

PADEIRINHO DA MANGUEIRA: A ESTÉTICA DA LINGUAGEM DO MORRO

Juliana dos Santos Barbosa (UEL)
julibarbosa@hotmail.com

1. Apresentação

**Não são os sambista que formam a roda,
mas a roda é que forma os sambistas
(Roberto M. Moura)**

Oswaldo Vitalino de Oliveira, o Padeirinho da Mangueira, é um desses personagens que representam com legitimidade a cultura do samba. Foi no morro da Mangueira que ele se formou como homem e artista. Autor de cerca de 300 composições, a linguagem do morro foi sua principal matéria-prima. Em suas letras decifrou os sentimentos de sua gente, abordou os falares e saberes da favela, exaltou sua escola de samba e retratou o cotidiano do subúrbio carioca.

Neste artigo nos propomos a identificar a estética criadora desse artista que nunca frequentou uma escola, mas teve formação superior: cresceu entre os mestres do samba. Como foi essa formação? Como era seu o universo criador? Como ele expressou o jeito de ser e sentir das comunidades? Como inverteu a hierarquia dos falares sociais? É o que pretendemos apontar a partir de discussões sobre aspectos da cultura do samba, o conceito de redes da criação, a dinamicidade da linguagem e o lugar social do produtor artístico.

2. O Padeirinho

Padeirinho da Mangueira nasceu em 5 de março de 1927, no bairro de Laranjeiras, na cidade do Rio de Janeiro. Recebeu esse apelido devido à profissão de seu pai, o padeiro José Vitalino de Oliveira, de quem também herdou o talento. Nascido em Minas Gerais, seu José Vitalino era cantador de calango, um samba mineiro, balançado, jogadinho, cheio de magia no ritmo.

Conforme relata o biógrafo Franco Paulino (2005), Padeirinho viveu uma infância clandestina, sem lugar fixo para morar. Abandonado pela mãe, dormia nas padarias em que seu pai trabalhava, até que aos 12 anos foi morar num barraco no morro da Mangueira, quando seu José Vitalino lhe arrumou uma madrasta.

Um barraco igual aos outros – chão batido e cimentado, estuque, telhado de zinco. Sem rede de esgoto, luz elétrica, água encanada. [Mas] havia quintal, arvoredo, mato verde, sombra [...] Nada daqueles becos e vielas estreitos e confusos da Mangueira de tempos depois. (PAULINO, 2005, p. 117)

Finalmente tinha um endereço. Mais que isso, um orgulho imenso de morar ali, onde fez amigos como Nelson Sargento, Xangô e Delegado, e tornou-se “da Mangueira”. Ali conviveu com Geraldo Pereira (seu maior ídolo) e Nelson Cavaquinho, personagens decisivos na formação musical do sambista, que como todo artista genuinamente popular, soube extrair o belo das coisas simples.

Nos botequins do morro bebeu não somente as “biritas”, mas toda poesia de Cartola e Alfredo Portuguese. Foi em Mangueira também que absorveu o espírito da malandragem, tão presente no uso que faz da linguagem, com um discurso cheio de molejo e astúcia. No sobe e desce constante das ladeiras incorporou a “estética da ginga” para usar um termo de Paola Jacques.¹

Apesar de saber desde muito cedo todas as letras e melodias de seus mestres, demorou um pouco para poder “entrar na roda”, ou seja, participar efetivamente dos momentos de integração e confraternização entre os sambistas, porque neste reduto a hierarquia deve ser respeitada, a prioridade é dos mais velhos, mais vividos.

Mas, aos 17 anos, quando finalmente pôde entrar na roda, foi logo reconhecido como um competente ritmista. Nascia nesse ambiente um dos mais ricos repertórios da história do samba. Padeirinho se tornou fera no partido-alto e mestre no samba sincopado, com melodias sofisticadas e sempre originais. Herdou a malícia rítmica de Geraldo Pereira e foi considerado o mais inventivo e prestigiado autor de sambas de gíria do país. (PAULINO, 2005, p. 29-31). Para Nei

¹ Paola Berenstein Jacques é autora do livro “Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica”.

