

Notas sobre a moderna “Tradição Oral” na MPB: o fabulário árabe no imaginário brasileiro

José Carlos Sebe Bom Meihy*

Preparando a pauta

Basicamente há três gêneros distintos em história oral: 1) *história oral de vida*; 2) *história oral temática* e 3) *tradição oral*. Desses, seguramente o mais difícil e menos praticado entre nós é a *tradição oral* (cf. Meihy & Holanda, 2007, p. 33). Seja pela complexidade de captação, pela falta de modelos, por desconhecimento de seu recurso como alternativa capaz de revelar aspectos míticos ou mesmo pela pouca valentia em atualizar propostas atentas às *fontes orais*, pode-se dizer que a *tradição oral* chega mesmo a ser esquecida ou relegada ao que Lévy Strauss chamou de “pensamento selvagem” (Lévy-Strauss, 1983). De regra, quando reponta, ao falar em *tradição oral*, pesquisadores evocam experiências exóticas, aplicadas em análises de sociedades ágrafas, quase sempre africanas. O fundamento de tal recurso se explica pela fecundidade de estudos e reflexões teóricas de autores como Jan Vansina (1965) ou Amadou Hampâté Bâ (1980).

Ainda que o conceito mais importante de *tradição oral* seja da lavra de Vansina derivadas de investigações feitas no Zaire, Rwanda, Burundi e Congo questiona-se sobre a alternativa de ajuste a outras realidades, letradas, modernas, urbanas, industriais, globalizadas, nossas. Fundamenta-se tal desafio apoiado em dois argumentos:

* Núcleo de Estudos em História Oral - Universidade de São Paulo (NEHO-USP)

1) nas indicações emanadas do próprio Vansina se reconhecem três elementos que marcam universal e atemporalmente a comunicação oral, a saber:

- a) relação entre cada testemunho e a tradição como um todo;
- b) métodos de transmissão;
- c) caracterização das distorções que ocorrem no curso da transmissão.¹

2) outro argumento deriva da proposta de superação do conceito de “oralidade primária” concebido por Pierre Lévy caracterizando grupos “iletrados”. Para Lévy, nos grupos em que “as representações que têm mais chances de sobreviver” vigora “um ambiente composto quase que unicamente por memórias humanas [...] codificadas em narrativas dramáticas, agradáveis de serem ouvidas, trazendo uma forte carga emotiva e acompanhadas de músicas e rituais diversos” (Lévy, 1993, p. 83).

Extrapolando a noção de “oralidade primária”, Walter Ong abriu o debate sobre o uso da oralidade em contextos atuais promovendo outro conceito, de “oralidade secundária”. Preocupado em assumir os efeitos positivos da modernidade, Ong valorizou os avanços eletrônicos propondo que o “o uso da tecnologia pode enriquecer a mente humana, engrandecer o espírito, libertá-lo, intensificar sua vida interior” (Ong, 1998, p. 33). Assim, porque leva em conta a reprodutibilidade por meio de máquinas, e transmitidas por mídias variadas, fica sugerido que preceitos tais como *tradição oral* precisam, merecem e devem ser atualizados.² Assumindo a audácia da proposta, pretende-se contemplar parte do patrimônio da MPB, precisamente o que se refere ao tema dos *árabes no cancioneiro nacional*.³ Considerando as características de repetição, efeito cumulativo e

1 Vansina (1965, p. 19) diz textualmente que “toda tradição oral é essencialmente portadora de elementos do passado”. Sem uma carga de memória transmitida de boca a boca, não há tradição oral. Esta condição, aliás, é a base da comunicação verbal que pode ser passada pelos enunciados falados, rezados ou cantados. Com isto a esse tipo de tradição distingue-se dos processos de comunicação escrita ou dos demais documentos materiais que podem ser usados como fundamento de análises do passado..

2 Vale lembrar à guisa de introdução que todo processo de “tradição oral trabalha com a permanência e significado dos mitos, com a visão de mundo de comunidades que têm valores filtrados por estruturas mentais asseguradas em referências do passado remoto, a tradição oral percebe o indivíduo e o grupo diferentemente da história oral de vida e da história oral temática. Nestes casos prevalece o imediato; na tradição oral, o remoto compromete a noção de tempo linear” (Meihy e Holanda, 2007, p. 41).

3 Adota-se neste artigo o conceito de cancioneiro como forma geral de referência a todo tipo de música gravada.

variação/distorção, um conjunto de músicas selecionadas indica situações de aceitação ou recusa de valores importados constituídos em discursos articulados porque formulam mensagens continuadas.⁴

A construção de uma *espécie de mitologia* ou *sistema de crenças* é condição para o estabelecimento da *tradição oral*, assim, a multiplicação dinâmica dos enunciados se torna fator essencial para a invenção de tradições. Por lógico clama-se como fundamental a consideração do que seria *hoje* uma *construção mitológica* ou o *estabelecimento de um sistema de crenças*. O significado dos discursos no contexto atual torna-se relativo frente o peso das mitologias estabelecidas no mundo antigo pela prática da oralidade, mas, diga-se, isto não anula sua presença. Não se trata, porém de qualquer repetição ou de reprodução e sim do enquadramento discursivo nas características procedidas na *era da eletrônica* ou sob efeitos da *Galáxia de Gutenberg*.

