



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

FILIPE SANTOS BAQUEIRO CERQUEIRA

**ENTRE A NAVALHA NO BOLSO E O FEITIÇO DECENTE:
UMA ANÁLISE SOBRE A REPRESENTAÇÃO DA VADIAGEM
EM WILSON BATISTA E NOEL ROSA**

Salvador
2020

FILIPPE SANTOS BAQUEIRO CERQUEIRA

**ENTRE A NAVALHA NO BOLSO E O FEITIÇO DECENTE:
UMA ANÁLISE SOBRE A REPRESENTAÇÃO DA VADIAGEM
EM WILSON BATISTA E NOEL ROSA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia – UFBA, como requisito à obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Antônio da Silva Câmara

Salvador
2020

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA), com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

C414 Cerqueira, Filipe Santos Baqueiro.
Entre a navalha no bolso e o feitiço decente: uma análise sobre a representação da vadiagem em Wilson Batista e Noel Rosa / Filipe Santos Baqueiro Cerqueira. – 2020.
131 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Antônio da Silva Câmara
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2020.

1. Música – Aspectos sociais. 2. Batista, Wilson, 1913-1968. 3. Noel Rosa, 1910-1937.
4. Samba. 5. Vadiagem. I. Câmara, Antônio da Silva. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDD: 300.7

FILIPPE SANTOS BAQUEIRO CERQUEIRA

**ENTRE A NAVALHA NO BOLSO E O FEITIÇO DECENTE: UMA ANÁLISE
SOBRE A REPRESENTAÇÃO DA VADIAGEM EM WILSON BATISTA E NOEL
ROSA**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Ciências Sociais, na área de concentração em Sociologia, Linha de Pesquisa “Cultura, Identidade e Corporeidade”, do Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia – UFBA, como requisito à obtenção do grau de Mestre em Ciências Sociais.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Antônio da Silva Câmara

Doutor em Sociologia pela Université de Paris VII
Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr. Rafael de Aguiar Arantes

Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr. Anderson de Jesus Costa

Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Salvador
2020

À Dona Alzira e aos sambas de fim de tarde.

AGRADECIMENTOS

A conclusão desta dissertação é resultado, sem dúvidas, de um trabalho coletivo. Fruto de uma rede de afetos e colaboração coletiva que sem eles, este resultado não seria possível. É também fechamento de ciclo para abertura de tantos outros. E a cada etapa, é preciso reconhecer aquelas pessoas imprescindíveis para que ela pudesse ser cumprida.

Primeiramente gostaria de agradecer ao meu orientador e amigo sempre presente, Antônio Câmara. Sem sombra de dúvidas este texto, assim como o projeto que o antecedeu, só foi possível devido ao seu incentivo e a sua atenção dispensada a mim – assim como a todos os seus orientandos e orientandas.

À Bruna, minha companheira de vida, com quem divido o resultado deste texto. Obrigado por todo incentivo quando o fôlego parecia faltar; pelo amor e carinho dos pequenos – e grandes – gestos; e pelas conversas que sempre me ajudaram a ir ajustando este texto.

Aos meus pais, Sara e (Seu) Machado, pelo incentivo de sempre, e por terem apostado em mim. Sei que por onde eu for, a torcida de vocês é minha: desde sempre, e até depois de onde o vento fizer a curva.

Ao grupo de pesquisa que faço parte, o NUCLEART. Elos de afeto, apoio, carinho e café são fundamentais para sobreviver para seguir em frente na vida acadêmica sem maiores danos. A vitória quando é coletiva, dá o exemplo e arrasta; e este grupo é o nosso porto seguro nessa tempestade que é a academia. Vida longa ao NUCLEART!

A Diogo e Iago, pelo companheirismo de sempre nesta jornada de mestrandos, compartilhando apreensões e felicidades (no Brasil e na Argentina), e sempre terminando em boas risadas (mesmo que de nervoso); a Anderson, pela insistência para que eu participasse das reuniões do grupo de pesquisa – a culpa é sua, mas a dívida é minha; a Leíse e a Marina pelo companheirismo e pela última e fundamental revisão; e a Nilo, pelas traduções dos textos em espanhol incompreensíveis.

Um agradecimento especial a todos amigos e amigas queridas que contribuíram para o resultado desta dissertação seja na no apoio direto, numa palavra de apoio ou na torcida, mesmo que a distância: obrigado a Gil, Maiara, Luan, Virgínia, Carmen, Gabi, Aninha do álcool em gel, Guilherme, Odalice (“se tem que fazer, faz!”), Paulo e Lígia. Sem a presença de vocês na minha vida, este momento não seria possível.

Aos malandros da década de 1930, sem os quais este texto – literalmente – não existiria. Laroyê!

Agradeço ao Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da UFBA pelo sempre prestativo apoio acadêmico.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pelo financiamento da pesquisa através da bolsa acadêmica.

E por último, mas não menos importante, a minha avó Dona Alzira (*in memoriam*), responsável por me apresentar ao samba – ainda quando nem sabia do que se tratava. Ouvir tantos sambas que você cantava é reconectar com um passado que vem antes de nós.

Afinal, nossos passos vêm de longe e irão muito mais além.

CERQUEIRA, Filipe Santos Baqueiro. **Entre a navalha no bolso e o feitiço decente: uma análise sobre a representação da vadiagem em Wilson Batista e Noel Rosa.** 117 f. il. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

RESUMO

A presente dissertação de mestrado versa sobre a representação da vadiagem nas canções de Wilson Batista e Noel Rosa. A pesquisa tem como objetivo analisar como estes sambistas representam de forma particular o cotidiano no qual estão inseridos, a partir do conjunto de símbolos que envolvem a malandragem na década de 1930. Para tal, no capítulo um, realizamos uma revisão bibliográfica fundamentada em Hegel e Marx, perpassando os autores Walter Benjamin, György Lukács e Theodor Adorno, que no início do século XX, resgataram a teoria marxiana para refletir sobre a relação entre arte e sociedade, firmando as bases para uma estética marxista. No capítulo dois, buscamos reconstruir o percurso pelo qual o samba se constitui enquanto gênero musical, desde o batuque, passando pelo registro autoral do primeiro samba em 1916, alcançando a sua consolidação enquanto um gênero musical em 1930. Por fim, no capítulo três, realizamos a análise de parte das canções de Wilson Batista e Noel Rosa. Para a consecução da análise das canções dos sambistas, fizemos uma pesquisa exploratória sobre o conjunto das obras dos compositores buscando àquelas mais ilustrativas acerca da temática proposta; e fundamentado na estética sociológica, buscamos analisar o conteúdo das canções selecionadas, relacionando-as com a totalidade da obra dos artistas.

Palavras-Chave: Wilson Batista. Noel Rosa. Sociologia da Música. Samba. Vadiagem.

CERQUEIRA, Filipe Santos Baqueiro. **Between the razor in the pocket and the decent spell: an analysis of the representation of vagrancy in Wilson Batista and Noel Rosa.** 117 f. il. Dissertation (Masters degree) - Faculty of Philosophy and Human Sciences, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

ABSTRACT

The present master's thesis deals with the representation of vagrancy in the songs of Wilson Batista and Noel Rosa. The research aims to analyze how these samba artists represent in a particular way the daily life in which they are inserted, based on the set of symbols that involve trickery in the 1930s. In chapter one, we carried out a bibliographic review based on Hegel and Marx, going through the authors Walter Benjamin, György Lukács and Theodor Adorno, who at the beginning of the 20th century, rescued the Marxian theory to reflect on the relationship between art and society, laying the foundations for a Marxist aesthetic. In chapter two, we seek to reconstruct the path through which samba is constituted as a musical genre, from the batuque, through the authorial record of the first samba in 1916, reaching its consolidation as a musical genre in 1930. Finally, in chapter three, we performed the analysis of part of the songs by Wilson Batista and Noel Rosa. In order to carry out the analysis of the songs of the samba musicians, we carried out an exploratory research on the set of the composers' works looking for those more illustrative about the proposed theme; and based on sociological aesthetics, we seek to analyze the content of the selected songs, relating them to the totality of the artists' work.

Key-words: Wilson Batista. Noel Rosa. Sociology of Music. Samba. Vagrancy.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Dança de Negros, de Zacharias Wagener

Figura 2 - Código QR CODE do toque Agueré de Oxóssi

Figura 3 - Código QR CODE do ritmo Lundu

Figura 4 - Código QR CODE do ritmo Modinha

Figura 5 - Código QR CODE da seleção de Maxixes da Banda Sinfônica do Recife

Figura 6 - Código QR CODE do ritmo Samba-amaxixado

Figura 7 - Código QR CODE da dança umbigada

Figura 8 - Código QR CODE do trecho de "Noel: o poeta da Vila"

Figura 9 - Código QR CODE da entrevista de Ismael Silva sobre a Escola de samba deixa falar

Figura 10 - Código QR CODE do Samba “Ora, vejam só” de Sinhô interpretado por Francisco Alves

Figura 11 - Código QR CODE do Samba “Gosto que me enrosco” de Sinhô interpretado por Mário Reis

Figura 12 - Código QR CODE do Samba “Lenço no pescoço” de Wilson Batista interpretada por Silvio Caldas

Figura 13 - Código QR CODE do Samba “Desacato” de Wilson Batista, Murilo Caldas e Paulo Vieira, interpretada por Castro Barbosa, Francisco Alves e Murilo Caldas

Figura 14 - Código QR CODE do Samba “Estás no meu caderno” de Wilson Batista, Benedito Lacerda e Osvaldo Silva, interpretada por Mário Reis

Figura 15 - Código QR CODE do Samba “Perdi meu carinho” de Wilson Batista.

Figura 16 - Código QR CODE do Samba “Inimigo do batente” de Wilson Batista e Germano Augusto, interpretado por Dircinha Batista.

Figura 17 - Código QR CODE do Samba “Refletindo bem” de Wilson Batista e J. Cascata, interpretado por Murilo Caldas.

Figura 18 - Código QR CODE do Samba “Oh Seu Oscar” de Wilson Batista e Ataulfo Alves, interpretado por Ciro Monteiro.

Figura 19 - Código QR CODE do Samba “O Bonde de São Januário” de Wilson Batista e Ataulfo Alves, interpretado por Ciro Monteiro.

Figura 20 - Código QR CODE do Samba “História de criança” de Wilson Batista e Germano Augusto, interpretado por Odete Amaral.

Figura 21 - Código QR CODE do Samba “Acertei no milhar” de Wilson Batista e Geraldo Pereira, interpretado por Moreira da Silva.

Figura 22 - Código QR CODE do Samba “Ganha-se pouco mas é divertido” de Wilson Batista e Geraldo Pereira, interpretado por Moreira da Silva.

Figura 23 - Código QR CODE do Samba “Com que roupa?” de Noel Rosa.

Figura 24 - Código QR CODE do Samba “Malandro Medroso” de Noel Rosa.

Figura 25 - Código QR CODE do Samba “Mulata Fuzarqueira” de Noel Rosa.

Figura 26 - Código QR CODE do Samba “Samba da boa vontade” de Noel Rosa e João de Barro, interpretado por Noel Rosa.