Lopes, “ele foi um grande autor de sambas sincopadamente malandreados”². Suas composições foram gravadas por grandes nomes da música popular brasileira, como Beth Carvalho, Chico Buarque, Clementina de Jesus, Elza Soares, Jamelão e João Nogueira.

3. *As redes criativas na roda de samba*

Foi nas rodas de samba que Padeirinho definiu seu estilo como criador musical. Esse fato nos abre, no mínimo, duas perspectivas: pensar a *roda* como o espaço autêntico da cultura do samba, e a *criação* como resultado das relações do artista com o seu ambiente.

Começemos pela *roda*, uma espécie de elemento legitimador do samba. Com Moura (2004, p. 37 e 42) afirmamos que a roda é anterior ao gênero (samba) que lhe emprestou o nome, é sua verdadeira motriz. Apesar das mudanças pelas quais o gênero musical passou, a roda permaneceu com sua significação sociocultural. Em sua obra *No princípio, era roda*, o autor recupera a trajetória do samba analisando esses eventos que eram ao mesmo tempo festa e música, conagração e lazer.

Ser sambista vai além de cantar, tocar, dançar ou curtir o ritmo musical. Implica em entrar na roda com um grau de entrega que vai da comida à roupa, da bebida aos gestos. Carlos Messeder Pereira, em sua obra sobre a estruturação sociocultural do bloco carnavalesco Cacique de Ramos, diz:

Ritual de encontro, momento de reforço de laços de identidade e de reciprocidade, encontro de iguais e, ao mesmo tempo, *locus* de trocas com outros grupos sociais [...] marcada sempre por uma certa informalidade no seu desenrolar – o que não significa ausência de regras. Esse clima se traduz, por exemplo, na forte presença do improvisado (*p.ex. o partido alto, um tema-refrão a partir do qual de começa a versar*). Ao lado da música e da conversa, dois outros elementos são fundamentais para o desenrolar do pagode: a bebida (frequentemente a cerveja, alguma cachaça, uma batida de limão) e algo para comer (seja uma sopa – de entulho, de lentilha, de ervilha –, seja um prato mais forte ou mesmo uma refeição – uma peixada, uma macarronada, um mocotó. (PEREIRA, 2003, p. 96)

² Prefácio do livro “Padeirinho da Mangueira” de Franco Paulinho

A roda é, portanto, um espaço de conexões, e foi nesse contexto que Padeirinho começou a compor. Para Salles (2006) essas interações colocam a obra de arte como um sistema aberto que interage com o meio ambiente supondo condições de encontros, contatos, disputas e parcerias. A relação com o seu entorno é, entretanto, mais que um aspecto do seu percurso criador, a cultura da periferia está na essência da sua obra.

As discussões sobre o conceito de *Redes da Criação*, abordam as relações do artista com a cultura, o espaço e o tempo, aliadas a questões relativas à memória, percepção e recursos de criação:

Essa visão do processo de criação nos coloca em pleno campo relacional, sem vocação para o isolamento de seus componentes, exigindo, portanto, permanente atenção a contextualizações e ativação das relações que o mantêm como sistema complexo. (SALLES, 2006, p. 22)

O ato de criar é um processo de influência mútua: o artista interage com o ambiente, sofrendo influência de seus elementos e agindo sobre eles. Os componentes básicos da obra de Padeirinho foram extraídos das biroskas do morro, dos caminhos da periferia e dos terreiros de macumba. Lugares de onde ele também extraiu sua formação musical, cultural e humana. Sem nunca ter sido formalmente alfabetizado, a estética da sua linguagem é resultado da sensibilidade de fazer do mundo uma grande sala de aula.