Porque se advoga a atualização da *tradição oral*, se reconhece nela a condição de *trabalho de memória coletiva*. Ai, aliás, reside a fertilidade da proposta. Neste sentido, os conclamados fundamentos de Vansina indicam em qualquer discurso a existência de enunciados com um núcleo estrutural permanente ou *duro*, e outro flexível, mutável, ambos, porém complementares e explicados na projeção discursiva. O primeiro funciona sempre como *referente* e *fixo*; o segundo é vulnerável aos *acréscimos* e *distorções*, condição da dinâmica argumentativa. Juntos expressam a dimensão constitutiva de mensagens que por serem irradiadas permitem propor construções identitárias em processos de aceitação ou recusa cultural. Assim, assume-se a memória musical como um dos lugares depositários de imagens que acontecem na combinação de repetições e desdobramentos progressivos.

Pressupostos da geografia *mitológica* "árabe-brasileira"

Partindo do pressuposto dado por Barth (1969) ao evidenciar que qualquer construção de identidade está vinculada a existência de referências

4 Entende-se por discurso a manifestação, oral ou escrita, expressa no ato da comunicação. Frases articuladas, com unidade, de maneira a indicar um sentido enunciado capaz de entendimento é um discurso. No espaço deste artigo buscou-se somar passagens de letras de músicas capazes de promover a discussão sobre a transposição do mundo árabe na cultura brasileira. Justificar a possível construção de uma identidade árabe-brasileira implica, antes de qualquer coisa, aceitar que o termo "árabe" e seus correlatos como: "arábico", "arabismo", "arabidade" ou "árabe-descendência" são correlatos.

espaciais, abre-se o tema dos *espaços imaginários* transpostos para outros meios geofísicos e culturais. Colagens. Por lógico, apoiado em Halbwachs (1990), sabe-se que qualquer espaço físico-geográfico é socialmente representado sempre pela memória de um grupo. Tal *memória coletiva*, no entanto ao abordar espaços físicos, independentemente do *núcleo duro*, permanente e repetido, torna-se movediça, imprecisa, variável, líquida. Quando se fala de “orientalismo”, por exemplo, fica estabelecido um *núcleo duro* – a indicação imaginária do oriente – mas torna-se susceptível a definição de quantos e quais estados nacionais constituem esse complexo, quais os elementos periféricos e assessorios que animam a fantasia/representação sobre o oriente. Assim, na proposição do *mundo árabe importado* pela MPB, o *deserto* seria lugar suposto, fixo, *duro*, e suas decorrências ou variações, adaptáveis.

Em paralelo, derivando de discussões postas por autores como Kathryn Woodward, Stuart Hall, Zygmunt Bauman e Michael Pollak se estabelecem parâmetros para a presunção de vínculos entre duas construções: de *memória* e de *identidade*, ambas dinâmicas, seletivas e explicáveis no processo sócio-histórico. Tudo fica mais rico se for chamado para os dias de hoje – para a era da globalização – o que, em vista do exame da oralidade na Idade Média, Paul Zumthor considerou como *nomadismo*. Zumthor propôs a *errância* para pensar o espaço como “meio ambiente cósmico”.⁵

Precisei desta introdução para justificar o uso da música a fim de discutir a possível constituição da identidade “árabe-brasileira”. Desdobramento natural, se pretendeu entender a topografia afetiva que marca a inclusão dos *árabes descendentes* na *cultura musical nacional brasileira*. De modo geral, ao longo de décadas, criou-se no imaginário do ocidente – em particular em espaços culturais/nacionais latino-americanos – uma *cultura* sobre o mundo árabe que, contudo, ganha entre nós feições específicas se vistas pelas manifestações do que se convencionou chamar de *brasileiras*. Uma coleção de valores sobre a suposição do que é *árabe* é transposta caracterizando uma aceitação dúbia, que ora combina inclusão – o impacto da incorporação de pratos da dietética mediterrânea, por exemplo – e,

5 O próprio Zumthor (1993, p. 13) abriu a possibilidade de transposição de suas propostas sobre a Idade Média para o tempo presente ao dizer “o tempo não nos é dado, mas o espaço o é. Assim se crê neste fim de século XX. Saber como e o quanto custa é o problema da História”.

em outras instâncias, triagem ou rebaixamento – quando vistos pelo conjunto de piadas depreciativas. A Literatura estabelecida pela norma culta, no entanto, incorpora positivamente o árabe, sempre mostrado como simpático, trabalhador, gracioso. Mas, pergunta-se, como isto se daria em nível amplo, além das soluções escritas?

Grosso modo, pode-se dizer que o vasto repertório de músicas populares inscrevendo os árabes no Brasil implica a existência de *divulgadores* – radialistas/jornalistas; *autores/interpretes de músicas* – compositores e cantores – e aceitação de diversos *temas emprestados* daquele fabulário, em particular das *Mil e uma noites*. O número desses *divulgadores* é expressivo e são conhecidos deste a década de 1930. Muitos deles, como Deo, David Nasser, Nássara, situam-se entre os mais reputados da época. *Compositores/interpretes* como João Bosco, Tito Madi, Almir Sater, Wanderleia, Jamil e Uma Noites e Frejat – entre tantos outros – mostram que em todos os ritmos e gêneros musicais encontram *árabes descendentes* atuando de maneira destacada. Mas, além disto, interessa abordar as questões afeitas aos detalhes escolhidos para a formulação de um imaginário fértil e provocativo contemplado à luz das possibilidades analíticas emanadas da tradição mãe, dos *temas árabes* e passados pela MPB. Antes de ir adiante cabe saudar a tese defendida por Jeffrey Lesser (2000) ao reconhecer o intrincado processo de “negociação da identidade nacional”. Ao falar da fase em que levas de emigrantes se colocaram no quadro histórico do país que os abrigou sob o signo de aparente “democracia racial”, Lesser aponta grupos estrangeiros sempre negociando a própria identidade.