Figura 27 - Código QR CODE do Samba “Para me livrar do mal” de Noel Rosa e Ismael Silva, interpretado por Noel Rosa.

Figura 28 - Código QR CODE do Samba “Escola de malandro” de Noel Rosa, Orlando Luiz Machado e Ismael Silva, interpretado por Noel Rosa e Ismael Silva.

Figura 29 - Código QR CODE do Samba “Rapaz Folgado” de Noel Rosa, interpretado por Aracy de Almeida.

Figura 30 - Código QR CODE do Samba “Capricho de rapaz solteiro”, de Noel Rosa, interpretado por Mário Reis.

Figura 31 - Código QR CODE do Samba “Feitiço da Vila” de Noel Rosa.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. O SAMBA, A PRONTIDÃO E OUTRAS BOSSAS: SÃO NOSSAS COISAS, SÃO COISAS NOSSAS! A MÚSICA ENQUANTO OBJETO DE ESTUDO DA SOCIOLOGIA	15
2.1 Hegel e Marx	16
2.2 Benjamin, Lukács e Adorno	19
2.2.1 - Adorno e a música popular: uma relação “irreconciliável”?	27
3. O SAMBA TEM FEITIÇO: A CONSTRUÇÃO E O DESENVOLVIMENTO DO SAMBA ENQUANTO GÊNERO MUSICAL	41
3.1 - Batuques, Modinha, Lundu e Maxixe	41
3.2 Samba, Origem e Desenvolvimento	46
3.3 - O MORRO E A MALANDRAGEM	49
3.4 Wilson Batista, Noel Rosa e o Local da Polêmica	53
4. ENTRE A NAVALHA NO BOLSO E O FEITIÇO DECENTE: UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DA VADIAGEM NAS CANÇÕES DE WILSON BATISTA E NOEL ROSA.....	60
4.1 Lenço No Pescoço (1933) - Interpretada Por Silvio Caldas	61
4.2 Desacato (1933), Em Parceria Com Murilo Caldas E Paulo Vieira – Interpretada Por Castro Barbosa, Francisco Alves E Murilo Caldas.....	63
4.3 Estás No Meu Caderno (1934), Em Parceria Com Benedito Lacerda E Osvaldo Silva – Interpretado Por Mário Reis	66
4.4 Perdi Meu Carinho (1937) - Interpretado por Déo	67
4.5 Inimigo do Batente (1939), em Parceria Com Germano Augusto – Interpretado Por Dircinha Batista	69

4.6 Refletindo Bem (1939), em Parceria Com J. Cascata – Interpretado Por Murilo Caldas	71
4.7 Oh Seu Oscar (1939), em Parceria Com Ataulfo Alves - Interpretado Por Ciro Monteiro	73
4.8 O Bonde São Januário (1940), em Parceria Com Ataulfo Alves - Interpretado por Ciro Monteiro	74
4.9 História De Criança (1940), em Parceria Com Germano Augusto - Interpretado por Odete Amaral	76
4.10 Acertei No Milhar (1940), em Parceria Com Geraldo Pereira – Interpretado Por Moreira Da Silva	79
4.11 Ganha-se Pouco Mas É Divertido (1941), em Parceria Com Ciro De Souza – Interpretado Por Aracy De Almeida.....	82
4.12 Com Que Roupa? (1929) – Cantada Por Noel Rosa.....	84
4.13 Malandro Medroso (1930) - Cantada Por Noel Rosa	86
4.14 Mulata Fuzarqueira (1930) – Cantada por Noel Rosa.....	89
4.15 Samba da Boa Vontade (1931), em Parceria Com João de Barro - Cantada Por Noel Rosa	91
4.16 Para me Livrar do Mal (1932), em Parceria com Ismael Silva – Interpretada Por Francisco Alves	94
4.17 Escola de Malandro (1932), em parceria com Orlando Luiz Machado e Ismael Silva – Interpretado Por Noel Rosa E Ismael Silva.....	95
4.18 – Rapaz Folgado (1933) – Interpretado por Aracy De Almeida.....	98
4.19 - Capricho de Rapaz Solteiro (1933) – Interpretada por Mário Reis.....	100
4.20 Feitiço da Vila (1934), em parceria com Osvaldo Gogliano, O Vadico – Interpretada por João Petra de Barros.....	102
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	107
6. REFERÊNCIAS	113
ANEXO - Letra completa das músicas analisadas no capítulo 3.....	116

1. INTRODUÇÃO

Da filosofia grega aos dias atuais, a música tem sido objeto de estudos sob as mais diversas perspectivas teóricas. No que tange aos campos de conhecimento, a música foi pesquisada por disciplinas tais como a Filosofia, a História, a Antropologia, a Sociologia, a Psicologia, e a própria Musicologia, dentre outras áreas.

Seja numa orientação balizada pela produção individualizada, seja numa produção de caráter mais coletivo, a forma de se produzir música se diversificou e foi modificada ao longo dos séculos, atendendo a demandas exteriores ou da própria produção musical. Com o desenvolvimento das forças produtivas e, conseqüentemente, com o aprimoramento da ciência e da tecnologia, esta linguagem artística passa por profundas transformações. A fruição da música que antes ocorria somente em locais específicos da sua veiculação, aumenta consideravelmente o seu alcance com o desenvolvimento da indústria fonográfica – em particular com o rádio e as gravadoras, e a conseqüente distribuição dos discos.

A partir desta amplitude de alcance da música – que desde então passa a ser “distribuída” pelos veículos de rádio e em forma de discos –, consolida-se um sistema amplo, inserido no âmbito da indústria cultural, no qual a música se torna a principal mercadoria. Este fenômeno, técnico e também ideológico, altera sensivelmente o caráter da produção musical, na qual as obras musicais não podem mais ser percebidas desvinculadas desta realidade na qual estão imersas¹.

Uma das inferências que podem ser feitas sobre essas modificações sofridas pela música – e que para nós tem uma importância particular devido ao objeto de pesquisa desta Dissertação – é a relação estabelecida entre a música popular e a indústria cultural. Quando Donga, no Rio de Janeiro em 1916, patenteia a primeira canção que mais tarde ficou conhecida como samba, gera toda uma gama de discussões acerca da autoria da música “Pelo telefone”: por um lado, alguns reivindicam sua participação na composição, alegando veemente sua indiscutível

¹ Importante notar que neste período no qual a música passou por diversas transformações, autores dividem-se acerca da metodologia utilizada para investigá-la. Autores como Adorno (1962; 1986; 2002; 2011), partem da condição da música inserida no modo de produção capitalista e quais modificações estas canções estão submetidas. Autores como Mário de Andrade (1962), optarão por um caminho que busca uma perspectiva folclórica da música, no sentido de tentar buscar, nas “raízes” de uma música popular pré-capitalistas, um sentido de autenticidade da música. Entretanto, em ambos os diferentes caminhos percorridos, está a percepção de que na virada do século XX, algo de substancial da música tinha sido modificado.

contribuição; por outro lado, outros tecem críticas à atitude de Donga, haja visto que se a música é popular, e portanto uma criação coletivizada, logo não tem um único dono².

Independente dos favoráveis, contrários e reclamantes da posição de Donga em patentear este samba, o certo é que esse ato modifica o curso do samba carioca, e em particular o samba produzido nos morros da cidade. Voltaremos a discutir este tema mais detidamente, entretanto cabe demarcar que esta mudança de curso da divulgação do samba terá uma influência central na vida dos dois sambistas que nos propomos a analisar: Wilson Batista e Noel Rosa.

Wilson Batista (1913 – 1968), um jovem negro que na década de 1920 partiu de Campos Goytacazes para viver a boemia do Rio de Janeiro, foi um dos principais compositores do período do “samba da malandragem”. Em seus sambas, é possível identificar uma representação da vida cotidiana daquele período: de um lado o malandro, sempre esperto, que nega o trabalho e enaltece o ócio; do outro o trabalhador, explorado e mal remunerado. Já Noel Rosa (1910 – 1937) - ou o “Poeta da Vila”, como ficou conhecido -, nasceu na cidade do Rio de Janeiro, e é considerado um dos grandes nomes da música popular brasileira – e do samba, em particular. Branco, classe média e aspirante a bacharel em medicina, Noel abandona a universidade e segue a carreira de sambista pelos bares e cafés da Lapa, no Rio de Janeiro.

Ambos os artistas viveram um momento histórico de profunda efervescência cultural no Rio de Janeiro, protagonizado pelos sambistas e malandros, personagens presentes nos bares e que figuravam nas canções de diversos compositores. Afinal, seria a malandragem um elemento constitutivo dos sambistas – e, portanto, “criador” e “obra” se confundem em alguma medida – ou seria o sambista apenas o narrador deste personagem que foi o malandro? Partindo das composições de Wilson Batista e Noel Rosa, pretendemos analisar as questões que emergem das suas obras, como também investigar as temáticas que remetam tanto à realidade social experienciada pelos músicos, como também à trajetória particular de suas vidas.

No primeiro capítulo intitulado *O samba, a prontidão e outras bossas: são nossas coisas, são coisas nossas*, pretendemos apresentar a música enquanto objeto de estudo da sociologia, tendo como base os primeiros autores que abrem esse debate no campo da sociologia da arte. Partiremos da tradição da dialética idealista hegeliana e a sua análise musical, seguido da base dialética materialista desenvolvida por Marx, e que possibilitou a autores como Walter

² Em 1916, ano em que foi patenteada a primeira composição designada de samba, gerou polêmica entre Tia Ciata, mestre Germano, Hilário Jovino e Sinhô, pois todos se consideravam coautores. A partir desse marco, o samba enquanto produto cultural também passa a adquirir valor de troca, na medida em que os compositores passam a vender as suas composições para o mercado fonográfico (MATOS, 1982).

Benjamin, György Lukács e Theodor Adorno avançarem em suas investigações sobre a arte no capitalismo – e em particular, a música. Trataremos Adorno de forma mais específica, na medida em que o autor não só analisa a música de uma forma estética mais ampla como também avança nos estudos acerca da música popular. Temos assim como objetivo discorrer sobre as bases do pensamento adorniano sobre a música popular, apontando suas contradições e eventuais limites do autor sobre esta temática.

No segundo capítulo, denominado *O samba tem feitiço*, pretendemos realizar um debate sobre a construção do gênero musical que ficou conhecido como samba, trazendo os elementos que permitiram o seu desenvolvimento de forma particular no Rio de Janeiro no início do século XX, mais especificamente na década de 1930 e 1940. Neste capítulo também, projetamos aprofundar a caracterização da categoria da vadiagem, tendo como fio condutor a forma em que esta se apresenta tanto nas canções como na realidade social da época.

No terceiro capítulo, intitulado *Entre a navalha no bolso e o feitiço decente*, iremos realizar uma análise mais detida das composições de Wilson Batista e Noel Rosa, de modo a investigar as mais diversas formas em que a representação da vadiagem emerge das canções de ambos os artistas. Apresentaremos neste capítulo os elementos que fazem parte dos personagens malandro e boêmio, e como eles figuram nas músicas dos sambistas.