Vem daí a opção consciente pela língua do povo, usada com talento e criatividade para falar sobre a cultura da periferia. Na concepção chomskiana sobre os dois níveis do fato linguístico, Padeirinho ultrapassou o nível da competência e atuou no nível do desempenho, como explicita Pignatari em seu livro *O que é Comunicação Poética*:

O nível de competência refere-se ao nível de domínio técnico da linguagem (aos três anos de idade, uma criança já domina as estruturas básicas de seu idioma materno). O nível de desempenho é aquele em que o falante *cria* em cima do nível de competência. É claro que esses níveis não são separados: a criança aprende criando. Todos nós criamos, mas a (des)educação que recebemos nos orienta no sentido da *descriação*, no sentido de permanecermos apenas ao nível de competência (PIGNATARI, 2005, p.13)

Até aqui, a trajetória de Padeirinho nos permite afirmar que ele não foi “deseducado” por um sistema ortodoxo de ensino (PIG-

Cadernos do CNLF, Vol. XIV, Nº 4, t. 4

NATARI, 2005) e que o ato criador está localizado no campo relacional, como uma rede de conexões que recebe influências diversas (SALLES, 2006). No entanto, a complexidade da estética criadora de Padeirinho nos impõe a necessidade de ir além.

Não é possível entender a dimensão do trabalho de linguagem de Padeirinho atendo-se somente a refinamentos de estilo e ao seu processo de produção em particular. Seu trabalho será melhor entendido explorando-se a dinâmica social da linguagem. Adotamos o termo “estética criadora” ao caso de Padeirinho, tentando abarcar o emprego da linguagem e sua relação com a produção e fruição culturais.

4. Quando derem vez ao morro, toda a cidade vai cantar 3

No início da década de 80, Padeirinho lançou a música “Linguagem do morro”, uma das mais representativas de dezenas de composições que escreveu depois de perceber que o público “letrado” de outras classes, distantes do universo do morro e do linguajar da malandragem, não entendia o significado de suas composições. Virou uma espécie de tratadista de gíria, imbuído de uma vontade didática de mostrar o significado de termos correntes do cotidiano e da linguagem popular. Outra música importante de seu repertório é “Favela”, nascida de uma observação atenta que, de sua casa no alto do morro, fazia da paisagem e da movimentação das pessoas:

Linguagem do morro

Composição: Padeirinho / Ferreira dos Santos

Tudo lá no morro é diferente
Daquela gente não se pode duvidar
Começando pelo samba quente
Que até um inocente
Sabe o que é sambar
Outro fato muito importante
E também interessante
É a linguagem de lá
Baile lá no morro é fandango

³ Trecho da música “O morro não tem vez” de Vinícius de Moraes e Tom Jobim.

Nome de carro é carango
 Discussão é bafafá
 Briga de uns e outros
 Dizem que é burburim
 Velório no morro é gurufim
 Erro lá no morro chamam de vacilação
 Grupo do cachorro em dinheiro é um cão
 Papagaio é rádio

Grinfa é mulher
 Nome de otário é Zé Mané

Favela

Composição: Padeirinho/ Jorginho Peçanha

Numa vasta extensão
 Onde não há plantação
 Nem ninguém morando lá
 Cada pobre que passa por ali
 Só pensa em construir seu lar

E quando o primeiro começa
 Os outros depressa procuram marcar
 Seu pedacinho de terra pra morar

E assim a região
 sofre modificação
 Fica sendo chamada de a nova aquarela

E é aí que o lugar
 Então passa a se chamar favela.

Nas letras percebe-se que a preocupação de Padeirinho é maior que traduzir terminologias e indicar sinônimos: é um mundo que se organiza na letra e é apresentado para dar-se a conhecer a outrem – outros agrupamentos sociais, outros socioletos -, numa busca de interlocução, ou de verdadeira comunicação.

Roland Barthes, um dos pensadores mais envolvidos com a dinâmica da linguagem, lembra que ela não é mero instrumento do homem, mas o constitui e representa sua inserção histórica. Diz Barthes (1988, p. 106) que “numa sociedade dividida (pela classe social, o dinheiro, a origem escolar), a própria linguagem divide”. Para o autor, não é o fato de termos uma língua em comum ou partilharmos

de uma mesma “cultura de massa” que nos faz comunicantes no jogo de linguagens a que estamos submetidos. O semiólogo francês vê uma dilaceração na interlocução social precisamente quando imaginamos ter na cultura de massa uma “cultura” em comum, pois enquanto isso a divisão social das linguagens e dos falares é levada ao cúmulo.

Não por acaso o poeta Vinícius de Moraes e Tom Jobim, dizem que “quando derem vez ao morro, toda a cidade vai cantar”. É o reconhecimento de um universo de musicalidade que o intelectual de classe média custa a perceber, acostumado que está a ser “portador” do letramento e a estar na posição de “transmissor” dos conhecimentos e de pretensão “criador” da cultura.⁴

Mas não só a intelectualidade dos bancos universitários demora a ter essa percepção. O sambista Nelson Sargento, parceiro de samba e de Mangueira de Padeirinho, escreveu em depoimento:

Só depois de muitos anos entendi a grande importância do Padeirinho no contexto da cultura popular. Ele deixou registrado com música, ritmo e rimas, a linguagem das comunidades mais baixas da sociedade (PAULINO, 2005, p. 56).

A percepção de Nelson Sargento, no entanto, ainda não aponta outra característica da atitude criadora e do trabalho de linguagem de Padeirinho: ele inverte a posição a que estamos alienados nos falares sociais. Iltrado, passa a ser educador. Passa a traduzir conhecimentos sobre os falares e sobre a cidade para uma elite social que não consegue entender e sentir de seu ponto de vista de morador do morro. Padeirinho ao mesmo tempo afirma a linguagem popular e se rebela contra a estratificação da linguagem. Ele dizia, consciente: “- Para mim a língua é tudo. Não é com ela que a gente fala, que a gente pensa?” (PAULINO, 2005, p. 29).

Se somarmos a sabedoria básica desta opinião com a verdade enfática de sua atitude, ao quebrar os paradigmas no trabalho de linguagem, vamos chegar à formulação de Júlia Kristeva:

⁴ Vale destacar a iniciativa da pesquisadora Heloísa Buarque de Hollanda, que começou a desenvolver em 2010 o projeto “Universidade das Quebradas”, visando promover a troca de saberes entre pesquisadores da academia e artistas sem educação formal.

Não sendo o texto a linguagem comunicativa que a gramática codifica, não se contenta com representar – com significar o real. Pelo que significa, pelo efeito alterado, presente naquilo que representa, participa da mobilidade, da transformação do real, que apreende no momento de seu não fechamento. (KRISTEVA, 1969, p. 12)

5. *Um jeito malandro de ler o mundo*

Na biografia sobre o sambista mangueirense, Franco Paulino informa que a formação de Padeirinho se deu fora dos ambientes formais de ensino. Aprendeu no boteco, nas biroschas do morro e bocadas do subúrbio. Em entrevista, certa vez Padeirinho declarou: “Foi com essa mania de ficar procurando rimas, burilando as letras, que eu aprendi a ler e escrever”⁵. Uma abordagem sobre linguagem e conhecimento, que lança luzes à criação de Padeirinho, nos é dada pelo educador Paulo Freire e sua proposição acerca da leitura de mundo. Freire (2006, p. 11) considera que “a compreensão crítica do ato de ler não se esgota na decodificação pura da palavra escrita ou da linguagem escrita, mas se antecipa e se alonga na inteligência do mundo”.

Paulo Freire nos ensina a reconhecer os conhecimentos diversos presentes em cada pessoa, vindos de sua cultura e experiência. Para um agricultor, por exemplo, o soprar do vento diz coisas que nada significam para um engenheiro na grande cidade. No entanto, o saber do segundo é hierarquizado culturalmente e o do primeiro é geralmente ignorado. A graduação escolar estabelece uma forte estratificação, que despreza a indicação freireana de que a leitura de mundo não só é anterior à leitura da palavra, como para gerar conhecimento deve existir sempre após essa aquisição, já que a realidade e a linguagem – o texto e o contexto – se relacionam e se apresentam dinamicamente.