O Saara e a invenção do *deserto brasileiro* na MPB

Entre profícua variação de ícones do universo mental árabe – composto de odaliscas, beduínos, califas, xás, xeiques, tapetes voadores, Sherazades, lâmpadas maravilhosas, *abracadrabas*, Bagdás, Zimbás e Ali Babas – sem dúvida, a presença do *deserto* e seus derivados – oásis, tendas, camelos, caravanas, areias escaldantes – é das mais perturbadoras. Por representar um *lugar exótico*, assas misterioso, mas de fácil visualização, o *deserto* tornou-se lócus signifiante do *imaginário árabe-brasileiro*. É prioritariamente sobre a imagem do *deserto* que se organiza nosso referencial *árabe*. Sem necessidade de delimitar fronteiras ou limites geopolíticos, o vasto conjunto de

dunas de areias sutis, móveis, traiçoeiras, bem como todo o aparato alegórico que o anima, tornou-se síntese que se presta como moeda para a negociação fabulária do mundo árabe transposto para o Brasil por meio do cancionista. Entre a sedução e mistério, o desafio e a atração compulsiva, o *deserto* é apelo permanente. E são variadas as expressões da maneira de *importar* o *deserto* para os trópicos e transformá-lo em metáfora.

A MPB é a depositária mor do cultivo desse olhar fabricado sobre o mundo árabe apoiado no *deserto*. É também mar aberto para a navegação analítica em que transitam valores simbólicos embarcados em canções. Entre outras, um exemplo importante é expresso por um roqueiro, Herbert Viana, que funde de forma abusada dois meios geográficos, a *caatinga* nordestina e o *Saara* africano. Esses espaços se aproximariam, como destino lingüístico inequívoco, equiparados pela duplicação da letra "a". Numa canção intitulada *2A*, composta para o Paralamas do Sucesso, o autor diz "então xinga com dois 'a' de caatinga/ou então pára/e sejam dois 'a' de Saara". Mas "caatinga" e "Saara", mais do que rara coincidência da presença de "aa" na língua portuguesa, representam também o acúmulo simbólico que faz da transposição imaginária daquele deserto para cá um espaço de aproximação identitária proposta em nossa cultura.⁶ Este recurso, contudo, que hoje dispensa explicações por instalado que é, tem um enredo e é resultado de progressivas imagens superpostas.⁷ Não há como negar a existência de um discurso consistente evocando o *deserto/Saara* como sinônimos do mundo árabe entre nós. O que se faz necessário é reconhecê-lo.

Tudo começou, pode-se dizer pela simples menção de espaços como se houvesse correspondência. Imaginariamente importou-se o ambiente do *deserto* como jeito de se referir ao nosso verão *tropical*, que, por quente, seria igualmente *desértico*. Mesmo sem resistir à lógica geográfica de espaços presentes em dois hemisférios, o calor transformou-se em denominador-comum capaz de justificar tal transferência. Como se sugerissem complementos ou fusões, a aproximação do calor/deserto/Brasil/

6 A transposição do deserto de Saara para Brasil fica clara, por exemplo, ao se constatar a recente propaganda da Pepsicola evocando a transposição do deserto do Saara para o Brasil e sugerindo que o refrigerante seria solução comum lá e cá. <http://vids.myspace.com/index.cfm?fuseaction=vids.individual&VideoID=29357359>

7 O fato da zona comercial do Rio de Janeiro, área de concentração de vários árabes, judeus e demais orientais, ser conhecida como Saara evidencia a mesma tendência.

tropical foi repetida de maneira natural em expressões que evocam um *Saara* aqui. E isso se tornou uma verdade mnemônica. Em nosso cancionário tal recurso foi tão insistente que dispensou detalhes diferenciadores. Pensando no processo de *organização de uma tradição*, houve, porém, um momento capital definindo o advento de um discurso de *feições mitológicas modernas* que, é, por fim, a mais expressiva prova do condicionamento do espaço desértico transferido para o imaginário árabe da cultura brasileira.

A efetivação daquele ambiente entre nós, em primeiro lugar, se deveu ao antigo sucesso carnavalesco intitulado *Alá-lá-ô*. Nos poucos versos iniciais o resumo do ambiente árabe foi bem traduzido. Passemos à história desta *marchinha de carnaval* que até hoje figura entre as dez mais tocadas de todos os tempos. No tríduo momístico de 1940 foi lançada *Caravana* com letra feita, às pressas, para um bloco de rua. Seu autor, Haroldo Lobo, teria escrito o seguinte “chegou, chegou a nossa caravana/viemos do deserto/sem pão e sem banana pra comer/o sol estava de amargar/quemava a nossa cara/fazia a gente suar”. “Caravana”, “deserto”, “pão” e “banana” junto a “sol” seria o bastante para marcar a mescla e assimilação imagética. Não bastasse, contudo, para o carnaval do ano seguinte o autor pediu a Antonio Nássara completar a letra que afinal ficou com mais uma estrofe “Viemos do Egito/e muitas vezes nós tivemos que rezar/Alá, Alá, Alá, meu bom Alá/mande água pra Ioiô/mande água pra Iaiá/Alá, meu bom Alá”. O “Egito”, o brasileiro “Ioiô” e o árabe “Alá” seriam suficientes para significar a ligação entre as partes, mas isto não esgota a questão, pois houve uma disputa sobre essa autoria. Em entrevista de 1983 conta Nássara “que, quando Haroldo tomou conhecimento dos versos, com a palavra ‘Alá’ repetida várias vezes, entusiasmou-se: ‘mas que palavra você me arranhou, rapaz!’ E ali, na hora, criou o refrão ‘Alá-lá-ô, ô-ô-ô ô-ô-ô/mas que calor, ô-ô-ô ô-ô-ô’, ponto alto da composição”. Ocorreu, porém, que em 1980, David Nasser declarou ser ele o autor da primeira versão da música. Isso interessa na medida em que tanto Nássara como Nasser são “árabes”. Coincidência?