Para realizar a análise das canções destes compositores que tiveram uma grande produção ao longo de suas vidas – estima-se que Wilson Batista tenha registrado mais de 180 canções, enquanto Noel Rosa mais de 250³ –, utilizaremos como critério para alcançar o recorte empírico da pesquisa as composições que esteticamente nos oferecem mais elementos para refletirmos sobre o conteúdo da vadiagem em ambos os artistas. Entretanto, não é exclusivo das músicas selecionadas tratarmos da temática proposta, porém foram destacadas de forma a atender os objetivos da pesquisa.

Tendo sido selecionada as canções que farão parte do escopo da análise, faremos uso de um instrumento metodológico da etnomusicologia chamado de escuta consciente (LÜHNING; ROSA, 2010), localizando a obra e os artistas no seu espaço e tempo histórico, com a centralidade nos marcadores sociais (classe, etnia, sexualidade, etc.) presentes nas canções. Seguida da identificação dos elementos mais ilustrativos dessas composições, faremos uma

³ Nem todas as canções dos artistas possuíam suas letras transcritas em sites ou livros – principalmente às produzidas por Wilson Batista. Para que pudéssemos formar um panorama geral da produção dos artistas, foi necessário ouvir de forma integral o conjunto da obra tanto de Noel Rosa quanto a de Wilson Batista, de modo que esta pesquisa exploratória permitisse tanto ratificar/retificar as letras das canções dos artistas como selecionar as canções que potencialmente seriam analisadas.

decomposição analítica dessas partes, que tem como significado a análise desses elementos, atentando-se às representações miméticas que lhe são parte constitutiva, e que apontam para a objetividade material na representação estética da arte. Esta decomposição analítica está tanto relacionada ao conteúdo dessas canções a partir da refiguração, como também a forma e a proposta estética do artista, o que nos permitirá a compreensão e o aprofundamento a partir da sociologia da música.

Por fim, iniciaremos o processo de recomposição das canções. Partimos do pressuposto de que este processo de reestruturação das canções analisadas, em diferentes termos e contextos sociais, irá resguardar a música na sua totalidade original. No entanto, apesar de partirmos da análise da música enquanto objeto central da investigação, esta perspectiva metodológica também será norteadada pelas condições externas que influenciaram a produção dessas canções. Pretende-se, dessa forma, não somente investigar o objeto da pesquisa, a partir da sua análise interna, como também o contexto social que possibilitou e influenciou na sua criação.

2. O SAMBA, A PRONTIDÃO E OUTRAS BOSSAS: SÃO NOSSAS COISAS, SÃO COISAS NOSSAS! A MÚSICA ENQUANTO OBJETO DE ESTUDO DA SOCIOLOGIA

A música esteve e está presente nas mais diversas sociedades ao redor do mundo, configurando-se enquanto uma das principais expressões artísticas da humanidade. Seja relacionada a cultos de caráter ritualísticos e religiosos, seja sob o aspecto da fruição em salões de concertos ou mesmo no aparelho de rádio, esta linguagem da arte possui uma importância singular e um enraizamento em grande parte das culturas humanas.

Por esta razão, ao longo do desenvolvimento das ciências humanas, a música figurou enquanto um importante objeto de pesquisa para os mais diversos intelectuais no transcorrer das suas elaborações teóricas acerca desta produção artística, e mais particularmente a relação entre a música e sociedade. Decerto que pela complexidade do objeto de estudo em questão, esta linguagem permite ser abordada por diferentes campos de conhecimentos dentro das ciências humanas, através das mais distintas perspectivas teóricas – e a depender da orientação teórica do pesquisador, pode-se percorrer diferentes trajetos na análise da música.

No texto em questão, propomo-nos a delimitar a análise da música enquanto um objeto propriamente da sociologia, circunscrito dentro da sociologia da arte – em particular, da sociologia da música. Por outro lado, não está na ordem do dia um cerceamento do diálogo deste campo do conhecimento com outros que se aproximam no trato da análise e investigação em música: pretendemos avançar na pesquisa de modo que se estabeleça uma relação de diálogo entre a sociologia da música e a História, a Filosofia, e a Etnomusicologia, dentre outras áreas do saber, que dialoguem – sob a forma de alinhamento ou de crítica – com a fundamentação teórica adotada.

Partindo da sociologia da música, buscaremos analisar a complexa conexão existente entre estética e o processo social que possibilita à música figurar-se enquanto arte. Para apreender esta relação mediada entre a arte e sociedade na qual está inserida, tomaremos como ponto de partida a dialética hegeliana e a sua percepção do fenômeno musical, e de que modo autores como Lukács e Adorno, posteriormente, através da dialética materialista, afastando-se

dos postulados idealistas de Hegel e aproximando-se de Marx, partirão não do Espírito, e sim da realidade material para realizar suas análises.

2.1 Hegel e Marx

Considerando-a uma arte romântica, Hegel toma como uma característica inicial da música, em comparação com as artes plásticas, a destituição da materialidade no exato momento do seu surgimento e da sua existência. Isto implica que a consistência material da música não está, como num quadro ou numa escultura, prontos de forma concreta para a apreciação individual; ela consiste numa existência efêmera, num curto período de tempo.

Segundo Hegel (2002, p. 279),

A supressão do espacial consiste aqui, por isso, apenas no fato de que um material sensível determinado renuncia à sua calma separação recíproca, entra em movimento, mas vibra de tal modo em si mesmo que cada parte do corpo compacto não apenas modifica o seu lugar, mas também aspira a se recolocar no estado anterior. O resultado deste vibrar oscilante é o *som*, o material da música.

Sendo a apreciação musical processada não pela sua existência material propriamente dita, caberá ao ouvido enquanto órgão sensível esta função. Em matéria de música,

o seu conteúdo é o subjetivo em si mesmo, e a exteriorização não conduz igualmente a uma objetividade que permanece espacial, mas mostra, por meio de sua oscilação livre e destituída de sustentação, que ela é uma comunicação, a qual, em vez de possuir por si mesmo uma subsistência, apenas deve ser sustentada pelo interior e pelo subjetivo e apenas deve existir para o interior subjetivo (*ibid.*, 280)

Encontrando-se a música no terreno da imaterialidade e com um caráter eminentemente subjetivo, ela não toma as suas formas do existente – como ocorre com a escultura, que segundo Hegel, tomava de empréstimos formas humanas – e sim é fruto da invenção espiritual, seguindo leis que lhes são próprias, como o ritmo e o compasso. A materialidade musical estaria – refletindo acerca das elaborações hegelianas sobre tal – no existente externo perceptível, constituído das ondas sonoras. E das vibrações dos materiais envolvidos na produção musical, dar-se-á a constituição da obra, que por outro lado se diferencia dos sons da natureza exatamente pelo fato de seguir determinadas leis que a instituem enquanto uma linguagem artística. Este ordenamento está fundamentado no artista.

A consecução da síntese da expressão artística musical tem seu fundamento no artista, resultando de um processo muito mais elaborado no curso de desenvolvimento de transformação em sons harmônicos, de modo que a beleza nasce do espírito em sua execução laboral, gerando harmonias e melodias musicais. (COSTA, 2018, p.189)

Ora, se a música tem a sua existência a partir de um conjunto de materiais que vibram emitindo ondas num determinado espaço, e se essas vibrações são sustentadas a partir de determinados movimentos não-arbitrários que seguem leis sujeitas à criação humana, podemos inferir que a presença do artista estabelece a música enquanto uma expressão artística eminentemente social. Segundo Costa (*ibid.*, p. 189), “é por meio das relações humanas que o som recebe o seu sentido estético, seu significado e a sua expressão, transformando-se em música”.

Estas elaborações de Hegel acerca da relação entre música e sociedade aponta para a complexa questão que está posta para a compreensão da música enquanto objeto sociológico. Se é verdadeiro que, segundo o autor, a arte seria produto do espírito humano – e, portanto, carregaria consigo um alto grau de subjetividade –, também é verdadeiro que este espírito se apropria da sua forma de existência objetiva no mundo para produzir o objeto artístico. Desse modo, Hegel compreende que há uma questão relacional entre o singular e o universal na arte: o espírito, a partir de sua experiência particular (singular), cria as obras de arte; porém não as cria a partir de uma mera “abstração”, e sim a partir de uma experiência que lhe é exterior (universal), que de algum modo sustenta esta relação mediada entre o particular e o universal na obra de arte.

Ao passo que Hegel baliza as suas elaborações dialéticas sob uma perspectiva idealista, fundamentada no espírito, Marx desenvolverá o método dialético através da ótica materialista. Para ele, as relações de produção serão a base sobre a qual se ergue a superestrutura das sociedades: “a totalidade dessas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base real sobre a qual se eleva uma superestrutura jurídica e política e à qual correspondem formas determinadas de consciência” (MARX, 2008, p.47).

Deste modo, Marx situa a arte no espaço da reprodução da superestrutura, tal como as formas jurídicas, políticas, religiosas e filosóficas, compondo as formas ideológicas que permitiriam aos homens tomar consciência da contradição que oporia as forças produtivas materiais e as relações sociais de produção em uma determinada sociedade. Condicionando a apreciação e a produção artística por condições materiais e ideológicas, o autor se diferencia de

Hegel ao compreender o espírito enquanto fruto das relações sociais, e assim nos coloca em definitivo no terreno das ciências sociais (CÂMARA *et al*, 2013b, p. 25).

O fato de Marx ter tratado a questão da arte apenas de modo transversal⁴, não impediu o surgimento de autores que contribuíram para a elaboração de perspectivas diversas acerca de uma estética marxista. A “consciência”, categoria explorada por Hegel enquanto essencial para compreender a fenomenologia do espírito e retomada por Marx para compreender o modo de conceber o mundo por parte das classes sociais, torna-se peça-chave de investigação artística em autores como Lukács e Adorno, na medida em que contém em si tanto o elemento da objetividade – apreendida pelo artista através da sua experiência com o mundo – como também a subjetividade do artista, que ao apreender o mundo que lhes é exterior, cria as suas obras a partir da mediação da apropriação subjetiva do mundo – transformação e criação de novos objetos materiais que passarão a ter a sua própria exterioridade. A mediação desta relação dá-se o nome de autonomia relativa da arte, a qual os intelectuais marxistas que se dispuseram a ter a arte enquanto objeto de análise passaram-lhe a lançar mão.

Essa faculdade teria sua gênese no fato da arte ter uma autonomia em relação às condições objetivas de existência, muito embora seja preciso afirmar que essa liberdade, ao contrário do que alguns estudiosos da arte afirmam, não é absoluta, e sim relativa, havendo ligação entre arte e sociedade, de modo que a arte é produto não só da capacitação criativa do artista, como também de uma mediação entre as condições subjetivas e objetivas (COSTA, 2018, p.198)

A partir deste ponto, abordaremos três dos mais influentes autores que, na primeira metade do século XX, em diálogo com o pensamento marxista, propuseram-se a realizar uma revisão da fundamentação teórica acerca da estética – sobretudo numa perspectiva dialética – e quais mudanças de ordem quantitativa e qualitativa afetavam a arte na sociedade capitalista industrial. Esta proposta de análise levada a cabo por Lukács, Benjamin e Adorno, levou a constituição de novos conceitos e principalmente outro trato acerca da investigação em arte – que naquele instante, já não poderia mais abdicar de reconhecer as profundas alterações estéticas decorrentes da influência do capitalismo na arte (seja na sua produção, seja na sua circulação).