Padeirinho é um insurgente contra as hierarquias sociais. E o faz com tempero: o tempero (esperto e malandro) do samba:

O doutor
Abandona até Copacabana
Sai do meio de gente bacana

⁵ Entrevista concedida ao Jornal do Brasil, na edição de 5 março de 1997 (In: PAULINO, 2005)

E vem pro morro sambar
 Ele até
 Já foi presidente de nossa escola
 Quase fez um samba
 Junto com Cartola
 E diz que no morro
 É que é seu lugar
 Bom para se morar
 E o doutor
 Para entrar no samba não tem embaraço
 Mete aquele velho passo
 Que o passista lhe ensinou
 E quem vê
 Ele desfilando em plena avenida
 Com sua fantasia multicolorida
 Ninguém diz que é um doutor

Esse samba Padeirinho compôs para Roberto Paulino, filho de família rica de Ipanema, que depois de iniciar carreira como jurista na cerâmica da família, deixou a advocacia, enveredou pelo jornalismo e viu-se completamente envolvido com o pessoal da Mangueira, onde se sentia bem e foi até presidente da Escola de Samba.

Na composição, Padeirinho faz uma série de inversões, que são subversões de linguagem: a) é o compositor popular narrando a história curiosa do enamoramento de um homem rico com o modo de vida do povo; não mais o comum de serem os escritores a narrar a vida popular; b) na narrativa é o personagem da elite quem aprende com o passista; c) coloca como privilégio quase inatingível alguém conseguir ser parceiro de Cartola, também sambista do morro; d) descreve com efeito de estranhamento o estar bem de um doutor com a roupa simples de passista, e finaliza, apresentando como conquista o fato de que ninguém lhe reconheceria como Doutor.

É uma esperteza, que podemos chamar de malandragem textual, inverter as hierarquias e os valores. Fazer o mundo popular ser invejado. A linguagem planta suas bananas de dinamite e provoca uma implosão nos valores, ou nos estereótipos, que Barthes chamava de doxa, opinião corrente ou considerada “natural”, arvorada por uma maioria social. O que Padeirinho faz é outro mundo emergir, orgulhoso de si. Percebendo que a “ordem natural” não o contempla, nem foi elaborada por ele, elabora outra ordem e a apresenta com legitimidade.

O que Padeirinho nos dá a ver é que a articulação de linguagem pode estar a serviço de uma comunicação de certo modo habermasiana (no sentido de ser negociada socialmente), porém tendo essa “negociação” transposta para os jogos e construções de linguagem. No lugar da doxa comum nos estereótipos da cultura de massa, nos propõe amplificarmos nosso universo de conhecimento para que de fato tenhamos linguagens compreensíveis, que superem o esfacelamento do social e tornem claro os contornos de suas qualidades e diferenças. Há aí, na operação de linguagem de Padeirinho uma inserção histórica onde o narrador vê a história como “objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘*agoras*’” (BENJAMIN, 1994, p. 229).

Padeirinho é o escritor que se coloca em relação ao trabalho de linguagem não aceitando o que Walter Benjamin, no texto “*O autor como produtor*” chama de ingerência do intelectual tradicional como “mecenas ideológico” que vai falar sobre temas importantes ou tentar aproximar-se da vida do povo, mas não renuncia ao aparelho produtivo que mantém as distâncias entre produtores de um lado e consumidores de outro. Ao “tomar a palavra”, Padeirinho faz, nas palavras de Benjamin (1994, p. 129) a “superação daquelas esferas compartimentalizadas de competência no processo da produção intelectual”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler: em três artigos que se complementam*. 48. ed. São Paulo: Cortez, 2006.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

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

PAULINO, Franco. *Padeirinho da Mangueira: retrato sincopado de um artista*. São Paulo: Hedra, 2005.

PEREIRA, Carlos A. M. *Cacique de Ramos: uma história que deu samba*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2003.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. Cotia: Ateliê, 2004.

SALLES, Cecília A. *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Horizonte, 2006