Exemplos de assimilação do *deserto/Saara* se multiplicaram. Mas as evocações não ficaram apenas no plano geográfico, material ou físico. A transposição discursiva do *deserto* tem servido também de metáfora para ardências interiores, sinônimo de paixões tórridas, sempre aproximadas do exagero amoroso, erotismo e prazer. Ao adaptar as condições geográficas do *deserto* do plano geográfico para pessoas, entusiasmos afetivos

incontidos, quase que invariavelmente não retribuídos, opera-se uma apropriação que revela na incorporação pessoal o fato que foi antes geográfico e cultural. A sutileza da instalação metafórica nas emoções pessoalizadas diz muito da recepção simbólica do mundo árabe. De forma evidente isso pode ser notado na canção, gravada no ano 2000, em que o cantor e compositor Nilton César junta a ânsia pessoal com a aridez ambiental e assim se declara amorosamente “você é minha sede no deserto do Sahara”. A amada seria o resultado do padecimento e o deserto a condição ambiental que era também do amor. Tão forte fez-se o imaginário sobre o *deserto* que depois de 2000 a referência ao *Saara* ficou implícita, dispensada em certas canções que apenas se valiam dos atributos decorrentes.

Ao falar de personificação do mundo árabe, convém dizer que em termos da MPB, são dois os personagens *árabes* fixados com maiores detalhes na *memória coletiva*. Ambos – homem e mulher – se dimensionam como protótipos da erotização e se ligam *ao calor da paixão*. Vale, pois constatar que a ampla seleção de *beduínos* e *odaliscas* serve como mostra complementar do núcleo central temático, o *deserto*.⁸ Na mesma senda de dispensa de imagens exatas, até o termo *deserto* foi se declinando para dar lugar a um *universo cósmico* capaz de representá-lo. É quando entram os personagens.

Eles, os *beduínos*, sempre ousados, seriam variações do conquistador envolto por mulheres lascivas, dançarinas formidáveis, amantes avassaladoras. Fatalmente viril e *conquistador*, o *beduíno* representaria o modelo de masculinidade erotizada. No caso do homem, entre tantas músicas, uma é notável. Sem alguma sutileza, o chamado *machismo brasileiro* incorporou imagens do audaz árabe reafirmando a submissão da mulher como objeto de desejo; note-se a letra de Dito, Beto Jamaica, W. Rangel e Paulinho Levi, de 1997, no álbum *Ralando o Tchan*, com música título *Ralando o Tchan: a dança do ventre*, eis a letra “esta é a mistura do Brasil com o Egito/Quem vem de fora, vem chegando agora/ Mexe a barriguinha sem vergonha e entre/Balance o corpo, meu bem, não demora/Que chegou a hora da dança do ventre/ Ali Babá/ O califa tá de olho no decote dela/

8 A “*odalisca*” como tema constante da MPB tem em Felisberto Marques, no começo do século XX, no choro denominado “*Odalisca*” o marco fundador. Sobre a vasta produção atenta ao “*beduíno*” veja-se http://vagalume.uol.com.br/search.php?t=tre&cx=000206117440595566957:wug_29oug6c&cof=FORID:10&q=beduíno&be=OK#624

Tá de olho no biquinho do peitinho dela/Tá de olho na marquinha da calcinha dela/Ta de olho na quebrança das cadeiras dela/Rala, ralando Tchan!/Ela fez a cobra subir, a cobra subir, a cobra subir”. A apropriação do imaginário árabe, neste caso, torna tudo mais interessante, pois intriga pelo uso da palavra “rala” em plenitude polissêmica – “rala” como o verbo “ralar”; “rala” de “ralação” com apelo sexual, e como um derivado do “halla” saudação árabe.⁹

Como se fosse complemento especular ou resposta, em 2004, a Banda Calypso lançou no álbum intitulado *Outros*, o estrondoso sucesso *Odalisca*, de Edilson Moreno, onde se percebe a “feminização” do deserto transformado em abrasadora mulher: “Sou teu deserto do Saara, odalisca/Minha areia quente no teu corpo te excita/Sou tua miragem teu tapete a tua vista/Sou tua odalisca e quero te amar pra valer/Sou o teu deserto do Saara meu califa/Minha areia quente no teu corpo te excita/Sou tua miragem, teu tapete, a tua vista/Sou tua odalisca e quero te amar pra valer./Na tenda dos sonhos só quero dançar pra você/A dança do ventre pra dar mais prazer paixão./Em uma pirâmide quero te dar todo meu carinho só pra te provar/Que sou tua odalisca e quero te amaaaar/Meu califa, eu te amo, eu te quero/ com todo calor/Oh califa, eu te chamo em meus sonhos com todo meu amor”. Em um ou outro caso, a erotização é regra.

A soma profícua de aspectos do imaginário árabe integrado aos discursos culturais brasileiros traduz muito da síntese que compõem a visão de mundo derivada de nossa cultura musical. O mesmo se diz da transposição para os dois gêneros, masculino e feminino. Homem e mulher se assumem receptáculos da metáfora do *deserto*.

Viagens ao deserto pessoal

O significado de paisagens árabes e a anexação ao nosso imaginário “das arábias”, além das identificações geográficas, muitas vezes dispensa a consciência da importação metafórica, mas, não franquia a noção de transitoriedade, de movimento constante. Juntamente com “caravanas”,

9 No livro *História sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira* (2006), Rodrigo Faour explora a relação entre a abertura política e a liberação vocabular na MPB.

"Tuaregs" e "Beduínos" repontam como referentes. Como recurso para aliviar a alteridade, o ir e vir torna-se freqüente como se o deserto fosse um espaço ambulante. Assim, a noção de viagem acontece marcando devaneios, propondo transferências catárticas. Algumas canções justapostas mostram isto. Lulu Santos, por exemplo, em *Areias escaldantes* exhibe o significado da transposição geográfica de seu eu amoroso que se isola e se perde entre dançarinas e areias do deserto. O deslocamento feito um "delírio", exhibe compreensão da solidude que, por fim, na magia do ambiente, consolaria o amante que se compraz com a separação do resto da caravana; eis a canção: "A caravana cruzando o deserto/Brilhando ao sol do Oriente Médio/Pelas areias escaldantes desse/branco mar/Escuros beduínos são guerreiros mouros de sangue e paixão/Medo e mistério das trilhas no oásis do amor/A noite cai no deserto e nas tendas/A luz do fogo ilumina os corpos/De belas nuas dançarinas, são vulcões de mel/Perfume de aventura inundando o ar de emoção e calor/Luxo e luxúria nas noites do oásis do amor/A caravana do delírio se perdeu de mim/Sozinho no deserto me senti feliz e cantei para o céu/Em plena miragem da luz no meio do dia". A costura de "mouros", "tendas", "oásis" no tecido imaginário contrasta com a mescla de "branco mar", "vulcão de mel". O conjunto de sensações caracterizaria o meio ambiente cósmico.

Na mesma linha, Aldir Blanc e Edu Lobo traduziram para si a atmosfera de oásis incorporado no "Amor beduíno". Assumindo o deserto como lugar íntimo, a interiorização fica indefinida numa viagem sem rumo; em *Ave rara* os autores dizem: "Minha vida peregrina/Vai em busca de você/Como se eu fosse um mal/e você fosse a revelação/Do potente vem teu canto/Ave rara do Islã/Quem é pedra como eu sou/Bebe a água do amanhã/Ah, tanta sede é meu destino/Esse amor é beduíno/E o oásis teu lençol/Mas sempre no fim da viagem/Você volta a ser miragem/Areia e sol". O espaço imaginário pessoal repete a assimilação já concluída e implícita. Lugar idílico, o deserto, dispensa exatidões e, como na canção de Lulu Santos, imprecisões – como "Oriente Médio", "potente" ou "Islã" – ganham sentidos simbólicos. Tais deslocamentos geográficos têm conseqüências. Na mesma ordem "cruzar", "trilhar", "peregrinar", "buscar" e "viajar" são os verbos conjugados no mapa das construções de lugares idílicos e utópicos. Assim, na errância do deserto imaginário, se incorpora de maneira positiva um oriente ficção. Assimilação icônica, índice de aceitação cultural irrestrita?

Numa vaga periodização do fabulário árabe brasileiro, pode-se dizer que em termos do uso do deserto como metáfora, primeiro se deu a fase da identificação, inaugurada pela marchinha *Alá-lá-ô*; nesta etapa referências mais exatas como “Egito” ou “Saara” eram necessárias. Em outro instante a pessoalização do deserto permitiu devaneios, e depois, por fim, os fluxos viajantes recobriram dimensão geográfica apontando para outros espaços, a partir do Brasil. Notável o caso de canções que então, passam a exportar o deserto como se fosse algo natural, nosso. Antes, contudo, foi preciso anular noções de espaço e tempo e, extremando a tendência de dispensa direta dos referenciais, repontou uma canção, bastante emblemática, intitulada *Nômade*, da dupla Antonio Porto e Paulo Simões: “Me chamam nômade/Por querer ver esse mundo/Por todo e qualquer parâmetro/E entender porque os povos/Têm histórias tão esdrúxulas/Me tornei nômade/Por destino ou faro fino/Num planeta tão exótico/Onde a paz é um suspiro/Entre as guerras mais hipócritas/Tuareg global/Fã de afro/fã de reggae/Sem o espiritual/Não há nada em que eu me apegue/Me chamam nômade/Por pensar em tudo aquilo/Que pareça muito incômodo/Que não seja muito límpido/Mas que seja bem utópico/Me tornei nômade/Um beduíno virtual/Em meio a tanta gente apática/Que semeia em campos tristes/Suas multidões de lápides...” Note-se a expressão “Tuareg global” e “beduíno virtual” e pensemos na viagem universalizadora das metáforas árabes que, nos casos, são assumidas para além de recortes nacionais, na proposta “espiritual”, como alguém que, contudo, se indica como “Fã de afro/fã de reggae”.

A consideração do Brasil como lócus exportador do *ambiente cósmico do deserto* marca, na constância da repetição, o sentido do deserto tropical que incorporou o Saara. A canção *Holofotes* – onde o Brasil (ou a Amazônia) se torna “uma Babel aqui” – serve de introdução para se cogitar sobre o lugar de redefinição de culturas importadas e que se “abrasileiram”. Eis as palavras de introdução da música: “Desde o fim da nossa história, eu já segui navios/Aviões e holofote pela noite afora/Me fissuraram tantos signos e selvas, portos, ‘places’/línguas, sexos, olhos de amazonas que inventei...”. Sobremaneira, interessa neste fragmento, a noção de “fim da nossa história” e também a palavra “inventei”. É possível que “nossa história” seja um mero apelo para algum caso amoroso, mas também sugere trajetória histórica, pois afinal os dois signatários, João Bosco e Waly Salomão, são de origem árabe e, sob esta ótica, não há como evitar o debate

sobre a identidade de ambos. Isto abre campo para a constatação de que se vivifica na música um pressuposto fundamental para a explicação do Brasil etnicamente composto: este é o porto de chegada de muitas culturas imigradas e que se harmonizam adaptando-se. Negociações.

Na constituição de um imaginário assim combinado uma das mais claras influências – senão a mais importante – deriva do uso das fantasias propostas pela *Mil e uma noites*. Como padrão metafórico importado, talvez esta seja a mais explícita fonte de apropriação feita pela cultura brasileira. Aliás, convém dizer que João Bosco recria suas raízes baseadas, explicitamente, em “sementes árabes”. Isso talvez ajude a entender sua expressão “o melhor trabalho é a família”.¹⁰ É na família exatamente que se pode entender a continuidade de um processo de criação com base na cultura original, árabe. Seu filho Francisco é herdeiro da senda do entendimento de ser árabe no Brasil. Eis suas palavras em uma entrevista sobre a relação pai/filho: “Em 96, eu estava querendo fazer um disco que falava de uma concepção familiar do mundo árabe, que eu não conheço etnicamente, mas conheço de infância. A colônia árabe se reunia lá em casa. Meu avô nunca falou português, sempre falava árabe. Queria fazer um disco não com a preocupação de se reportar ao mundo árabe. Foi nesse meio tempo, quando o Chico ainda morava na minha casa, que ele descia, ficava ouvindo eu tocar, e fazia uns comentários. Desses comentários, passamos a transformar isso numa experiência de palavras. O primeiro samba que a gente fez foi *As mil e uma Aldeias*”.¹¹

Com certeza *As mil e uma Aldeias* é das canções que mais sintetizam a recriação do mundo árabe no Brasil. Vejamos a letra extensa, mas pertinente: “Pra Madagascar/Vou rumar/No sertão do Ceará/Vou passar/Eu levo um mundo/Sem fundo, repleto/De enredos, estradas/Pra gente explorar/Cafarnaum, Jericó, Jequié/Diga pra Nazaré/Que eu não tardo em chegar/Lá em Bagdá/Vou morar/E se ‘alá’ me acostumar/Vou ficar/Eu ouço os ventos/Alíseos que sopram/As vozes dos mouros/A me sussurrar/E trago a cobra/Do cesto pra perto/Pra ver se ela sobe/Me ouvindo sambar/Sou navegador/Sou de meu tempo capitão/Não preciso mais do mar/Tenho meu motor/Ligado aonde quer que eu vá/Vou sem sair do

10 <http://www.mpbfm.com.br/acervompb.asp?id=1327>

11 http://gazetaonline.globo.com/clubebigbeatles/bau/entrevista_joao_bosco.php

meu lugar/Estar aqui, viver aqui/Que mais isso dirá?/Sou de um país/
Chamado qualquer lugar/Ofertai obi/Diamba vai/Me seduzir/Alcácer-
quibir/Ifé oba/Sonhei assim/Ventres, dunas de areia/Carnaval na poeira/
Sob as constelações/Simbá vem dizer/Que a terra é o mar/Ô, que
sobre pra mim/Qualquer direção/Que eu topo embarcar/(fui...)/Numa
vida anterior fui um xeique opulento/E nobre, tinha damas e safiras a
contento/Lá, sheerazade me abrandava a noite escura/Com mil e uma
doses de ternura/Vinde a mim, ó poderoso vento/Que sopra a vida de
um outro momento/Já posso ver, nessa ardente loucura/As areias na terra
e as estrelas na altura/Sou navegador/Sou de meu tempo capitão/Não
preciso mais do mar”. É verdade que tudo interessa, mas sobremaneira
chama-se a atenção para a passagem que reza “E se ‘alá’ me acostumar/
Vou ficar”. Superando a noção de provisório, neste caso há um porto de
chegada e de controle do destino que afinal encerra a música com o seguinte
dizer “Sou navegador/Sou de meu tempo capitão/Não preciso mais do mar”.

Não bastassem as evocações que fundem diversos índices da cultura árabe com uma apropriação que transforma o Brasil em um país chamado “qualquer lugar” para onde “vou sem sair do lugar”, a dupla de pai e filho, produziu outra jóia sobre o tema. *Califado de quimeras* é das mais claras evocações feitas em nosso cancionário: “no mar de ouro-árida areia/o alforge sem um cequim/o chão não verdeia, ai de mim/terra sem, terra sem tréguas/o vento castiga o Albornoz/o tempo seca o cantil/dez dias no deserto a sós/noite vai, dia sai, chega/e quando do céu o sol cai/ladrões beduínos vêm/roubar os caravanserais/mercador, mercador, reza/e sonho alaúdes, miragens/ouço cantar pra mim/me acorda a voz de um muezzin/lá no fim, lá no fim Meca/ao longe se vê assorá/oásis de encantos mil/rumei de camelo pra lá//mais de cem, mais de cem légua/mohammed no solo persa/de tempos imemoriais/arômas, sensuais conversas/haréns, donzelas sem iguais/pedras de todas as /ores/ágatas, negros cristais/damas de letais amores/morro se me não amais/califado de quimeras/reino de/meus ancestrais/e numa mesquita recorde/a sira de Maomé/das guerras ao lastro da fé/fé que não, fé que /não cessa/no Cairo um alfange degola/a nuca de um albatroz/o sangue que mancha o algoz/some na, some /a treva/pirâmides guardam sepulcros/múmias de faraós/sarcófagos gemem a voz/voz que não, voz que não /quieta verberam numa alcova escura/os versos de Omar Khayam/ali fico até de

manhã/deito na, deito na /relva o preço só ganha a conversa/a manha de barganhar/mercado onde o peso é falar/quem disser, quem /disser leva segura o turbante que vem/rasante a riscar o ar/um velho tapete a voar/tá no ar, tá no ar, pega”. A estrutura dos versos, a sugestão de epopéia também, a identificação do deserto, são índices singulares e indicativos de referências acumuladas na memória coletiva nacional. E o que dizer da presença de “Omar Kayam” o falso monge que detinha supostamente a sabedoria árabe para expressar seus pensamentos? Nas composições feitas pelos “árabes”, não há também como deixar de lado a estrutura narrativa épica. Como que construindo uma epopéia, o manancial de arabicidade fica absorvido em uma espécie de missão universalizadora.

A exportação do deserto tropicalizado

A par do *deserto internado*, outras *viagens* são propostas. Prova expressiva da apropriação metafórica do *cosmo* errante árabe é o redirecionamento da noção de deserto que, de repente, passa a ser visto e exportado a partir do Brasil. É verdade que a existência da exportação do *deserto brasileiro* teve uma antecedência que implicou o esquecimento do Saara, mas é exatamente isto que prova a incorporação cultural na memória coletiva.

É sugestivo que esta reinvenção espacial, verdadeiro deslocamento imaginário, se dê na gestação de outra identidade, o *lado negro* ou *islâmico* da *cultura árabe no Brasil*.¹² Há um importante conjunto musical nosso que marca a transposição do ambiente *árabe/desértico* para cá e, na própria história da banda, refunde-se um pouco do culto islâmico-afro-árabe-brasileiro. Não seria erro admitir que um dos recursos legitimadores da construção do cancionário negro no Brasil se apóia na transposição do mundo fabulário árabe. Vejamos. Sem dúvidas o grupo baiano conhecido como *Olodum* é a melhor tradução dessa tendência. Essa agremiação – hoje consagrada – criada em 1980, em 1988 lançou o primeiro LP com o título *Egito, Madagascar*. Com este CD ficava aberto o circuito de outros álbuns

12 Em importante trabalho de Nei Lopes e João Baptista de Medeiros Vargens, intitulado *Islamismo e Negritude*, publicado pela UFRJ em 1982, fica definida uma linha de influência nítida entre a origem do samba e a presença de escravos islâmicos. Porque a presente proposta está atenta à macro influência, mesmo considerando a pesquisa dos dois autores referidos, preza-se a aceitação ampla, nacional, do impacto do tema *deserto*.

que afinal dizem muito da *afro-arabização-brasileira* da nossa música. Com o álbum *Núbia, Exum, Etiópia*, de 1988, e principalmente depois com *Do Deserto do Saara ao Nordeste Brasileiro*, de 1989, estava decretada uma leitura que mais tarde se assumia definitivamente na síntese *afro-brasileira* como se nota na apropriação feita em *Da Atlântida a Babia o mar é o Caminho*, de 1990. Daí para frente o Olodum derivou para uma variação rítmica e temática menos determinada ganhando contornos mais exclusivamente *afro*, deixando de ser *árabe* ou *islâmico*.

Entre a assimilação pessoal do deserto como tema de paixão pessoal e sua incorporação cultural como coisa nossa, ocorreu um fenômeno que apenas se explica pela licença poética. Um dos pontos mais intrincados da construção desse discurso, da adoção do deserto árabe para os trópicos, se remete à questão da tropicalização ou abasileiramento do deserto. É mesmo quase um delírio a inscrição do deserto nas condições tropicais do Brasil. Há, pode-se dizer um processo cumulativo de incorporação da essência do que se imagina ser genuinamente árabe ou do deserto. Um bom exemplo é a canção de Samuel Torché, cantada pela Banda Beijo, com o título *Beduíno*. Aí, sem laivos de sutileza realiza-se a tropicalização do personagem tema que, de forma explícita, assume a tradição árabe, vejamos: “ôuô, ôuô/sou beduíno/selvagem na floresta”. A floresta como antítese do deserto seria o ambiente do “beduíno tropicalizado”. O exemplo mais vital, porém, é dado pelo também árabe-descendente João Bosco, em parceria com Aldir Blanc, numa canção sutilmente intitulada “Dois mil e índio” – alusão óbvia às “Mil e uma noites” e ao ano 2000 – com os seguintes dizeres: “Eu vou como vim, de chinelo, pareô, cocar... guizo de arlequim/e gorro de pierrô pra despistar.../oiô oiô oiôoiô/arco e flecha – só pra embaralhar!/oiô oiô oiôoiô/sou banzo que bateu num baobá/Minha fantasia é beduíno, barba-azul, bêibe/é de meretriz e lêide/é pó-ca-rô-pé-tô-da-lô/cavaco em ‘Moonlight Serenade’/O Glen Miller toca frevo e toca até maracatu/Tá faltando um no zum-zum-zum.../eu vou dançar marcha-rancho/aí, eu vou cantar sambarenredo/vou chorar brasileirinho que nem o Waldir Azevedo/eu vou de fraque sabendo/que o fundo tá aparecendo/Anjo do Inferno: Brasil/Índio do ano 2000”.¹³

13 O caso de João Bosco é notável, pois juntamente com seu filho Francisco Bosco assina outras canções com a mesma indicação do trânsito geográfico do mundo árabe.

De tão óbvio, gradativamente, o termo *deserto* foi abrindo espaço para aspectos icônicos derivados da cultura árabe incorporada no Brasil. Como se fosse inerente, aspectos outros foram aparecendo compondo um imaginário muito mais completo. É maravilhoso, no sentido de espetáculo recriado no teatro cultural fantasiado. A constatação disto chama atenção na medida em que tantas referências não são consideradas em vista dos debates acadêmicos sobre a presença árabe no Brasil. Por outro ângulo, é de se valorizar questões teóricas de uma história oral que, ao abordar temas afeitos à memória coletiva devem problematizar a História feita sob documentação convencional.

O porto de chegada da canção viajante

Tomando como pretexto o caso dos árabes na cultura musical brasileira, vale lembrar que a invenção de uma *nova mitologia* equivale ao esforço de ver nas variações discursivas uma unidade temática que encontra abrigo na *memória popular* representada pelo cancionário. É sobre a insistência temática – mesmo em suas inevitáveis distorções – que se constitui uma *verdade mnemônica* significativa. A análise do teor discursivo sobre os árabes na cultura musical brasileira coloca em evidência temas evoluídos a partir da consciência de que *deserto/Saara* foi matriz capaz de organizar discursos desdobrados da *dinâmica mitológica* que marca uma *moderna tradição oral*. A constatação repetitiva dos mesmos referenciais é, pois uma garantia de critério de fixação de preceitos *importados*.

Em termos específicos, pode-se dizer que a partir da incorporação do deserto como *coisa nossa*, deu-se a fusão no eu pessoal, amoroso, do significado do árabe no mundo não oriental. Em paralelo, ocorreu o *abrasileiramento* ou *tropicalização* dos referenciais nacionais. Daí, a nacionalização da metáfora do deserto/Saara deixou de ser necessária e então se deu a exportação metafórica de um arabismo absorvido na e pela cultura musical brasileira.

Referências bibliográficas

BÂ, Amadou Hampâté. *A Tradição Viva*. In: KI-ZERBO, J. *História geral da África: metodologia e pré-história*. São Paulo: Ática/UNESCO, 1999.

- BARTH, Fredrik. Introduction. In: _____. (Ed.) *Ethnic Groups and Boundaries: The social organization of cultural difference*. London: George Allen & Unwin, 1969.
- FAOUR, Rodrigo, *História sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- LESSER, Jeffrey *A negociação da identidade nacional: imigrantes, minorias e a luta pela etnicidade no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.
- LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Rio de Janeiro: Ed. 34 Letras, 1993.
- LÉVY-STRAUSS, Claude. *O Pensamento selvagem*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- LOPES, Nei; VARGENS, João Baptista de Medeiros, *Islamismo e Negritude*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1982.
- MEIHY, José Carlos Sebe Bom; HOLANDA, Fabíola. *História Oral: como fazer, como pensar*. São Paulo: Editora Contexto, 2007.
- ONG, W. J. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Campinas: Papirus, 1998.
- VANSINA, Jan. *Oral Tradition: A Study in Historical Methodology*. Chicago: Aldine Publishing, 1965.
- ZUMTHOR, Paul. *La mesure du monde*. Seuil, Paris, 1993

Sites

- <http://vids.myspace.com/index.cfm?fuseaction=vids.individual&VideoID=29357359>
- <http://cifrantiga3.blogspot.com/2006/04/allah-la.html>
- http://www.niltoncesar.com/discografia_h.asp
- <http://vagalume.uol.com.br/search.php?t=tre&cx=000206117440595566957:wug29oug6c&cof=FORID:10&q=beduino&be=OK#624>
- <http://www.mpbfm.com.br/acervompb.asp?id=1327>
- http://gazetaonline.globo.com/clubebigbeatles/bau/entrevista_joao_bosco.php
- <http://www.mail-archive.com/clap-portugal@virtualand.net/msg00249.html>

Resumo: O presente artigo tem como objetivo a análise da moderna “tradição oral”. Superando os propósitos estabelecidos para as sociedades de “oralidade primária”, com recursos da “oralidade secundária”, promovida pela MPB, buscou-se o entendimento da construção do imaginário sobre os árabes no Brasil. Tendo o “deserto” como núcleo metafórico representativo do que se convencionou chamar de “árabe” foi estabelecido como “corpus documental” um conjunto de canções que servem de base para pensar a incorporação de árabes na cultura brasileira.

Palavras-chave: oralidade; tradição oral; mpb; árabes, identidade.

Notes on the modern “Oral Tradition” in Popular Brazilian Music: the construction of the imaginary about Arabs

Abstract: This article aims to analyze the modern “oral tradition”. Overcoming the established purpose for societies in “primarily orality”, with resources of “secondary orality” provided by Brazilian Popular Music, we attempted to understand the construction of the imaginary about Arabs. Having the “desert” as the representative nucleus of what is conventionally called “Arab” it was established as “documental corpus” a group of songs, which will constitute a basis that allows us to think about the incorporation of Arabs in Brazilian culture.

Keywords: orality; oral tradition; Brazilian Popular Music, Arabs, identity.