⁴ Sobretudo a literatura realista, com destaque para Balzac que Marx compreendeu como um grande narrador descritivo da nascente vida burguesa na França; e do teatro de Shakespeare, que permitiu a Marx compreender as grandes tragédias da vida moderna e suas referências à Bíblia. Na sua principal obra, o Capital, a literatura é por diversas vezes acionadas para exemplificar sua teoria.

Por fim, enquanto proposta do texto, não realizaremos uma exaustiva revisão bibliográfica de modo a resgatar a totalidade das longas formulações destes autores sobre a relação entre arte e sociedade. Iremos nos ater aos principais conceitos elaborados por estes intelectuais, e mais particularmente, às suas fundamentações de ordem teórica que colaboraram e ainda hoje colaboram à estruturação da música enquanto objeto de estudo sociológico.

2.2 Benjamin, Lukács e Adorno

Walter Benjamin, no seu texto *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, datado de 1936, estrutura um dos principais pilares para a análise da arte no modo de produção capitalista. Partindo do fato da arte ser reprodutível, o autor, ao reconstruir de maneira sucinta o desenvolvimento das artes gráficas⁵, aponta para algo novo que ocorre no interior do capitalismo a partir do século XIX. E este novo elemento para o qual Benjamin se debruça é fundamentalmente o desenvolvimento da técnica e da ciência e a sua consequente incorporação no campo das artes, à serviço da reprodutibilidade e do lucro. Podemos considerar que

partir do crescimento exponencial das possibilidades de multiplicação da obra de arte e de sua consequente incorporação enquanto mercadoria nas relações de troca – sobretudo através das descobertas do cinema, da fotografia e da fonografia –, a função social assumida até então pelas obras estaria deixando a sua face ritualística, herdada dos períodos de imanência com o discurso religioso e fundada no seu caráter único, e passaria agora a estar condicionada principalmente pelo imperativo de sua difusão exponencial para coletividade, para as massas. (LESSA, SILVA JR., MATHIAS, 2018b, p. 37-38)

Esta característica ritualística, associada ao aqui e agora da obra de arte, o seu instante autêntico, Benjamin chama de *aura*. Segundo ele, na medida em que as obras de arte passam a ser submetidas a uma lógica de reprodução, elas passam a progressivamente perder esta aura. A lógica da reprodução não é uma novidade do capitalismo novecentista: está presente desde os pintores antigos que faziam cópias de grandes obras às xilogravuras que permitiam a reprodução de obras literárias. Entretanto é no capitalismo, particularmente a partir do século XIX, que a reprodutibilidade técnica alcança outro patamar, seja a nível quantitativo ou qualitativo. Segundo Benjamin,

⁵ Benjamin irá tratar mais detidamente sobre a questão do desenvolvimento das artes gráficas no seu texto *Pequena história da fotografia* (2012b). Nele, percorre com maior profundidade acerca do desenvolvimento da xilogravura, passando pela litografia, daguerreotipo, até alcançar propriamente a fotografia – que irá gerar o cinema.

a reprodutibilidade técnica da obra de arte emancipa-a, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária no ritual. A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida. A chapa fotográfica, por exemplo, permite um grande número de cópias; a questão da autenticidade da cópia não tem nenhum sentido. Mas, no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: na política. (BENJAMIN, 2012a, p. 186)

Decerto que a exposição do texto em questão de Benjamin tem como objeto de análise o cinema. Porém é de fundamental importância captar dois postulados apresentados até aqui. A primeira questão refere-se a perda da *aura* da obra de arte: o autor está mais preocupado em investigar a sua caracterização sobre esta perda do valor ritualístico da obra, do que necessariamente empreender um juízo de valor acerca do tema, ou mesmo um “chamado” para uma etapa anterior ao do capitalismo industrial. Este fato perpassa não uma aceitação passiva do lugar ocupado pela arte no período do capitalismo tardio por parte de Benjamin; ao contrário, indica um deslocamento da tradição dialética de um campo mais idealista para a materialidade do mundo objetivo, de modo a lidar com as obras artísticas do modo como elas são – e não como deveriam ser –, além disso, permite enfrentar as contradições que o desenvolvimento da ciência e da técnica ocasionariam na arte através da reprodutibilidade técnica.

Com isso podemos alcançar a segunda questão, concordando com o autor de que a ciência e a reprodutibilidade técnica modificaram profundamente o percurso da obra de arte – considerando a concepção da ideia criativa à fruição em si. Em matéria de música, essas modificações se desenvolveram e se diversificaram ao longo do século XX – através do rádio e da indústria fonográfica – e até hoje, no século XXI, o desenvolvimento da técnica permite não só a produção e reprodução sob outras plataformas, como frequentemente a produção musical é voltada exatamente para esse aparato tecnológico – como sites e serviços de streaming⁶. Diante disso, nada mais acertado do que a afirmação de Benjamin de que “a arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original” (*ibid.*, p. 195). É importante refletir neste ponto em que medida o desenvolvimento da técnica modifica profundamente a

⁶ Sites populares como o *youtube* abrigam hoje grande parte dos vídeos e produções musicais, além de frequentemente ele mesmo ser utilizado como meio de divulgação para se obter um grande alcance do público. Já os serviços de streaming de música – como o Spotify e o Deezer – funcionam como um servidor de músicas, que através da assinatura do consumidor (paga ou não), dá direito a acesso ao seu conteúdo. Este conteúdo é formado desde artistas locais aos grandes ídolos mundiais; neste último caso, estar numa plataforma streaming envolve tanto a assinatura de um termo acerca dos direitos autorais entre a gravadora com a plataforma de serviço, como o pagamento de royalties baseado no número de audições das faixas hospedadas na plataforma.

produção artística, em particular a música popular e o samba no início do século XX no Brasil. O desenvolvimento das técnicas de captação do som, assim como o aumento das possibilidades de difusão das músicas – através do rádio e das gravadoras – alteram significativamente quanti e qualitativamente a produção musical.

Prosseguindo com uma discussão mais estética, Lukács retoma a música enquanto um objeto de estudo das ciências humanas em sua forma e conteúdo. O autor, posiciona-se contrariamente às correntes de pensamento que concernem à arte um caráter de autonomia absoluta: isto implicaria desvincular, em última instância, a relação entre arte e sociedade – algo que nem o próprio Hegel teria negado, mesmo que, para este, a experiência sensível do artista seja protagonizada pelo espírito. Para tal, logo no início do seu texto que trata especificamente da música enquanto objeto estético, Lukács afasta a possibilidade da autonomia absoluta da arte, argumentando que

ao isolar essas filosofias e tendências artísticas, as reações do sujeito de seu concreto mundo circundante e fetichizá-las em plena autarquia, distorcem e amputam sua expressão, separando-a de sua base de seu conteúdo autêntico, reduzindo-a a um solipsismo privado que - apesar de todas as proclamações expressionistas -, em vez de intensamente exceder a realidade, torna-se empobrecida em relação a ela, empalidece e perde intensidade⁷. (LUKÁCS, 1982, p. 7, tradução livre)

Esta crítica direcionada a determinadas filosofias e tendências artísticas está conectada à fundamentação teórica elaborado por este autor. Ao desenvolver sua análise estética, Lukács desenvolve, baseado na mimese, a sua teoria do reflexo. Segundo o autor, o conceito de “reflexo”, presente em Hegel⁸, estaria alinhado unicamente a natureza do espírito, o que, no seu entendimento, gera uma questão contraditória pelo fato de não haver uma relação entre o espírito e o mundo objetivo. Para resolver esta problemática, Lukács dá ênfase a outra categoria contida no âmbito da sociologia da arte: a particularidade.

⁷ “Al aislar estas filosofias y tendencias artisticas, las reacciones del sujeto de su concreto mundo circundante y fetichizarlas en una plena autarquía, deforman e amputan la expresi[on] de las mismas, separándola de su base de su auténtico contenido, reduciéndola a un solipsismo privado en el cual - pese a todas las proclamas expresionistas -, en vez de rebasar intensificadamente la realidad, se empobrece en comparación con ella, palidece y pierde intensidad”.

⁸ Segundo Rezende, “as determinações-da-reflexão para Hegel, ainda de acordo com Ranieri (2011), são o momento em que a consciência toma conhecimento de que pode se fazer objeto de si mesma, sendo parte constituinte da objetividade. A isso, Hegel denominou a teoria do reflexo: a complexificação das determinações-da-reflexão é o espelhamento da forma de ser da sociabilidade humana, pois o argumento hegeliano se apoia no desenvolvimento da história e da atividade. Quanto mais este sistema avança, do conceito à ideia, tanto mais se evidencia que a base estrutural dos complexos que aparecem com este avanço está posta no universo das determinações-da-reflexão.” (2013, p. 66)

A preocupação com a particularidade e com o seu corolário imediato, a universalidade, tem um motivo: era preciso encontrar um meio de reformular a definição do reflexo estético mantendo uma relação dialética com a história e os conteúdos da realidade objetiva, o “singular”, mas sem cair no empirismo, sem reificar a relação dos conteúdos estéticos com a história e os desdobramentos mais amplos e universais inerentes à essência da relação entre homem e natureza – tal como o materialismo histórico a localizou no âmbito das relações de produção. (LESSA, SILVA JR., MATHIAS, 2018, p. 46)

Na teoria do reflexo estético, o “singular” se entrelaça ao elemento universal através da manifestação da busca pela autopreservação e emancipação humana na subjetividade criadora do artista diante das limitações do mundo objetivo, dando origem ao particular (ou à particularidade) na obra de arte (LUKÁCS, 1968). Obtemos como resultado desta equação a subjetividade criadora do artista diretamente ligada ao mundo exterior, de onde emergem os diversos conteúdos que serão mediados esteticamente através da representação artística, pelo sujeito criador, nas obras de arte. Logo, o autor não concebe a arte enquanto uma “teoria do espelho”, onde a obra seria uma cópia da realidade; todavia, por ser um entusiasta da arte realista, Lukács atribuiu efetivamente uma relevância maior ao realismo e a necessidade da refiguração dos elementos presentes na realidade social.

Entretanto, mesmo com estas ponderações que fazem justiça as elaborações lukacsianas, é importante indicar que o autor permanece de algum modo atrelado a teoria do reflexo – tanto que as suas análises possuem uma maior preponderância no campo da arte realista. Deste modo, apesar da sua relevância e contribuição teórica para a sociologia da arte – e em particular à sociologia da música –, distanciamos-nos deste conceito elaborado por Lukács, na medida em que tende a reduzir as possibilidades analíticas da obra de arte.

Retomando às questões concernentes à música através das elaborações lukacsianas, o autor articula a sua teoria do reflexo à mimese musical. Porém, diferente das outras expressões artísticas que pela sua própria natureza conseguem, em certa medida, “materializar” o mundo objetivo através de formas, cores ou a narrativa literária, a música possui uma característica particular acerca da sua materialidade – característica essa já abordada por Hegel. De que modo Lukács então consegue articular a teoria do reflexo com a música? Ao resgatar a mimese da tradição grega, segundo o autor, “os gregos viram claramente que o objeto reproduzido mimeticamente pela música distingue-se qualitativamente das outras artes: é a vida interior do homem”⁹ (*ibid.*, p.8, tradução livre).

⁹ “Por otra parte, los griegos vieron con toda claridad que el objeto miméticamente reproducido por la musica se distingue cualitativamente de los de la demás artes: es la vida interior del hombre”.

Isto implica que a música, segundo Lukács, reproduz os sentimentos e as emoções do artista. Esta vida emotiva objetivada pela música não tem existência em si mesmo, e tem como origem a experiência sensível do artista no mundo real, com seu conjunto de contradições de classe, gênero, étnica, e de toda ordem. Logo, a interiorização deste mundo objetivo pelo artista é resultado da evolução histórico-social da humanidade; deste modo, a refiguração artística, na música, não é somente a mediação entre o mundo exterior e a subjetividade criadora do artista: é a própria exteriorização dos sentimentos e emoções do artista, que foi interiorizada de maneira extremamente subjetiva a partir da experiência sensível deste no mundo – compondo uma parte da complexa interioridade humana.

Nesse sentido, ao buscar a compreensão dos elementos estéticos que em mediação com processos sociais possibilitaram a sua origem, temos como ponto de partida para esta investigação a própria música. O conceito de representação torna-se elemento chave para a análise artística em Lukács, de modo que articula o processo criativo do artista com a sua realidade e o seu tempo histórico. Da mesma forma, podemos considerar que, partindo do conceito de representação, a arte não possui uma autonomia absoluta conforme criticou Lukács, nem tampouco é um espelho direto da realidade social: concebemos a arte enquanto possuidora de uma autonomia relativa frente às condições objetivas de existência, que por um lado é produto da criação do artista, mas que também faz parte da mediação entre esta subjetividade e a realidade social na qual o artista está inserido.

Conforme havíamos apontado no início do capítulo, além de Lukács, outro autor de igual envergadura intelectual para o campo da estética marxista também terá um importante papel em localizar a arte enquanto um objeto de estudo das ciências humanas: Theodor Adorno. Além de tratar de forma mais geral o fenômeno artístico, ele terá uma importante contribuição para a sociologia da música, com diversos escritos sobre.

Em termos de contribuição teórica Lukács e Adorno, aproximam-se ao adotarem a perspectiva dialética, no entanto afastam-se quando analisam a representação social na arte, apresentando significativas diferenças. A começar pelo próprio conceito de autonomia da arte para ambos os autores. Sobre o conceito de autonomia, Adorno, ao abordar o papel fundamental da secularização para a gênese da arte, afirma o seguinte:

De uma tal promessa [da autonomia frente ao ritualístico] é já suspeito o próprio princípio de autonomia: ao pretender pôr uma totalidade exterior, uma esfera, fechada em si mesma, esta imagem é transferida para o mundo em que a arte se encontra e que a produz. Em virtude da sua recusa da empiria – recusa

contida no seu conceito, não simples esquivada, que é uma das suas leis imanentes – sanciona a sua superioridade. (ADORNO, 2008, p. 12)

Esta demarcação do pensamento adorniano é importante porque diz respeito a uma aproximação com o pensamento lukacsiano, na medida em que na obra de arte contém esses elementos do mundo objetivo, ao mesmo tempo em que, lançando bases para a construção da sua categoria de autonomia da arte, termina afastando-se das elaborações de Lukács. Para Adorno, a arte, enquanto artefatos, produtos do trabalho social, comunica igualmente com a empiria, que renega, e da qual tira o seu conteúdo (*ibid.*, p. 17). Ou seja: o desenvolvimento da arte caminha rumo a negação desta realidade em que ela está localizada – opondo-se aqui tanto sua conciliação a serviço do capitalismo e dos regimes nazifascistas, ou mesmo na União Soviética.

A normativa de Lukács de, em certa medida, submeter a subjetividade do artista à realidade social – dando um caráter determinante a esta última –, leva-o a desenvolver a teoria do reflexo, ou mesmo a estabelecer toda grande arte, desde Homero, enquanto realista: “toda grande arte, repito, de Homero em diante, é realista na medida em que é um reflexo da realidade” (LUKÁCS, 2004b, p. 13, tradução livre).¹⁰ Já o conceito de representação utilizado por Adorno choca-se frontalmente com o de Lukács, na medida em que a representação seria resultante do processo de mediação entre artista x meio social. Não por menos, Adorno (2004) escreve um texto intitulado *Lukács e o equívoco do realismo*, no qual crítica diversos pontos da análise lukacsiana acerca da arte. Sobre o erro do conceito de realismo – e afirmação da validade do seu conceito – Adorno argumenta:

O que essencialmente distinguem as obras de arte como conhecimento *sui generis* do conhecimento científico, consistem no seguinte: que nada empírico permanece imutável, que os conteúdos objetivos adquiram um significado apenas enquanto estão fundidos com a intenção subjetiva. Quando Lukács traça uma fronteira entre o naturalismo e seu realismo crítico, ele evita a justificativa de que o realismo, entendido de maneira séria, é necessariamente amalgamado com as intenções subjetivas que deveriam ser proscritas. Não há salvação para a oposição que Lukács, com um gesto inquisitorial, levanta, tornando-se um critério de julgamento entre procedimentos realistas e formalistas¹¹. (ADORNO, 2004, p.43, tradução livre)

¹⁰ “Todo gran arte, repito, desde Homero en adelante, es realista en cuanto es un reflejo de la realidad”.

¹¹ “Lo que esencialmente distingue a las obras de arte como conocimiento *sui generis* del conocimiento científico, consiste en lo siguiente: en que nada empírico permanece inmutable, en que los contenidos objetivos adquieren un sentido sólo en tanto qe fundido con la intención subjetiva. Cuando Lukács traza una frontera entre el naturalismo e su realismo crítico, elude la justificación del hecho de que el realismo, entendido de un modo serio, está necesariamente amalgamado con las intenciones subjetivas que debieran proscribirse. No hay salvación para la oposición que Lukács, con gesto inquisitorial levanta, convirtiéndola en criterio de juicios entre procedimientos realistas y formalistas”.

Ao estabelecer esta crítica à formulação de Lukács, Adorno dá forma ao que podemos considerar enquanto um conceito de representação que lhe seja próprio: partindo do mundo sensível, o artista, através da sua subjetividade, objetiva esta interioridade criativa; de outro modo, esta objetivação da interioridade do sujeito artístico só foi possível devido a sua experiência sensível no mundo objetivo, do qual ele retira os elementos que compõem a obra de arte; por fim, a obra de arte lançada ao mundo objetivo, mesmo tendo sido produto da mediação entre a subjetividade do artista e esse mundo objetivo, nega este último, colocando-se, através desta negação, como irreconciliável e não-idêntica a esta realidade que lhe deu origem. Por conta desta formulação de Adorno referente a representação, posicionamo-nos mais próximos a perspectiva deste autor do que a de Lukács, na medida em que Adorno concebe uma autonomia da arte superior à proposta por Lukács, no sentido de mesmo considerando que a arte está inserida numa determinada realidade social, é possível – e desejável, segundo o autor – que ela possua a liberdade estética de negar esta própria realidade.

Mesmo retirando a centralidade do papel da objetividade na representação e deslocando-a para o escopo da mediação através do artista, Adorno permanece crendo na arte – e talvez somente nela – enquanto potencial elemento de transformação da realidade social. Segundo ele, é

em virtude da contradição entre este objeto reconciliado na imagem (isto é, espontaneamente acolhido pelo sujeito) e a exterioridade objetiva inconciliada, a obra de arte critica a realidade. Nisto que consiste seu conhecimento negativo da realidade. Somente em virtude desta diversificação e não em virtude de sua negação, a obra de arte se faz uma obra de arte justa e consciente. Uma teoria da arte que a ignora é simultaneamente vulgar e ideológica.¹² (*ibid.*, p. 40)

Adorno se posiciona também contrário àqueles que advogam do princípio da *l'art pour l'art* (arte pela arte), que atribui a arte uma autoconsciência de si mesma – como se, de algum modo, a arte não mantivesse vínculos com a sociedade na qual o artista está inserido. Reiterando o caráter social da representação artística, o autor rebate esse princípio afirmando que

¹² “En virtud de la contradicción entre este objeto conciliado en la imagen (es decir, espontáneamente acogido por el sujeto) y la exterioridad objetiva inconciliada, la obra de arte critica la realidad. En esto consiste su conocimiento negativo de la realidad. sólo en virtud de esta diversificación y no en virtud de su negación, la obra de arte se hace a la vez obra de arte y justa conciencia. Una teoría del arte que lo ignore, es simultáneamente vulgar e ideológica”.

os estratos fundamentais da experiência, que motivam a arte, aparentam-se ao mundo objetivo, perante o qual retrocedem. Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como problemas imanentes da sua forma. É isto, e não a trama dos momentos objetivos, que define a relação da arte com a sociedade. (ADORNO, 2008, p. 18)

Apesar de nos seus escritos sobre estética Adorno tratar de diferentes expressões artísticas, a música terá um protagonismo nas suas análises. Em suas elaborações sobre a temática, o autor constrói a sua argumentação na tentativa de desvelar qual o papel da música no capitalismo, e qual o lugar – de ordem ideológica – ela ocupa. Segundo Adorno, “mediante a força da gravidade exercida por sua existência, ela também se afirma lá onde não é, em absoluto, experimentada, e, em especial, onde a ideologia dominante impede a consciência de perceber que ela não é experimentada” (2011, p. 115-116).

Do trecho acima podemos elencar duas questões acerca do pensamento adorniano: primeiramente, que a experiência musical do ouvinte na sociedade capitalista, não ocorre de forma livre e completa; a experiência é mediada, em alguma medida, por algo que impede que a experiência sensível do ouvinte o leve para uma reflexão crítica sobre o seu papel no mundo social. E é exatamente este ponto que nos leva à nossa segunda questão: a existência e os mecanismos de controle ideológico da indústria cultural.

Segundo Adorno, a música tem como sua função no capitalismo tardio o caráter de reclame publicitário (*ibid.*, p. 121), a promessa de felicidade no lugar da própria felicidade (*ibid.*, p. 123), ou mesmo de adestramento do inconsciente (*ibid.*, p. 135). Se esta última característica remete a uma dimensão psicanalítica (a qual não temos competência para fazer a discussão), as duas primeiras estão relacionadas a características intrinsecamente sociológicas, as quais fazem parte de um dos principais conceitos elaborados pelo autor, chamado de *indústria cultural*.

Uma questão que precede propriamente a análise do conceito de indústria cultural diz respeito à razão pela qual Adorno utiliza a alcunha “indústria”. Ao esboçar um panorama das artes inseridas no modo de produção capitalista, o autor de forma categórica lança para o leitor da sua obra que “o cinema e o rádio não têm mais necessidade de serem empacotados como arte” (ADORNO, 2002, p. 08). Às razões que o levam a chegar a esta conclusão dizem respeito tanto ao caráter da produção e padronização em massa das mercadorias que assim são produzidas nesta “indústria”¹³, como também à sua finalidade, que está baseada na venda dos

¹³ “A divisão de trabalho entre compositor, harmonizador e arranjador não é industrial, mas simula a industrialização, a fim de parecer mais atualizada, enquanto, na verdade, adaptou métodos industriais para a técnica de sua promoção” (ADORNO, 1986, p.121).

produtos culturais (e o conseqüente lucro das fábricas), e a outro aspecto ao qual o autor se propõe a uma análise mais esmiuçada, que diz respeito ao caráter ideológico e de controle das massas dentro da sociedade capitalista.

Até este ponto do texto, em síntese, pretendemos construir uma linha de raciocínio de análise da arte – e particularmente da música – que se inicia com a dialética hegeliana, tomando uma base materialista a partir de Marx, e que segue o seu desenvolvimento, nesta mesma tradição, a partir dos autores apresentados até então – Benjamin, Lukács e Adorno. No entanto, dentre esses três últimos, Adorno é aquele que mais se aproxima ao objeto em questão neste texto: a música popular. Ao passo que o tema o aproxima, as suas elaborações, de certa forma, distanciam-no de uma abordagem que realmente faça jus ao papel da música popular nas mais diversas culturas – inclusive para pensar o objeto deste texto, o samba. Porém, pela envergadura intelectual das suas elaborações e pelas contradições das mesmas, pretendemos analisá-las de forma destacada. E é isto que faremos a partir daqui.

2.2.1 - Adorno e a música popular: uma relação “irreconciliável”?

Ao desenvolver seus estudos sobre música, a música popular terá um lugar de destaque nas obras de Adorno¹⁴. Independentemente do juízo que se faça da produção teórica do autor acerca da temática, podemos considerá-lo enquanto um dos primeiros intelectuais a se debruçar sobre ela. Segundo Marcos Napolitano (2002, p.15), antes das análises iniciadas por Adorno, “as reflexões sobre a música popular ou eram apologéticas, feitas por cronistas nacionalistas, ou eram críticas e até desqualificantes, mas com base na comparação com o ‘folclore’ de origem camponesa”.

Isto implica refletir sobre algumas questões envoltas às formulações adornianas. Primeiramente, o desenvolvimento a todo vapor das forças produtivas na Europa Ocidental e nos Estados Unidos até o início do século XX, impulsionado pelos crescentes índices de industrialização, desenvolvimento da ciência e a incorporação de princípios cada vez mais racionais na organização industrial. A emergência do imperialismo e o embate entre os países que estão diretamente ligados às disputas colonialistas na África, tem como consequência a 1ª Guerra Mundial (1914-1918). Com o término da guerra, a partir dos anos 1920, o aparato

¹⁴ Dentre as principais obras do autor que tratam da questão da música popular, temos: “Sobre o jazz” (1936); “O fetichismo na música e a regressão da audição” (1938); e “Sobre música popular” (1941).

tecnológico do rádio – amplamente utilizado para comunicar as movimentações das tropas aliadas e inimigas – fica a disposição para ser utilizado sobretudo sob um caráter de entretenimento (com a veiculação de programas musicais) e informativo (através dos rádios jornais).

O crescente alcance do sinal do rádio, aliada à sua função de entretenimento dos ouvintes, nos leva a uma segunda questão acerca deste momento histórico que influenciou na produção de Adorno: a cada vez mais abrangente indústria cultural. Esta estabelece-se e consolida-se na medida em que se torna a indústria do divertimento: segundo o autor a diversão torna-se um “prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio” (ADORNO, 2002, p.30). Não por acaso, é neste período em que a música popular se entrelaça ao desenvolvimento das gravadoras e das rádios, que passam a influenciar diretamente a produção musical dos (as) artistas que a produzem – uma das razões pelas quais Adorno se propõe a analisar este segmento musical, em particular o jazz estadunidense. O samba carioca em 1930 também sofre esta influência na sua produção pela indústria cultural, passando de uma canção de entretenimento para uma lógica baseada no caráter de mercado, com a ressalva que permanece enquanto um gênero que versa sobre a realidade das favelas e morros, setores urbanos mais precarizados da sociedade.

Por fim, a terceira questão que norteia as suas reflexões refere-se à utilização da arte enquanto instrumento tanto no capitalismo quanto nos regimes nazifascistas. Este elemento é de fundamental importância para as suas análises acerca da música popular quando, ao se debruçar sobre o jazz, Adorno visualiza neste gênero musical características militares que o assemelham ao regime nazista alemão. Segundo Tanaka (2012), a música intitulada “jazz” que chega dos Estados Unidos na Alemanha nas duas primeiras décadas do século XX, difere do jazz que é produzido pelos norte-americanos anos mais tarde, com artistas como Louis Armstrong. E em 1953, quando Adorno lança o texto “Moda intemporal – sobre o jazz”, é feita uma análise anacrônica do jazz¹⁵, desconsiderando toda uma produção de artistas norte-

¹⁵ Ao analisar o jazz, já na década de 1950, Adorno se baseia na psicanálise como única forma de compreender a forma em que se desenvolveu esse gênero musical. Segundo ele, “No jazz, a manifestação da fraqueza individual é rejeitada e o obstáculo é confirmado como uma espécie de habilidade superior. Na integração do social, o esquema do jazz entra em contato com o esquema, identicamente estandardizado, do romance policial e seus enxertos, em que o mundo sistematicamente deforma - ou descobre - de tal maneira que resulta que o crime social é a norma cotidiana, eliminando ao mesmo tempo, como que por mágica, a agressão atraente e ameaçadora pela vitória infalível da ordem. Provavelmente, a única teoria apropriada a esses fatos é psicanalítica. O objetivo do jazz é a reprodução mecânica de um momento regressivo, um símbolo de castração que parece dizer: abandone a reivindicação de sua masculinidade, case com a declamação, e ria ao som eunucóide da *jazzband*, e você será recompensado com admissão a uma associação de homens que vão participar com você no segredo da impotência, entrevistados no momento do rito de iniciação [...]. Já antes de Virgil Thomson havia comparado as façanhas do famoso trompetista de jazz, Armstrong, com as dos grandes castrados do século XVIII”. (1962a, p. 137-138) /

americanos – em sua maioria negros – e o conseqüente desenvolvimento do gênero musical. Ainda segundo Tanaka, “as conclusões gerais a que [Adorno] chegou sobre o jazz nas duas primeiras décadas do século XX são aplicadas anacronicamente e ele é reestabelecido como ‘a música do fascismo’” (ibid, p.141). Deste modo, para Adorno o jazz torna-se tanto um legítimo representante do capitalismo tardio, na medida em que mesmo sendo um elemento catártico para as massas que dele frui, permanece fiel aos ditames do mundo administrado; assim como pelo seu caráter disciplinador e militarizado, foi também um legítimo representante do nazismo alemão. Em ambos os casos, a arte torna-se instrumentalizada, sofrendo manipulações e falseamentos que são exteriores a ela, e conseqüentemente subtraindo-se ao seu potencial intraestético que é onde reside a sua potencialidade.

Ao refletir sobre estas três proposições acima, seguiremos neste capítulo apresentando as categorias que Adorno lança mão para analisar a música popular. Importante salientar que nos propomos a apresentar estas categorias, seguida de uma apreciação crítica que se pretende justa ao que se propõe o autor.

2.2.1.1. A música popular enquanto objeto de investigação em Adorno

“A arte ‘leve’ acompanhou a arte autônoma como uma sombra. Ela representa a má consciência social da arte séria” (ADORNO, 2002, p. 28-29).

Uma das principais contraposições de Adorno ao tratar da arte, e mais particularmente da música, reside no que ele denomina de música séria e música popular. Ao analisar estas duas categorias, o autor não se propõe a formar um quadro comparativo entre elas – apesar de em certa medida fazê-lo -, e sim robustecer a sua tese de que a música cumpre um papel por

“En el jazz se rechaza la manifestación de la debilidad individual y se confirma el tropiezo en la marcha como una especie de habilidad superior. En la integración de lo asocial el esquema del jazz entra en contacto con el esquema, idénticamente standardizado, de la novela policíaca y de sus injertos, en la que el mundo se deforma — o descubre — sistemáticamente de tal modo que resulte que lo asocial, el crimen, es la norma cotidiana, eliminando al mismo tiempo, como por arte de magia, la atractiva y amenazadora agresión mediante la indefectible victoria del orden. Probablemente la única teoría adecuada a estos hechos sea la psicoanalítica. El objetivo del jazz es la reproducción mecánica de un momento regresivo, una simbólica de la castración que parece decir: abandona la reivindicación de tu masculinidad, cástrate como proclama y ríe el eunucoide sonido de la Jazzband, y serás premiado con la admisión en una asociación de hombres que participará contigo del secreto de la impotencia, entrevisto en el instante del rito de iniciación [...]. Ya antes Virgil Thomson había comparado las hazañas del célebre trompeta de jazz, Armstrong, con las de los grandes castrados del siglo XVIII”.

intermédio da indústria cultural: o de conformar e disciplinar as massas perante o modo de produção capitalista.

Neste sentido, as análises adornianas consistirão em forte crítica à música popular, utilizando-se por vezes da música séria enquanto suporte para tal desígnio. E este posicionamento do autor, ao que se propõe, parte de uma avaliação estética da música, de modo a verificar e validar as suas elaborações através da forma e do conteúdo musicais que se desenvolvem dentro do capitalismo.

E afinal, para Adorno, o que seria a música séria? Ele a caracteriza do seguinte modo:

Cada detalhe deriva o seu sentido musical da totalidade concreta da peça, que, em troca, consiste na viva relação entre os detalhes, mas nunca na mera imposição de um esquema musical (ADORNO, 1986, p. 117).

Noutras palavras, o autor, ao buscar uma definição para a categoria acima, retoma um postulado filosófico que está localizado nas suas reflexões que se refere a relação entre as partes (particularidade) e o todo (totalidade) na obra de arte. Para ele, é somente através do todo que a obra alcança o seu verdadeiro significado; caso contrário, estaria esvaziada de sentido¹⁶.

No entanto, o que diferencia a música séria da música popular só pode ser alcançado através da categoria de estandardização: esta remete a imposição de padrões que são externos à arte, de caráter comercial, que não somente influenciam como também normatizam a produção musical. A estandardização afronta a relação entre o todo e as partes, na medida em que estas últimas na música popular, segundo Adorno, bastam-se por si mesmas, não havendo a necessidade do ouvinte conectar-se com o todo – do modo como está posto na música séria. De outro modo, “ela [a música popular] não somente dispensa o esforço do ouvinte para seguir o fluxo musical concreto, como lhe dá, de fato, modelos sob os quais qualquer coisa concreta ainda remanescente pode ser subsumida” (ibid., p.121).

Disto decorre o *hit* e o conseqüente processo de imitação: os compositores de melodia *hit* passam a atender anseios, padrões e fórmulas temporal (no sentido da duração das músicas) e economicamente rentáveis para a indústria cultural, que no momento em que alcançam este retorno (financeiro), surgem tantos outros dispostos a imitar o *hit* de sucesso. Destacamos neste ponto que Adorno ao fazer referência aos “compositores de melodia hit” (ibid., p. 121),

¹⁶ Para exemplificar esta formulação, Adorno utiliza Beethoven e a *Sétima sinfonia*: “Por exemplo, na introdução do primeiro movimento da Sétima sinfonia, de Beethoven, o segundo tema (em dó maior) só alcança o seu verdadeiro significado a partir do contexto. Somente através do todo é que ele adquire a sua peculiar qualidade lírica e expressiva, isto é, uma construção inteiramente contrastante com o caráter como que de *cantus firmus* do primeiro tema. Tomado isoladamente, o segundo tema seria reduzido à insignificância” (1986, p. 117).

enquadra-os como que num processo de divisão do trabalho: se o rádio e o cinema não devem ser mais intitulados de arte, e se o processo artístico assume um caráter de produção industrial, nada mais “coerente” do que subtrair o compositor da música popular da categoria de artista.

Retomando a categoria da estandardização, ela só se realizará efetivamente através da pseudo-individação: Adorno a define como sendo

o envolvimento da produção cultural de massa com a auréola da livre-escolha ou do mercado aberto, na base da própria estandardização. A estandardização de hits musicais mantém os usuários enquadrados, por assim dizer escutando por eles. A pseudo-individação, por sua vez, os mantém enquadrados, fazendo-os esquecer que o que eles escutam já é sempre escutado por eles, "pré-digerido" (*ibid.*, p. 123).

Partindo desta elaboração, podemos concluir que o *hit* cumpre tanto um papel estético na produção musical – no sentido de que a forma e o conteúdo da música são diretamente elaborados a partir das suas normativas -, como condiciona o juízo e a conseqüente fruição da música pelos ouvintes, na medida em que os ouvidos estão orientados à determinada melodia. Ora, mas se há essas prerrogativas das produções artísticas previamente estabelecidas, patrocinadas diretamente pela indústria cultural, é porque existe uma demanda por parte dos ouvintes. Adorno explica esta relação entre a indústria cultural e a demanda do público, a qual ele chama de caráter dual da estandardização, do seguinte modo:

Em termos de demanda de consumidor, a estandardização da música popular é apenas a expressão desse duplo desejo a ela imposto pela mentalidade do público: que ela seja "estimulante" por desviar-se, de algum modo, do "natural" institucionalizado e que mantenha a supremacia do natural contra tais desvios. A atitude da audiência em relação à linguagem natural é reforçada pela produção estandardizada, que institucionaliza desejos talvez originalmente oriundos do público. (*ibid.*, p.121)

Seja o *hit* surgido de forma “artificial” através da indústria cultural, seja a partir de uma demanda do público, ele cumprirá a sua função de captação da demanda *versus* a massificação da oferta – ou vice-versa. “O ouvido é passivo” (ADORNO, 2011, p.131); e é neste terreno em que a potencialização do lucro da indústria constitui os seus ouvintes.

Porém, se no modo de produção capitalista a arte – e a música em particular – está sujeita aos itinerários do lucro, não é somente a isto a que ela está designada no capitalismo: em Adorno, a função atual da música está afinada com o conformismo (*ibid.*, p.117) e à sua tendência ideológica global (*ibid.* 135). Com base nas elaborações teóricas de Adorno podemos

refletir, de forma dialética, que a música estandardizada dentro do capitalismo cumpre duplo papel segundo a sua função: gerar lucros para a indústria fonográfica e para quem a patrocina. Assim, enquanto parte do arco da cultura do capitalismo contemporâneo, caberia à produção musical – principalmente àquela associada a música popular, nos dizeres de Adorno – a incumbência do conformismo do trabalhador ao seu lugar neste modo de produção.

E através de qual mecanismo a indústria cultural consegue levar a cabo este último desígnio? Uma das principais questões que Adorno se depara em sua análise acerca da música popular refere-se a este elemento que cumpre um papel fundamental no ordenamento das suas elaborações, sendo, talvez, a principal função social da música no capitalismo tardio: a diversão. Ela não é algo que surgiu contemporaneamente à sua época, e inclusive remete à um período pré-capitalista; porém, para o autor, é no interior da indústria cultural que a diversão e o entretenimento são amplamente potencializados – com o propósito do lucro e do conformismo das massas. O papel ideológico cumprido pela indústria do entretenimento através de todo o seu aparato tem como principal finalidade o impedimento de que “os seres humanos ponderem sobre si mesmos e sobre seu mundo, iludindo-os a um só tempo com a ideia de que tal mundo está corretamente disposto, já que lhes é dado possuir uma tal abundância de coisas jubilosas” (*ibid*, p. 117-118).

Ora, se é verdadeiro que a indústria cultural dispõe de um repertório baseado na ideologia do mundo administrado, objetivando o lucro e o conformismo das massas, também o é que, em certa medida, as massas terminam por aceitar este produto que lhes é ofertado – mesmo que de forma mais passiva do que ativa. Aqui Adorno recorre a uma perspectiva psicológica para embasar seu argumento: de forma paralela, a repetição dos *hits* nas rádios, acompanhados de promoções destas mesmas canções, fazem com que o público aceite essa repetição, e conseqüentemente se reconheçam nestes produtos musicais. Entretanto, não somente “os ouvintes são distraídos das exigências da realidade por ‘distrações’ que tampouco exigem atenção” (ADORNO, 1986, p.136), como terminam por incorporar este gênero musical ao seu cotidiano por viverem num mundo com pouca ou nenhuma possibilidade de superação. Segundo Adorno (*ibid*, p. 137)

Mas por que elas querem esse tipo de coisa [a diversão]? Em nossa presente sociedade, as próprias massas são moldadas pelo mesmo modo de produção que o material a elas impingido. Os usuários da diversão musical são eles mesmos objetos, ou, de fato, produtos dos mesmos mecanismos que determinam a produção da música popular. O tempo de lazer desses usuários serve apenas para repor a sua capacidade de trabalho [...]. Eles querem artigos estandardizados e pseudo-individação, porque o seu lazer é uma fuga ao

trabalho e, ao mesmo tempo, é moldado segundo aquelas atitudes psicológicas a que o seu dia-a-dia no trabalho os habitua de modo exclusivo. Música popular é, para as massas, como um feriado em que se tem de trabalhar.

Deste modo, Adorno fecha o seu esquema analítico acerca da música popular. É importante ressaltar um certo tom pessimista sobre o lugar da música popular dentro do modo de produção capitalista para o autor. Este pessimismo está embasado, primeiramente, por suas conclusões decorrentes de uma análise que parte da base real da cultura no capitalismo: se mesmo “o esclarecimento se converte, a serviço do presente, na total mistificação das massas” (ADORNO, 1985, p. 46), a indústria cultural, ao converter a produção artística num misto de lucro e conformismo, cerceia e impede uma ruptura política por parte dos trabalhadores com o capitalismo. Disto decorre uma segunda questão: fundamentando-se no pensamento adorniano, as massas são vistas como passivas, dentro de um círculo que se retroalimenta, na medida em que se desenvolvem as forças produtivas e as tecnologias midiáticas; e dentro deste inevitável e crescente “círculo”, não há escapatória, possibilidade de ruptura, ou ainda uma probabilidade de contradição das produções artísticas dentro da indústria cultural.

2.2.1.2. Reflexões críticas acerca de um conceito de “música popular” adorniano

Como tratamos acima, foram diversas as contribuições de Adorno para a estruturação desse campo de estudo que veio a ser chamado de sociologia da música. Particularmente acerca da música popular, provavelmente terá sido o primeiro a utilizar conceitos e categorias – a partir do seu arcabouço teórico – para analisá-la sociologicamente. Em que pese esta contribuição sociológica singular para uma análise da música popular, podemos destacar algumas questões numa perspectiva crítica ao arcabouço teórico desenvolvido pelo pensador alemão; e a partir deste momento, adotarmos um procedimento crítico para apreender a potencialidade e os equívocos das formulações de Adorno sobre a música popular. Iniciamos abaixo com a crítica às elaborações adornianas sobre a indústria cultural – conceito este que possui importante contribuição de outro intelectual da sua época, que teve uma importante contribuição para a formulação deste conceito: Walter Benjamin.

Entusiasta das profundas modificações que ocorriam na cultura a partir do desenvolvimento das forças produtivas, o alemão Walter Benjamin teve uma influência intelectual direta nas produções teóricas de Theodor Adorno. Principalmente através das

cartas¹⁷ trocadas por ambos, surgiram aproximações e distanciamentos entre os autores no que se refere ao lugar da arte no momento histórico em que viveram.

No que tange as análises realizadas por Adorno sobre a indústria cultural, em certa medida, recai o seu tom pessimista acerca da arte neste mundo administrado. Cabe-nos a reflexão sobre este tema, no sentido de que esta tônica do autor se refere a não-aceitação do que a produção artística está se tornando ou tornara-se, ou porque ela deveria ser de outra forma? Isto não ocorre com Benjamin, que ao analisar o desenvolvimento histórico da produção artística, diferente de Adorno, adota sim uma perspectiva crítica, porém com o elemento da contradição que seria inerente a arte no modo de produção capitalista.

Ao tratar da controvérsia travada no final do século XIX entre a pintura e a fotografia, Benjamin diz que

Ao se emancipar dos seus fundamentos no culto, na era da reprodutibilidade técnica, a arte perdeu para sempre qualquer aparência de autonomia. Porém a época não se deu conta da refuncionalização da arte, decorrente dessa circunstância. (2012a, p. 190)

Noutras palavras, Benjamin indica que com o desenvolvimento das forças produtivas, a possibilidade de reprodução das obras artísticas as colocam num outro patamar. Não cabe mais a arte enquanto o aqui e agora, pois estas obras se evanesceram da sua aura tradicional que lhes era atribuída; nesta virada de século, a reprodutibilidade está na ordem do dia. E mesmo o autor tratando no trecho acima da relação entre a pintura e a fotografia, é possível também traçarmos um paralelo¹⁸ e refletirmos sobre a conexão entre a captura da música popular através da indústria fonográfica – seja com o jazz nos Estados Unidos, seja com o samba no Brasil. Ambos os gêneros musicais, inicialmente, tinham um enraizamento popular e mantinham uma identidade étnica daqueles (as) que participavam dos seus espaços; porém, ao ser apropriados como mercadoria em potencial e um meio de subsistência, pela indústria cultural e pelo artista, respectivamente, o alcance desses gêneros musicais potencializam-se e seguem rumos que serão alheios aos que lhe deram origem.

¹⁷ Sobre estas correspondências, ver ADORNO, T.; BENJAMIN, W. Correspondência 1928-1940 Adorno-Benjamin. São Paulo: Editora UNESP, 2013a.

¹⁸ A principal diferença que podemos notar nesta comparação é que a fotografia já surge no processo de desenvolvimento das forças produtivas, o que de início já lhe insere dentro da lógica da reprodutibilidade técnica – ainda que a sua efetiva participação na indústria cultural ocorra através do seu próprio desenvolvimento, que mais tarde virá a resultar no cinema. Já a música, enquanto linguagem artística, é anterior à lógica da reprodução técnica; porém, vê-se profundamente modificada em termos de produção e circulação com a criação e o desenvolvimento da indústria fonográfica.

Partindo desta leitura de Benjamin também é preciso compreender o desenvolvimento da arte e a sua inserção na era da reprodutibilidade enquanto processo histórico, sujeito a novas possibilidades e (re)arranjos; este elemento conclusivo que está presente em Benjamin, falta à análise que Adorno realiza sobre a indústria cultural, o que faz com que somente visualize parcialmente o real desenvolvimento e potencialidades da música popular na primeira metade do século XX.

No que se refere a contraposição que Adorno desenvolve nas suas obras acerca da música popular e da música séria, ele pretende, acima de tudo, construir uma diferenciação com rigor analítico a respeito de cada uma delas. Para tal, lança mão de uma série de categorias ao longo dos seus textos que permitam, através da sociologia da música, dar substância a esta distinção.

No que tange a música séria, o autor trata, sobretudo, da Segunda Escola de Viena, representada pelo seu expoente Schoenberg, e a sua música dodecafônica – esta que seria “a única música capaz de trazer um conteúdo de verdade(...), por carregar em seu interior elementos não reacionários, dissonantes” (RODRIGUES, 2012, p. 28). Também pelo fato de ser um vasto conhecedor da música erudita, não lhes falta elogios a este seguimento musical que no seu entendimento seria o único possível de provocar um estranhamento ao seu ouvinte.

Entretanto, ao tratar da música popular, surge uma primeira questão para quem se depara com os seus escritos: a qual “música popular” Adorno está se referindo? Através das suas obras, pode-se concluir que o autor parte de uma generalização ao categorizar o jazz como exemplo de toda e qualquer música popular padronizada (ibid, p.80). Isto por si só já poderia ser considerado um ponto cego na sua formulação, vide a variedade de gêneros musicais que estão presentes no território da música popular.

Além desta crítica e ainda sobre o jazz, ao utilizar o autor Peter Townsend, citado por Tanaka argumentará que a

[...] falta de conhecimento [de Adorno] sobre o assunto é tamanha que é surpreendente o fato de ele se sentir preparado para discorrer sobre o jazz e justapor esse ensaio aos seus textos sobre Schoenberg e J. S. Bach, nos quais demonstra conhecimento técnico detalhado.

[...]

Uma das causas desse equívoco de Adorno com relação à natureza rítmica do jazz vem de sua interpretação simplista do termo “síncope”. Townsend explica que, para Adorno, a síncope do jazz se dá unicamente na ênfase das batidas normalmente fracas do compasso, produzindo tensão entre essa acentuação e o padrão esperado. Adorno restringe-se ao modelo abstrato e não busca em nenhum momento uma experiência de como tal princípio se realiza. “Síncope”, no sentido restrito de que Adorno se utiliza, é apenas um recurso

entre uma infinidade de recuos, suspensões, cruzamentos e multiplicações de frases rítmicas. Esse amplo repertório de possibilidades faz parte de uma experiência consistente e bem documentada de milhões de ouvintes durante 70 anos de história do jazz. Para Townsend, Adorno mostra uma inaptidão para escrever de maneira séria sobre o assunto que seria escandalosa se fosse aplicada a uma das artes “elevadas”. (TOWNSEND, 1988, p. 73 APUD TANAKA, 2012, p. 139)

Uma profunda generalização e um conhecimento superficial sobre o jazz, revestida de uma extrema rigidez teórico-metodológica, é o caminho que Adorno adota para analisar o que ele vai classificar de música popular. De modo similar ao jazz, a síncope também está presente no samba, e isto remete a herança étnica de ambos os gêneros musicais. Ao sobrepor a melodia ao ritmo, sendo que este último é a base da música na cultura de origem africana, Adorno reduz a função da síncope neste sistema musical, que além de compor a própria canção, os espaços entre as batidas convidam a participação do ouvinte à execução das músicas, através das palmas e da dança. Muniz Sodré, comentando a organização do sistema musical de origem africana, afirma que

A riqueza rítmica relega a segundo plano a melodia, que é simples, de poucas notas e frases pouco expressivas. No contato das culturas da Europa e a da África, (...) a música (...) cedeu em parte à supremacia melódica europeia, mas preservando a sua matriz rítmica através da deslocação dos acentos presentes na sincopação. (SODRÉ, 1998, p.25)

Nesse sentido, esta crítica desmedida do autor para com o jazz reflete, de certo modo, a sua análise ao papel da cultura no modo de produção capitalista. Disto podemos depreender a razão porque para Adorno, em última instância, a música popular era compreendida enquanto a realização mais perfeita da ideologia do capitalismo monopolista: indústria travestida em arte (NAPOLITANO, 2002, p. 21).

Diante desta função da música no capitalismo tardio, para o autor, é tanto quanto evidente discorrer as razões pelas quais ela não poderia ser concebida tanto esteticamente enquanto uma crítica ao modo de produção capitalista, ou quanto semelhantemente representar uma atitude de resistência daqueles (as) que a produzem ou que dela fruem. Tratando-se do jazz, na visão de Adorno, não chega nem a ser um elemento de resistência (interior ou exterior às obras) o fato de descendentes de africanos que foram escravizados nos Estados Unidos terem produzido e desenvolvido um gênero musical que ficou mundialmente conhecido a partir de diversas variações musicais e de diversos artistas. De igual modo, é sumariamente

desconsiderada a importância social que o jazz possuía, enquanto expressão cultural, para as camadas mais pauperizadas das periferias norte americanas.

Ao discorrer sobre a relação da origem do jazz com a escravidão, Adorno não só não compreende esta origem enquanto elemento de resistência e coesão dos negros americanos frente ao processo de opressão que sofriam nos Estados Unidos, como também via na condição de ex-escravos ou de trabalhadores mais pauperizados dessas camadas sociais um elemento negativo que limitava – e limitaria – o jazz enquanto gênero musical emancipatório. Nas suas palavras,

é possível que os *Negro Spirituals*, forma precursora do *Blues*, tenham unido, enquanto música de escravos, o lamento sobre a falta de liberdade à sua confirmação submissa. Aliás, é muito difícil isolar os elementos autenticamente negros no jazz. É certo que o lumpemproletariado branco tomou parte na pré-história do jazz antes de este ter sido iluminado pelos holofotes de uma sociedade que parecia estar à sua espera, já familiarizada pelo *Cake-walk* e pelo sapateado, com os seus impulsos¹⁹. (ADORNO, 1962, p. 127-128)

Em sentido contrário, Townsend critica este posicionamento de Adorno, argumentando que

“Canções de escravos” em geral, ao que parece, confirmam a escravidão e, por isso, são desprovidas de valor. Também não poderíamos esperar a contribuição correta do “lumpemproletariado branco”, que não só divide a opressão desvalorizante do negro, mas também atrapalha o processo de isolamento dos “elementos autenticamente negros”.

Essa passagem revela dois importantes aspectos do campo no qual a teoria de Adorno está situada. Primeiro, se estamos buscando contribuições válidas a uma cultura corrompida, não deveríamos procurá-las em nenhuma das classes baixas. Segundo, podemos observar no uso da palavra “autêntica” uma orientação subjacente à pureza dos elementos que também é manifestada em outros de seus ensaios. [...] [De acordo com Adorno], produtos culturais de valor não se originarão nas classes oprimidas da sociedade, cuja escravidão projeta-se sobre suas criações, as quais, deste modo, voluntariamente colocam-se à mercê da exploração pela sociedade do consumo. A cultura também é um tanto retilínea: é importante distinguir, por exemplo, música de salão da música séria, dado que o desenvolvimento significativo ocorre somente na última. (TOWNSEND, 1988, p. 81- 82 APUD TANAKA. 2012d, p.141)

¹⁹ “Ya los negro spirituals, preformas del blue, enlazan seguramente, como música de esclavos que son, el lamento contra la libertad con la servil confirmación de la misma. Es, por lo demás, difícil aislar los auténticos elementos negros del jazz. Es indudable que el proletariado en harapos de raza blanca ha tomado también parte en la prehistoria del jazz antes de que éste se presentara en primer término, bajo las candilejas de una sociedad que parecía estar esperándole, pues ya tenía familiaridad con sus impulsos gracias al cake-walk y al step”.

É um fato que a música popular tenha sido capturada pela indústria cultural no capitalismo tardio, segundo o raciocínio adorniano. Entretanto, cabe-nos ponderar uma razão central para tal argumento que diz respeito às condições de reprodução dos artistas que deste gênero musical faziam parte: diferentemente dos músicos eruditos, esses artistas, obviamente, não mantinham a sua subsistência com rendimento advindos da aristocracia. Ou de forma ainda mais simplória, eram analfabetos e estavam à margem da sociedade por uma questão econômica e de origem étnica. O que à primeira vista pode parecer um tanto quanto “óbvio” não o é, se consideramos que para garantir a sua reprodução, dentro do modo de produção capitalista, faz-se mister que para o artista garantir a sua subsistência, seja necessário a venda da sua produção artística.

Se é possível vendê-la é porque há um comércio disposto a negociar por estes bens culturais. E aqui poderíamos indicar uma outra crítica a análise adorniana acerca da música popular que se refere a minimização do lugar social ocupado por estes artistas na sociedade capitalista: se por um lado, segundo Adorno, estas músicas estariam limitadas pelas condições sociais adversas as quais os artistas estariam submetidos, do mesmo modo, seria necessária a compreensão de que mesmo um artista com a mais alta capacidade criativa teria a sua reprodução comprometida caso não comercializasse a sua produção artística. Evidentemente que a indústria cultural interfere diretamente no processo produtivo desta mercadoria – seja sob a bandeira do lucro, seja sob o signo do conformismo das massas. Ainda assim, caso Adorno mantivesse a possibilidade da contradição perante a indústria cultural, verificaríamos que mesmo mediante as condições de submissão dos artistas foi possível um desenvolvimento estético considerável em diversos gêneros musicais que estariam vinculados à música popular na primeira metade do século XX – como foi o caso do jazz com um dos seus principais expoentes, Louis Armstrong, assim como o samba como toda a riqueza estética desenvolvida pelos sambistas principalmente nas quatro primeiras décadas do século XX.

De igual modo, uma característica que segue subjacente e de forma secundária às elaborações de Adorno sobre a recepção da música na sociedade capitalista está relacionada à passividade dos ouvintes perante ao que lhes é oferecido enquanto música – ou produto da indústria cultural, para estarmos mais fiéis a obra adorniana. Mesmo esta passividade estando muito bem delimitada em sua obra (como demonstramos anteriormente), ela traz consigo algumas questões. Adorno ao fechar o seu sistema de análise, não deixa brecha para a contradição dentro da indústria cultural – ou para a percepção de que mesmo sendo produzida

e posta em circulação dentro do mundo administrado, a possibilidade da contradição ou mesmo da negação estava posta.

Partindo da própria passividade do ouvido, Adorno não só desconsidera a possibilidade da agência do sujeito que é ouvinte, como faz um juízo de valor negativo acerca das músicas que são ofertadas de forma massificada – afinal, se a música popular possui um demérito ao contato com a indústria cultural por questões expostas acima, poderíamos pressupor que ao público estaria sendo ofertado uma música de qualidade duvidosa, possuidora de objetivos alheios ao ouvinte. