs de 1970, no carnaval carioca, a Baiana Nair dos Santos, conhecida como Nair Pequena, uma das fundadoras da Estação Primeira de Mangueira, morreu em pleno desfile de sua escola do coração.

É imprescindível retratar o papel da coletividade no desempenho das atividades das Baianas nas Escolas de Samba. São atividades e rituais coletivos em sua essência. Cavalcanti (2011) esclarece que a experiência única de cada Baiana se desenvolve e se constrói lidando com um repertório simbólico já prescrito na coletividade:

Ser Baiana é lidar com a experiência de ocupar um lugar altamente simbólico do carnaval carioca no qual se elabora e se constrói certa imagem de tradição calcada em representações do feminino e do envelhecimento. A cada experiência particular sobrepõem-se, assim, simbolizações coletivamente prescritas. A elaboração individual, por mais criativa e existencialmente única, acontece dentro de um universo de sentido definido (Cavalcanti, 2011. pp. 252-253).

Ser Baiana de uma Escola de Samba implica, portanto, carregar não apenas o peso das belas fantasias, mas, também, o peso da tradição e a responsabilidade de transmiti-la aos integrantes mais jovens da agremiação e aos mais diversos espectadores do desfile. E as integrantes das alas das Baianas costumam carregar todo esse peso e simbolismo com muito orgulho, prazer e vitalidade, algo que é facilmente constatado nos desfiles anuais. À ala das Baianas, ainda nos dias atuais, está intrincada a tradição do

samba e da agremiação. Trata-se de uma ala que impõe respeito e admiração. Como, afinal, assegura Cavalcanti (2011, p. 270):

Com o giro de seu corpo, a Baiana é a imagem encarnada da tradição e aciona todo um universo de valores associado ao feminino e às avós. É pródiga e acolhedora, “dá força” para os jovens que a prestigiam, goza de autoridade ímpar. Toda escola “ouve muito” suas baianas e a autoridade a elas atribuída e a deferência com que são tratadas podem ser percebidas, em sua forma negativa, na gíria popular “rodar a baiana”, usada para designar alguém que expressou, com razão, muita raiva. O descontentamento de uma Baiana não é um descontentamento qualquer: tem forte lastro moral. Sua fantasia é sempre muito elaborada e recebe atenção especial por parte dos carnavalescos. É como um grupo coeso que a Baiana metaforiza essas imagens. Ingressar na ala das Baianas é, por essa razão, “ser Baiana” .

### **5.5 O significado da Velha Guarda e dos baluartes nas Escolas de Samba**

*A Velha Guarda da Portela vem saudar  
Com este samba  
Pra mocidade cantar  
Estamos aí  
Como vocês estão vendo  
Estamos velhos  
Mas ainda não morremos*

*Enquanto há vida há esperança  
Diz um velho ditado  
Quem espera sempre alcança  
Nosso teor  
Não é humilhar ninguém  
Nós só queremos mostrar  
O Que a Velha Guarda tem.*

(Chico Santana)

Os versos transcritos acima constituem o *Hino da Velha Guarda*, de autoria do compositor Chico Santana, sambista da Escola de Samba Portela. Eles enaltecem a Velha Guarda portelense e destacam a sua vitalidade. O compositor enfatiza que há vida

na fase da velhice ao afirmar “*Estamos velhos/ Mas ainda não morremos/ Enquanto há vida há esperança*”. Ademais, destaca a constante troca intergeracional que permeia e caracteriza a tradicional Velha Guarda azul e branca. Por fim, esclarece poeticamente a intenção de explicitar os atributos da Velha Guarda sem trazer prejuízo a ninguém.

Como argumentamos neste capítulo, as Velhas Guardas das Escolas de Samba do Rio de Janeiro são, como antecipado pelos versos de Chico Santana, marcadas por representações da vitalidade de seus componentes, pelo encontro e intercâmbio intergeracional e pela constituição de um espaço social no qual a história e a experiência de vida no samba são atributos preciosos e socialmente valorizados. A tradição e o ritual também caracterizam esse grupo que se mantém representativo e coeso nos dias atuais.

Quando assistimos a um desfile carnavalesco, vemos comumente uma ala de senhores e senhoras que, sambando ou simplesmente andando de modo mais desorganizado e descontraído, vem geralmente encerrando a passagem da escola pela avenida. É a ala da Velha Guarda, que, uniformizada de terno ou *tailleur* com o chapéu característico, reúne a princípio pessoas mais velhas e ligadas à história de cada escola de samba. Embora não seja ala obrigatória, a maior parte das escolas de samba tem a sua galeria de personagens da Velha Guarda (Cavalcanti, 2011, pp. 260-261).

Segundo Blass (2011, p.1), “Os componentes das Velhas Guardas – homens e mulheres – são, em geral, velhos de samba e, por esse motivo, se autodeclaram *guardiões do samba*”. Aos integrantes da Velha Guarda são respeitosamente conferidos atributos relacionados à manutenção da tradição, conhecimento histórico sobre o samba e a agremiação e sabedoria relacionada às suas questões, como ressalta o Samba Exaltação da Portela, já mencionado neste capítulo: “... Portela,/ É a Deusa do samba o

passado revela/ E tem a Velha Guarda como sentinela/ É por isso que eu ouço essa voz que me chama/ Portela”.

É importante ressaltar que o termo Velha Guarda pode ser utilizado para denominar diferentes grupos e que as Escolas de Samba formam suas Velhas Guardas a partir de critérios diversos. Em comum, costumam integrar a chamada Velha Guarda as pessoas mais velhas e com um percurso histórico significativo no universo do samba e/ou da agremiação. A idade e o passado experienciado no samba e na Escola de Samba costumam ser os requisitos comuns às diferentes Velhas Guardas.

No documentário, *Velha Guarda da Mangueira*, dirigido por Josimar Monteiro e Marcos Salles (2008), Alvinho, ex-presidente da Estação Primeira de Mangueira, explica como se dá a constituição e as divisões da Velha Guarda na tradicional escola verde e rosa:

Na verdade, na Mangueira existem três grupos de Velha Guarda. Nós temos os baluartes que são as pessoas com mais de 73 anos de idade que desfilam conosco lá no carro dos baluartes que é presidido pelo nosso Jamelão que é o presidente de honra da escola e que tem pessoas como Delegado, Xangô, Nelson Sargento, que são os baluartes. Tem a ala da Velha Guarda que é um grupo de pessoas que tem um histórico muito bonito na Estação Primeira de Mangueira. Um histórico bonito como componente de ala, como baiana e não como músicos, como compositores: Uma ala da Velha Guarda. E o grupo da Velha Guarda da Mangueira que juntam pessoas que tem uma história bonita na história da Mangueira e que tem, além disso, o dom de cantar e de compor.

O exemplo da Mangueira evidencia a idade cronológica e a história de vida no samba e na agremiação como critérios essenciais para a escolha dos integrantes das Velhas Guardas. Na referida escola, a sabedoria é marcadamente associada aos

integrantes da Velha Guarda. Isso é evidenciado na formação e institucionalização do Conselho Superior da Mangueira, que é integrado pelos baluartes da escola e consultado nos momentos importantes de tomada de decisão na agremiação, conforme descreve Blass (2011, p.5):

As configurações da “Velha Guarda” são, portanto, múltiplas. No GRES “Estação Primeira de Mangueira”, a Velha Guarda exerce, internamente funções de um “Conselho de sábios”, tendo a tradição como suporte na tomada de decisões. Por isso, são considerados seus “baluartes”, nas palavras de Gonçalves (s/d). Em 1995, foi criado o Conselho Superior da Mangueira, formado pelos seus 22 baluartes com mais de 70 anos de idade cronológica e uma história de serviços prestados a Mangueira. As decisões internas, todas elas, passam por sua apreciação.

Já no documentário *O mistério do samba*, de Carolina Jabor e Lula Buarque de Hollanda (2008), que retrata o cotidiano, músicas e histórias de vida dos integrantes da tradicional Velha Guarda da Portela, os cantores e compositores Marisa Monte e Paulinho da Viola, em diálogo, comparam o processo de seleção de novos integrantes da Velha Guarda ao processo de uma Academia de Letras ou de uma Academia de Medicina onde os já membros refletem coletivamente e decidem, em comum acordo, quem poderia vir a compor o grupo.

No documentário, também Monarco, compositor e integrante da Velha Guarda da Portela, discorre sobre o processo: “As substituições, elas são feitas assim, como se diz: pessoas que já têm um passado glorioso dentro da escola, que tem uma bagagem musical, vão sendo, assim, substituídos na falta dos outros, né?”. Dessa forma, fica evidente que, também na Escola de Samba Portela, o passado e a experiência de vida constituem os requisitos fundamentais para ingressar e compor a tradicional Velha Guarda.

A sambista Leci Brandão, em emocionado depoimento no já mencionado documentário dirigido por Monteiro e Salles (2008), em referência a sua agremiação de coração, ressalta a identificação da Velha Guarda com a sabedoria, atributo frequentemente considerado positivo e desejável. Para a ela, a credibilidade da escola verde e rosa está intrincada ao respeito dispensado aos seus componentes idosos com história na agremiação:

A Estação Primeira de Mangueira, para mim, é vida. Uma das coisas que eu mais admiro na minha escola é que ela continua respeitando seus baluartes. A gente entra na Mangueira e vê a foto dos baluartes, as frases, os camarotes com os nomes deles. E quando eu vejo Quincas que tocava cavaquinho no trio La vai bolacha, quando eu cantava samba de terreiro. Vejo Jurandir, quantas e quantas vezes fomos juntos procurar patrocinadores para nossas festas no dia de São Sebastião. É emocionante poder ver meus companheiros do meu início de ala estarem hoje na Velha Guarda. Eu acho que enquanto a Mangueira tiver esta atitude de tratar bem os seus idosos, os seus sábios, né? Os seus conselheiros de verdade, a Estação Primeira de Mangueira sempre será uma escola com muita dignidade e, acima de tudo, com muito respeito.

No samba, provavelmente mais que em qualquer outra manifestação cultural brasileira, a figura do baluarte surge com força. Em verdade, são variados os significados e usos da expressão baluarte nos mais diversos contextos, desde o sentido de fortaleza, lugar seguro ou fortificação com muralhas ao que nos parece mais apropriado ao samba: sustentáculo, pilar, bastião, líder de ideias ou ação. O samba do Rio de Janeiro reverencia a figura do baluarte, do sábio velho que, mais que qualquer outro personagem dessa história, aponta o caminho a ser percorrido por uma agremiação.

Até o final da década de 1990, a ala da Velha Guarda tradicionalmente constituía a Comissão de Frente dos desfiles oficiais de carnaval. Atualmente, no entanto, sua posição costuma variar nos desfiles, embora, na maioria das vezes, seus integrantes desfilem em destaque em carro alegórico ou nas últimas alas a desfilar (Blass, 2011).

Integrar a Velha Guarda de uma Escola de Samba é considerado uma honraria, demonstração de consagração. Na Velha Guarda, é notável o reconhecimento da experiência acumulada e dos anos vividos. Cavalcanti (2011, p. 249) destaca a valorização do corpo envelhecido e enfatiza que trata-se de um corpo ativo por meio do carnaval:

O ingresso na Velha Guarda, por sua vez, destaca de forma positiva o conhecimento artístico-musical acumulado e a habilidade na lida com instrumentos musicais – violão, pandeiro, cuíca, cavaquinho, além de vozes – corporificados na velhice ativa de seus componentes. E esse corpo, ainda que envelhecido, mas sempre ativo através do carnaval, é um dom pelo qual se é grato.

A valorização social dos membros da Velha Guarda pode ser melhor dimensionada ao considerarmos o significado da Velha Guarda como instituição ou grupo social de extrema importância para as Escolas de Samba. As Velhas Guardas são consideradas patrimônio das Escolas de Samba e até mesmo do samba como gênero da música, conforme destaca Cavalcanti (2011, p. 264):

O termo Velha Guarda consagra, desse modo, o conhecimento musical acumulado pelos compositores e visto como patrimônio formador das escolas de samba de modo geral, de algumas escolas de samba em particular e como patrimônio mais amplo da história do próprio samba como gênero musical.

Nesse contexto, a experiência acumulada ao longo da trajetória de vida dos integrantes da Velha Guarda é reconhecida e preservada. Podemos pensar que a Velha Guarda é um lugar social na cultura brasileira, por meio do qual a experiência e o tempo de vida de seus componentes idosos são cultuados. Valoriza-se o grupo social como um todo e os seus integrantes individualmente.

A Velha Guarda também pode ser pensada como um lugar onde “o envelhecimento simboliza a origem e a autenticidade do samba”, de acordo com Cavalcanti (2011, p. 268). Trata-se, segundo a autora, de um lugar onde o envelhecimento é permeado de ritualizações e associado à detenção de conhecimento sobre o samba autêntico.

Às Velhas Guardas das escolas de samba também costuma-se associar a educação e gentileza. Seus integrantes são frequentemente representados como senhores e senhoras velhos, elegantes e polidos. Vargens e Monte (2004, p. 43), em *A Velha Guarda da Portela*, afirmam que “eles se comportam como verdadeiros lordes”. Já a cantora Alcione, ao se referir a Velha Guarda verde e rosa afirma que “eles são caprichosos no ensaio, no repertório, na maneira de vestir. Eles pertencem a uma linhagem. Uma linhagem que está se esvaziando com o tempo. Eles têm, eu diria, um perfil de damas e de cavalheiros muito bonitos” (Moreira & Salles, 2008).

Cabe considerar que, apesar de estarem associadas à tradição, as Velhas Guardas das Escolas de Samba também são frequentemente perpassadas por influências de modernização que podem gerar conflitos e tensões. O interesse das indústrias fonográficas na divulgação do samba de autoria e o desejo de integrantes pelo reconhecimento financeiro de seu talento são exemplos de possíveis conflitos

(Cavalcanti, 2011). Assim, a tradição e a lógica da sociedade capitalista contemporânea podem se confrontar e originar tensões entre o novo e o antigo.

Cada um é um saber, um talento, um instrumento, uma trajetória de vida, enfim, na qual se acumulam relações, conhecimentos e habilidades preciosos. Ingressar na Velha Guarda significa o reconhecimento social de que você é, afinal, como dizia seu Jair a Nilton Júnior (2006), a “nata do samba”. Talvez por essa razão, uma Velha Guarda, afinal, não se fantasie em um desfile, apenas se uniformize (Cavalcanti, 2011, p. 271).

Em relação ao desfile carnavalesco anual, é pertinente ressaltar que, ao contrário da tradicional ala das Baianas, a ala da Velha Guarda não é obrigatória na composição dos desfiles das Escolas de Samba. No entanto, a maioria das agremiações apresentam uma ala específica para a Velha Guarda. Trata-se, contudo, de uma ala que não oferece pontuação para a agremiação. Sua presença e desempenho, no entanto, podem impactar a avaliação do quesito evolução, conforme esclarece Blass (2011, p. 10):

O paradoxo entre preservar sem cair no “saudosismo do meu tempo era melhor”, como diz Paulinho da Viola, e contribuir para o desempenho eficaz de uma escola de samba se revela ainda na invisibilidade da Velha Guarda nos quesitos de avaliação no concurso anual entre as escolas de samba nos dias de carnaval. Como explica Seo Carlão, embaixador mestre e presidente da Associação das Velhas Guardas em São Paulo, a ala da Velha Guarda não dá pontos para uma agremiação, mas pode tirar quando se considera o conjunto da apresentação de uma escola de samba, sob a rubrica “evolução”. Desse modo, as Velhas Guardas influenciam o resultado final alcançado por suas escolas de samba.

A Velha Guarda constitui-se, portanto, como guardiã da tradição das agremiações e do samba. Seus integrantes são reconhecidos pelas diferentes gerações por sua experiência e sabedoria relacionadas ao universo do samba. Nesse contexto, o encontro e a troca intergeracional evidenciam-se. Costuma ser uma honra para um jovem sambista tocar e partilhar da música com a Velha Guarda. Crianças e adultos que integram as agremiações ou que acompanham o carnaval das Escolas de Samba do Rio de Janeiro frequentemente observam e escutam esses senhores e essas senhoras de porte e traje elegantes com respeito e admiração.

A composição *Os meninos da Mangueira*, que ganhou visibilidade na voz do maestro mangueirense Tom Jobim, reverencia grandes nomes da escola verde e rosa e retrata o encontro da Velha Guarda com “os meninos” da mangueira, o encontro entre as gerações. Para Ataulfo Alves Jr., seu compositor, em Mangueira, o passado, o presente e o futuro se encontram. A temporalidade é, portanto, percebida de uma forma particular na Estação Primeira:

Um menino da Mangueira,/ Recebeu pelo Natal,/ Um pandeiro e uma cuíca/ Que lhe deu papai Noel,/ Um mulato sarara,/ Primo-irmão de Dona Zica, / E o menino da Mangueira,/ Foi correndo organizar,/ Uma linda bateria,/ Carnaval já vem chegando,/ E tem gente batucando,/ são meninos na Mangueira,/ Carlos Cachaça, o menestrel/ Mestre Cartola, o bacharel/ Seu delegado, um dançarino/ Faz coisas que aprendeu, Com Marcelino/ E a Velha Guarda, se une aos meninos lá na passarela,/ Abram alas que vem ela,/ A Mangueira toda bela,/ ô pandeirinho, cadê Xangô/ ô preto rico, chama sinhô/ E dona Neuma, maravilhosa/ É a primeira mulher da verde-rosa/ E onde é que se juntam/ O passado, o futuro e o presente/ Onde o samba é permanente/ Na Mangueira minha gente.

Neste capítulo, buscamos refletir sobre aspectos relevantes do papel que o idoso desempenha no carnaval das Escolas de Samba cariocas. Argumentamos que esta é uma perspectiva inovadora em Psicologia, qual seja, a articulação interdisciplinar aqui proposta e, em especial, o diálogo com o samba para uma melhor compreensão da velhice em nossa cultura e sociedade.

O carnaval como evento não rotineiro e extraordinário constitui um momento de descontração e congregação típico da cultura brasileira. Refletir sobre o a participação do idoso em suas manifestações nos permite uma melhor compreensão sobre a participação do idoso na sociedade em geral e, também, no que é cotidiano e rotineiro. Do mesmo modo, um olhar para a integração do idoso no carnaval das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, mais especificamente na ala das Baianas e na Velha Guarda, significa uma experiência repleta de elementos estéticos e significativos para uma abordagem sobre o envelhecimento na atual sociedade brasileira.

Destacamos, no entanto, que embora tenhamos a proposta de explorar aspectos do envelhecimento humano em diálogo com elementos do samba e do carnaval das Escolas de Samba, reconhecemos que a emoção advinda da participação do idoso na maior festa popular brasileira não pode ser perfeitamente expressa por meio da linguagem escrita. O som do carnaval e a imagem comovente da ala das Baianas desfilando na avenida ou o samba produzido pela Velha Guarda, por exemplo, são manifestações preciosas da cultura, conforme podemos apreender da seguinte fala de Paulinho da Viola:

Eu me lembro que uma vez eu, já era aqui no Portelão...o pessoal mais antigo, assim, se reuniu numa tarde, né?! Eu me lembro de Bubu tocando pandeiro assim, ele tocava pandeiro assim no alto. Mas uma coisa bonita, sabe?! E eu tava, assim, um pouco afastado, e eu assim, emocionado. Porque eu tava vendo e ouvindo uma coisa que já não se fazia mais com tanta frequência e de

uma beleza, e uma coisa comovente. E ao mesmo tempo você percebia que todo mundo tava integrado naquilo. Quer dizer, todo mundo tava vivendo aquilo. Tava curtindo e comovido e cantando e dançando. Essa coisa que a gente percebe muito quando junta as pessoas em música e até em outras artes, né?! A arte de uma maneira geral. Eu acho que isso é o que conta mais, sabe? Porque quando você vai querer explicar isso, você pode até explicar, mas não é o mais importante (Jabor & Hollanda, 2008).

## FÔLHAS SECAS

The image displays a musical score for the song "Fôlhas Secas" (Dry Leaves). The score is written on ten staves, with a large, detailed illustration of a tree with bare branches and falling leaves overlaid on the music. The tree's trunk and main branches are rendered in a textured, shaded style, while the branches and falling leaves are more delicate and sketchy. The musical notation includes various chords and melodic lines. The chords are: F, F7, B7maj7, E7, Am7, Dm7, Gm7, F#dim, Gm7, C7, F, E7, D7, Gm7, D7, C7, Gm7, E7/B, C7, F#A, A7dim, Gm7, C7, F#A, A7dim, Gm7, C7, F, Em7(b9), A7, A, Dm7, Am7, Am7, B7m7, Bm7, Cm7, D7(b9), Gm7, Gm7, Am7, B7m7, Am7, D7, G7, Gm7, C7, and F. The score includes measure numbers 1, 8, 15, 22, 29, 36, 43, 50, 57, and 64. There are also some performance instructions like "2 vezes e" and "violões" and "bandolim".

## CAPÍTULO 6

**QUANDO O TEMPO AVISAR:  
Considerações finais sobre samba e velhice**

## **CAPÍTULO 6**

### **QUANDO O TEMPO AVISAR: Considerações finais sobre samba e velhice**

*Quando eu piso em folhas secas  
Caídas de uma mangueira  
Penso na minha escola  
E nos poetas da minha estação primeira*

*Não sei quantas vezes  
Subi o morro cantando  
Sempre o sol me queimando  
E assim vou me acabando.*

*Quando o tempo avisar  
Que eu não posso mais cantar  
Sei que vou sentir saudade  
Ao lado do meu violão  
Da minha mocidade.*

(Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito)

A composição *Folhas secas*, de Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito, é um clássico do samba brasileiro que, em nossa percepção diante das diversas canções comentadas e citadas neste trabalho<sup>6</sup>, ilustra muito bem a presença da temática do envelhecimento humano no samba. A música, composta em 1973 e consagrada pelo público nas vozes de Elis Regina e Beth Carvalho, ambas mangueirenses, transparece leveza e suavidade. Em poucas palavras, a velhice e temas comumente associados ao envelhecimento são desvelados nesta composição com profundidade metafórica e artística, abrindo, assim, caminho para novos olhares e construção de saberes igualmente profundos associados a distintos campos do conhecimento científico.

---

<sup>6</sup> Ver Apêndice - Quadro 1: Composições musicais comentadas/mencionadas por capítulo da tese.

Em dissertação de mestrado defendida nesta instituição e intitulada *Envelhecimento e cultura: as perdas na velhice à luz de obra de Gabriel García Márquez*, argumentamos que a literatura constitui recurso precioso para uma melhor compreensão sobre a velhice na contemporaneidade (Cocentino, 2008). Desta vez, ao vislumbrarmos as relevantes dimensões suscitadas por *Folhas secas*, percebemos como a música pode, igualmente, oferecer valiosos subsídios para uma abordagem da psicologia clínica que busque uma melhor compreensão do envelhecer por meio do diálogo com os saberes da cultura.

*Folhas secas* apresenta, para uma possível reflexão sobre o processo de envelhecimento, uma imagem metafórica da mangueira, árvore frondosa e frutífera. Em nosso ponto de vista, é ao pisar em folhas secas caídas ao chão que as memórias sobre a vida vivida e reflexões sobre a fase da velhice se evidenciam. Na música, os imperativos do tempo são retratados uma vez que é o tempo que avisa ao sujeito que ele não pode mais cantar: “Quando o tempo avisar / que eu não posso mais cantar”. Assim, a composição representa a relação do homem com o tempo como essencial em sua reflexão e compreensão sobre a vida.

Nessa composição de Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito, o sujeito demonstra certeza que, em sua velhice, sentirá saudades dos tempos de mocidade. Ele demonstra saber, contudo, que quando chegar este momento ou fase de sua vida terá a companhia de seu violão. Nesse contexto, sua relação com o samba e com a Escola de Samba do coração, nesse caso a Estação Primeira de Mangueira, marcam a vida do sujeito retratado e a composição musical.

Neste trabalho, buscamos evidenciar o samba enquanto gênero musical como um recurso de pesquisa em psicologia. A necessidade de uma abordagem multidisciplinar

sobre o objeto foi evidenciada pela complexidade da temática do envelhecimento humano e, também, da produção musical. Lançamos sobre o tema um olhar nitidamente psicológico, porém em diálogo com outras áreas do conhecimento. A reduzida produção de estudos em psicologia que buscam refletir sobre a velhice em diálogo com a música e, mais especificamente, com o samba, também se evidenciou ao longo da fase de pesquisa bibliográfica promovida. Essa constatação reforça ainda mais a necessidade de um enfoque multidisciplinar. Indica, ademais, a possibilidade e a importância de novas frentes de investigação que privilegiem elementos e recursos metodológicos semelhantes.

Ao longo deste processo de pesquisa, identificamos, selecionamos e/ou comentamos 53 músicas populares, conforme detalhamento de composições por capítulo que consta no Apêndice. Trata-se, em sua maioria, de sambas representativos da cultura brasileira que favorecem uma discussão sobre o envelhecimento por meio de um enfoque que acreditamos agregar maior leveza e estética à temática elegida como objeto de pesquisa. Diante desse vasto e valioso material colhido para análise, chegamos à conclusão que o samba, de fato, constitui subsídio e oferece elementos para a construção do conhecimento sobre a nossa sociedade, cultura e, também, sobre temas humanos e universais como o envelhecer.

Verificamos ainda que a manifestação musical é forma de expressão de indivíduos e de coletividades. Vislumbramos a música como um espelho da história, da cultura e das dinâmicas sociais. Nesse contexto, o samba enquanto gênero musical genuinamente brasileiro e representativo da cultura constitui relevante recurso de pesquisa para a psicologia e, especificamente, para uma melhor compreensão do envelhecimento humano.

Neste percurso, também foi possível comprovar a pertinência do samba para um entendimento sobre a questão da temporalidade na velhice. A temporalidade na velhice e na música à luz de contribuições do sambista portelense Paulinho da Viola enriqueceu a análise do objeto de pesquisa. Apresentou-se contundente a questão temporal para a compreensão do envelhecer e para a constituição da produção musical. Acreditamos que estudos que abordem com profundidade os elementos não verbais da produção musical, que não foram objeto de exame neste trabalho, podem também contribuir para uma maior compreensão da temporalidade nas diversas fases da vida humana.

A partir das irreverentes e divertidas marchinhas de carnaval também foi possível discutir a importância do processo humorístico na velhice à luz da teoria freudiana. Avaliamos que as marchinhas, por suas características intrínsecas já apresentadas no texto, propiciaram reflexões sobre o envelhecimento humano que se distanciam de abordagens tradicionais e que privilegiam o enfoque de perdas e limitações advindas com a velhice. Acreditamos, ainda, que a suavidade característica das marchinhas favoreceu uma abordagem sobre o humor na velhice e, ainda, agregaram, à discussão teórica, elementos humorísticos.

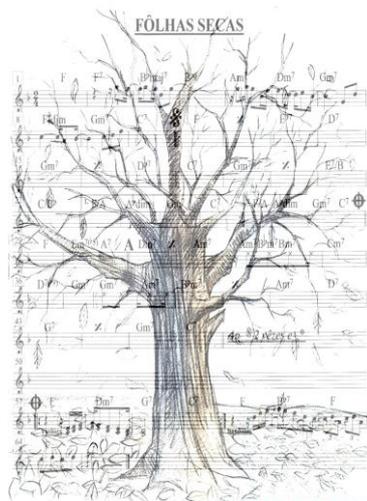
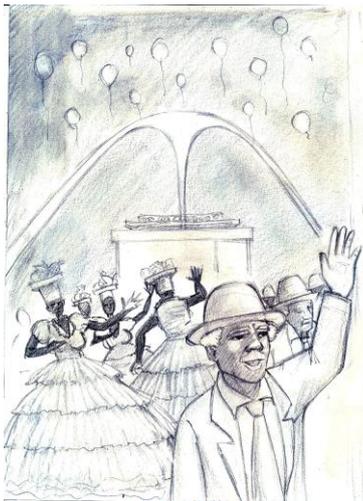
Já a frequente marginalização social do idoso na sociedade contemporânea pôde ser evidenciada e analisada por meio do exemplo do carnaval das Escolas de Samba do Rio de Janeiro que, efetivamente, oferecem um lugar social para o idoso na cultura brasileira. Constatamos que a análise de elementos “extraordinários” como o carnaval brasileiro permite a construção do saber sobre temas do cotidiano e da vida das pessoas consideradas idosas.

Na certeza da impossibilidade de esgotar o estudo da temática proposta, apresentamos o samba, especificamente, como um recurso que pode contribuir para

estudos psicológicos sobre o envelhecer. Reconhecemos que são múltiplos os enfoques e objetos possíveis de pesquisa que contemplem a temática apresentada. A relação da velhice com o corpo e, também, do samba com o corpo, por exemplo, consiste relevante desafio para pesquisas futuras.

Finalizamos este presente diálogo da psicologia com a arte destacando a música *Envelhecer é uma arte*, composta pelo expoente do samba paulista João Rubinato, conhecido como Adoniran Barbosa, compositor que gravou seu primeiro *Long Play* (LP) na fase da velhice, em 1973, quando contava 60 anos de idade e 39 anos de carreira. Essa composição é um convite a pensar o saber envelhecer como uma arte. Talvez esse seja um importante caminho para a psicologia e para a sociedade como um todo:

Velho amigo não chore/ Pra que chorar/ Por alguém te chamar de velho/ Não decola, não es quente a cachola/ Quando alguém lhe chamar de velho/ Sorria cantando assim:/ Mais velho é quem me diz./ Comigo também acontece/ Gente que nem me conhece/ Gente que nunca me viu/ Quando passa por mim:/ - Alô velho! Alô tio!/ Eu não perco a estribeira/ Levo na brincadeira/ Saber envelhecer é uma arte/ Isso eu sei, modéstia a parte.



*\*Ilustrações para os capítulos preparadas sob encomenda ao cartunista Hudson S. Nunes, em Brasília-DF, junho de 2015.*

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- Alberti, S. (2009). Tempo e entropia. *Stylus: Revista de Psicanálise*, 18, 63-73.
- Albin, R. C. (2012). *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Recuperado em 20 de abril de 2014 de: <http://www.dicionariompb.com.br>.
- Andrade, M. (2006). *Música de feitiçaria no Brasil* (2ª. Ed). Belo Horizonte: Itatiaia. (Obra original publicada em 1963).
- Araújo, V. M. N., & Ferreira, L. F. (2012). Tradição e modernidade no traje da baiana de escola de samba. *Visualidades*, 10 (1), 301-315.
- Augras, M. (2002). *O ser da compreensão: fenomenologia da situação de psicodiagnóstico*. Petrópolis: Vozes.
- Barcelos, T. M. (2009). Subjetividade e samba: na roda com Paulinho da Viola. *Fractal: Revista de Psicologia*, 21 (1), 57-68.
- Beauvoir, S. (1970). *A velhice: as relações com o mundo*. São Paulo: Difel.
- Beauvoir, S. (1976). *A velhice: a realidade incomoda*. São Paulo: Difel.
- Blanning, T. (2011). *O triunfo da música: a ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Blass, L. M. S. (2011). *Velha Guarda de escolas de samba: concepções e paradoxos*. Anais do Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais, Salvador, BA, Brasil, 11.
- Bobbio, N. (1997). *O tempo da memória: de senectute e outros escritos autobiográficos*. Rio de Janeiro: Editora Campus.
- Bobbio, N. (2005). *O final da longa estrada: considerações sobre a moral e as virtudes*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Casotti, L., & Campos, R. (2011). Consumo da beleza e envelhecimento: histórias de pesquisa e de tempo. In M. Goldenberg (Org.). *Corpo, envelhecimento e felicidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Cavalcanti, M. L. V. C. (2002). Os sentidos no espetáculo. *Revista de Antropologia*, 45 (1), 37-78.

Cavalcanti, M. L. V. C. (2011). Baianas e Velha Guarda: corpo e envelhecimento no carnaval carioca. In M. Goldenberg (Org.). *Corpo, envelhecimento e felicidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Centro Cultural Cartola (2008). *Samba: patrimônio cultural do Brasil* (com apoio do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/IPHAN e patrocínio da Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial/SEPPIR - Presidência da República). Rio de Janeiro: Gráfica Minister.

Cocentino, J. M. B. (2013). *O amor nos tempos da velhice: perdas e envelhecimento na obra de Gabriel García Márquez*. São Paulo: Casa do Psicólogo.

Costa, C., & Andrade, R. (2003). *Carnaval, Samba e Comunicação no Morro da Mangueira*. Anais do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Belo Horizonte, MG, Brasil, 26.

Curado, E. M., Campos, A. P. M., & Coelho, V. L. D. (2007). Como é estar na velhice? A experiência de mulheres idosas participantes de uma intervenção grupal. *Ser Social*, 21, 45-69.

DaMatta, R. (1986). *O que faz o brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco.

Debert, G. G. (2011). Velhice e tecnologias do rejuvenescimento. In M. Goldenberg (Org.). *Corpo, envelhecimento e felicidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Diniz, A. (2010). *Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Zahar.

D'Olivet, F. (2004). *Música apresentada como ciência e arte*. São Paulo: Madras.

Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (2015). *Rankings*. Recuperado em 10 fevereiro de 2015 de: <http://www.ecad.org.br/ViewController/publico/RankingAutorial.aspx>.

Faleiros, V. (2009). Envelhecimento no Brasil: desafios e compromissos. In Conselho Federal de Psicologia (2009), *Envelhecimento e Subjetividade: desafios para uma cultura de compromisso social*. Recuperado em 20 de março de 2015 de: [http://site.cfp.org.br/wp-content/uploads/2009/05/livro\\_envelhecimentoFINAL.pdf](http://site.cfp.org.br/wp-content/uploads/2009/05/livro_envelhecimentoFINAL.pdf).

Farias, J. C. (2009). *Comissão de frente: alegria e beleza pedem passagem*. Rio de Janeiro: Litteris.

Fingermann, D. (2009). O “tempo” de uma análise. *Stylus: Revista de Psicanálise*, 18, 33-40.

Freud, S. (1996a). Sobre a transitoriedade. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. (Vol. 14, pp. 313-319). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1916[1915]).

Freud, S. (1996b). O humor. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. (Vol. 21, pp. 161-169). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1927).

Freud, S. (1996c). Escritores criativos e devaneios. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. (Vol. 9, pp. 135-143). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1908[1907]).

Galesso, D., & Castro, B. M. (2006). *Considerações teóricas para uma abordagem sobre o sujeito da recepção na música nas transformações da sensibilidade musical*. Anais do Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), Brasília, DF, Brasil, 16.

Galvão, A. (2006). Cognição, emoção e expertise musical. *Psicologia: teoria e pesquisa*, 22 (2), 169-174.

Galvão, W. N. (2009). *Ao som do samba: uma leitura do carnaval carioca*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo.

Goldenberg, M. (2002) (Org.). *Nu e vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca*. Rio de Janeiro: Record.

Gomes, R. C. S. (2010). *Tias Baianas que lavam, cozinham, dançam, cantam, tocam e compõem: um exame das relações de gênero no samba da Pequena África do Rio de Janeiro na primeira metade do século XX*. Simpósio Brasileiro de Pós-Graduação em Música, Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1.

Gutmann, L. A. (2005). Possibilidades de intervención frente a los trastornos de memoria asociados a la edad. In L. Salvarezza (Org.). *La vejez: una mirada gerontológica actual* (1ª. Ed.). Buenos Aires: Paidós.

Hack, O., Gomes, L., & Tavares, A. (2008). O velho na música popular brasileira. *Revista Kairós*, São Paulo, 11 (2), 235-248.

Heidegger, M. (2005). *Ser e tempo* (Parte 1). Petrópolis: Editora Vozes. (Obra original publicada em 1927).

Heidegger, M. (1997). *Ser e tempo*. (Parte 2). Petrópolis: Editora Vozes. (Obra original publicada em 1927).

Hollanda, B. B. B. H. (2013). País do carnaval! País do carnaval? *Organização & Sociedade*, 20(64), 99-109.

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (2002). *Perfil dos idosos responsáveis por domicílio no Brasil*. Recuperado em 10 maio de 2014 de: <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/perfilidoso/perfidosos2000.pdf>.

Jabor, C., & Hollanda, L. B. (Diretores) (2008). *O mistério do samba* [DVD]. Rio de Janeiro: Videofilmes.

Jaguaribe, I. (Diretor). (2003). *Paulinho da Viola: meu tempo é hoje* [DVD]. Rio de Janeiro: Videofilmes.

Jensen, H.S. (1991). Música e saúde na sociedade pós-moderna. In E. Rudd (Org.). *Música e saúde* (V. B. Wrobel, G. P. Camargo & M. Goldfeder, Trad.). São Paulo: Summus.

Kehl, M. R. (2005). O humor na infância. In A. Slavutzky & D. Kupermann (Orgs.). *Seria tragico...se não fosse cômico: humor e psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Kupermann, D. (2005). Perder a vida, mas não a piada: o humor entre companheiros de descrença. In A. Slavutzky & D. Kupermann (Orgs.). *Seria tragico...se não fosse cômico: humor e psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Langslet, L. R.(1991). Discurso de abertura. Simpósio Música e Saúde. In E. Rudd (Org.). *Música e saúde* (V. B. Wrobel, G. P. Camargo & M. Goldfeder, Trad.). São Paulo: Summus.

Laplanche, J., & Pontalis, D. (2004). *Vocabulário da Psicanálise* (4ª. Ed.). São Paulo: Martins Fontes.

Lei 10.741, de 1º de outubro de 2003 (2003). Dispõe sobre o Estatuto do Idoso e dá outras providências. Diário Oficial da União, Seção 1.

Leite, D. M. (2009). *Estudos em psicologia*. São Paulo: Unesp.

Levitin, D. (2010). *A música no seu cérebro: a ciência de uma obsessão humana* (2ª. Ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro - LIESA (2015). Recuperado em 10 de maio de 2015 de: <http://liesa.globo.com>.

Lodovici Neto, P. (2009). *A leitura da música e a pessoa idosa: aventura sonora para a vida*. Anais do Congresso de Leitura do Brasil, Campinas, SP, Brasil, 17.

Maheirie, K. (2003). Processo de criação no fazer musical: uma objetivação da subjetividade, a partir dos trabalhos de Sartre e Vygotsky. *Psicologia em Estudo*, 8 (2), 147-153.

Menès, M. (2008). Tu/er la mort. *Stylus: Revista de Psicanálise*, 17, 111-118.

Mezan, R. (2005). A “ilha dos tesouros”: relendo *A piada* e sua relação com o inconsciente. In A. Slavutzky & D. Kupermann (Orgs.). *Seria tragico...se não fosse cômico: humor e psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Monteiro, J., & Salles, M. (Produtores). (2008). *Velha Guarda da Mangueira* [DVD]. Rio de Janeiro: Som Livre.

Morais, M. B. L. M. (2008). Humor e psicanálise. *Estudos de Psicanálise*, 31, 113-123.

Moura, A. S., Santana, C. S., Carretta, R. Y. D., & Cardoso, B. (2009). A velhice cantada na música brasileira: reflexões sobre as representações do idoso no imaginário social. *Revista Iluminart do IFSP*, 1 (3), 265-269.

Mouta, M. (2007). Os jogos de linguagem e a aquisição de uma competência humorística em PLE. *Linguística – Revista de Estudos Lingüísticos da Universidade do Porto*, 2, 77-102.

Mucida, A. (2006). *O sujeito não envelhece: psicanálise e velhice* (2ª. Ed.). Belo Horizonte: Autêntica.

- Muchnik, E. (2005). *Envejecer en el siglo XXI: historia y perspectivas de la vejez*. (1ª. Ed.). Buenos Aires, Argentina: Lugar Editorial.
- Mussa, A., & Simas, L. A. (2010). *Samba de enredo: história e arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Naves, S. C. (2010). *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras.
- Negreiros, E. (2011). *Ensaçando a canção: Paulinho da Viola e outros escritos*. Cotia: Ateliê Editorial.
- Nietzsche, F. (2014). *Crepúsculo dos ídolos, ou como filosofar com o martelo*. Recuperado em 10 de março de 2014 de: <http://www.livros-digitais.com/friedrich-nietzsche/crepusculo-dos-idolos/sinopse>. (Obra original publicada em 1888).
- Nominé, B. (2009). O tempo: um objeto lógico. *Stylus: Revista de Psicanálise*, 18, 53-61.
- Pinto, M. (2012). *Noel Rosa: o humor na canção*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial.
- Ribeiro, M. M. C (2008). Do trágico ao drama: salve-se pelo humor! *Estudos de Psicanálise*, 31, 103-112.
- Rodrigues, J. C. (2011). Imagens e significados da morte no ocidente. In M. Goldenberg (Org.). *Corpo, Envelhecimento e Felicidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Rosa, J. G. (2001). *Grande Sertão: veredas* (19ª. Ed.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Roudinesco, E. (1998). *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.
- Salles, A.C. (2011). Humor – dor e sublimação. *Reverso*, 61, 21-28.
- Salvarezza, L. (2005). *Psicogeriatría: teoria y clinica*. Buenos Aires: Paidós.
- Salvarezza, L., & Iacub, R. (2005). El Viejo e su viejo cuerpo: un acercamiento a la psicossomática de la vejez. In L. Salvarezza (Org.), *La vejez: una mirada gerontológica actual*. Buenos Aires: Paidós.
- Sandroni, C. (2012). *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933)* (2ª. ed. ampl.). Rio de Janeiro: Zahar.

- Schlögl, A., & Loureiro, A.M.L. (2012). O imaginário da velhice na música popular brasileira (MPB). *Psico*, 43 (4), 533-540.
- Schwarzman, S. (2006). *O Rádio e o Cinema no Brasil nos anos 1930*. Submetido ao Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Brasília, DF, Brasil, 29.
- Seincman, E. (2001). *Do tempo musical*. São Paulo: Via Lettera.
- Sekeff, M. L. (2007). *Da música: seus usos e recursos* (2ª. Ed.). São Paulo: UNESP.
- Severiano, J. (2009). *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade* (2ª. Ed.). São Paulo: Editora 34.
- Shepherd, J. (1991). *Music as a social text*. Cambridge, Inglaterra: Polity Press.
- Sibilia, P. (2011). A moral da pele lisa e a censura midiática da velhice: o corpo velho como uma imagem com falhas. In M. Goldenberg (Org.). *Corpo, Envelhecimento e Felicidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Skinner, B. F., & Vaughan, M. E. (1985). *Viva bem a velhice: apreendendo a programar a sua vida*. São Paulo: Summus Editorial.
- Slavutzky, A. (2005). O precioso dom do humor. In A. Slavutzky & D. Kupermann (Orgs.). *Seria trágico...se não fosse cômico: humor e psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Sousa, L. (2006). Ciclo (final) de vida familiar. In L. Sousa, D. Figueiredo & M. Cerqueira. *Envelhecer em família: cuidados familiares na velhice*. (2ª. Ed.). Porto: Ambar.
- Souza, T. (2003). *Tem mais samba: das raízes à eletrônica*. São Paulo: Editora 34.
- Teixeira, M. A. (2008). Modulação pulsional do tempo. *Stylus: Revista de Psicanálise*, 17, 37-44.
- Tinhorão, J. R. (2010). *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34.
- Tureta, C., & Araujo, B. F. V. B. (2013). Escolas de Samba: trajetória, contradições e contribuições para os estudos organizacionais. *Organizações & Sociedade*, 20(64), 111-129.

Vargens, J.B.M. & Monte, C. (2004). *A Velha Guarda da Portela* (2ª. Ed.). Rio de Janeiro: Manati.

Velloso, M. (1990). As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. *Rev. Estudos Históricos*, 3 (6), 207-228.

Vianna, H. (2010). *O mistério do samba* (7ª. Ed.). Rio de Janeiro: Zahar.

Viegas, S. M., & Gomes, C. N. (2007). *A identidade na velhice*. Lisboa: Ambar.

Wazlawick, P., Camargo, D. & Maheirie, K. (2007). Significados e sentidos da música: uma breve “composição” da psicologia histórico-cultural. *Psicologia em Estudo*, v.12, n.1, 105-113.

Yassuda, M. S. (2008). Desempenho de memória e percepção de controle no envelhecimento saudável. In A. L. Neri & M. S. Yassuda (Orgs.), M. Cachioni (Colab.). *Velhice bem-sucedida: aspectos afetivos e cognitivos* (3ª. Ed.). Campinas: Papyrus.

**APÊNDICE**

**QUADRO 1:**

**Composições musicais comentadas/mencionadas\***  
(por capítulo da tese)

<b>Capítulo da tese</b>	<b>Título da composição</b>	<b>Compositor(es)</b>	<b>Ano provável de composição ou 1ª. gravação</b>
<b>CAPÍTULO 1</b> <b>Samba e Velhice: considerações iniciais</b>	O mundo é assim	Oswaldo dos Santos (Alvaiade)	1968
	Eu canto samba	Paulinho da Viola	1989
<b>CAPÍTULO 2</b> <b>Eu sou o samba</b>	Feitio de oração	Noel Rosa e Vadico	1933
	Artigo nacional	Wilson Batista e Germano Augusto	1940
	A voz do morro	Zé Kéti	1955
	Agoniza, mas não morre	Nelson Sargento	1978
	Degraus da vida	Nelson Cavaquinho, César Brasil e Antônio Braga	1970
	Rugas	Nelson Cavaquinho, Ari Monteiro e Augusto Garcez	1946
	Folhas secas	Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito	1973
	Nelson Cavaquinho	Wilson Batista e Manoel Pereira de Andrade	...
	As rosas não falam	Cartola	1976
	Tive sim	Cartola	1974
	O mundo é um moinho	Cartola	1976
	O inverno do meu tempo	Cartola e Roberto Nascimento	1970
Acontece	Cartola	1974	
<b>CAPÍTULO 3</b> <b>Passado, Presente e Futuro: o tempo e a velhice a partir da música de Paulinho da Viola</b>	Meu mundo é hoje	Wilson Batista e José Batista	1966
	Foi um rio que passou em minha vida	Paulinho da Viola	1970
	Sei lá Mangueira	Paulinho da Viola e Hermínio Bello de Carvalho	1969

<p><b>CAPÍTULO 3</b> (continuação)</p> <p><b>Passado, Presente e Futuro: o tempo e a velhice a partir da música de Paulinho da Viola</b></p>	Timoneiro	Paulinho da Viola e Hermínio Belo de Carvalho	1996
	Aquarela	Vinícius de Moraes e Toquinho	1983
	Só o tempo	Paulinho da Viola	1982
	Argumento	Paulinho da Viola	1975
	De Paulo da Portela a Paulinho da Viola	Monarco e Francisco Santana	1974
	Para fugir da saudade	Paulinho da Viola e Elton Medeiros	1982
	Dança da solidão	Paulinho da Viola	1972
	O inverno do meu tempo	Cartola e Roberto Nascimento	1979
	Sinal fechado	Paulinho da Viola	1969
<p><b>CAPÍTULO 4</b></p> <p><b>Brincando o envelhecimento: reflexões sobre o humor a partir das marchinhas de carnaval</b></p>	Sassaricando	Luiz Antônio, Zé Mário e Oldemar Magalhães	1952
	Ó Abre-alas	Chiquinha Gonzaga	1899
	Mamãe eu quero	Jararaca e Vicente Paiva	1937
	Cabeleira do Zezé	João Roberto Kelly e Roberto Faissal	1964
	Pastorinhas	Noel Rosa e João de Barro	1934
	Pierrô apaixonado	Noel Rosa e Heitor dos Prazeres	1935
	Até amanhã	Noel Rosa	1932
	Nós, os carecas	Arlindo Marques Júnior e Roberto Roberti	1942
	Meu brotinho	Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira	1950
	Criado com vó	Linda Batista	1946
	Prato fundo	Noel Rosa e João de Barro	1933
	No tempo da minha avó	Paulo Barbosa e Oswaldo Santiago	...
	Corre, corre, lambretinha	João de Barro	1958
	Aí, hein?	Lamartine Babo e Paulo Valença	1932
Infelizmente	Lamartine Babo e Ary Pavão	1932	

<b>CAPÍTULO 4</b> <b>(continuação)</b>	Balzaquiana	Wilson Batista e Antonio Nássara	1949
	<b>Brincando o envelhecimento: reflexões sobre o humor a partir das marchinhas de carnaval</b>	A pipa do vovô	Manoel Ferreira e Ruth Amaral
<b>CAPÍTULO 5</b> <b>O carnaval carioca: um lugar social para o idoso na cultura brasileira</b>	A felicidade	Vinicius de Moraes	1959
	A banda	Chico Buarque	1966
	Não deixe o samba morrer	Edson Conceição e Aloísio Silva	1975
	Portela na Avenida	Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro	1981
	Fala Mangueira	Mirabeau Pinheiro e Milton de Oliveira	1956
	O que é que a baiana tem?	Dorival Caymmi	1938
	Pelo telefone	Donga e Mauro de Almeida	1916
	Hino da Velha Guarda	Chico Santana	1986
	Os meninos da Mangueira	Ataulfo Alves Jr.	1976
<b>CAPÍTULO 6</b>	Folhas secas	Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito	1973
	<b>Quando o tempo avisar: considerações iniciais sobre samba e velhice</b>	Envelhecer é uma arte	Adoniran Barbosa

**\*Foram comentadas/mencionadas um total de 53 composições**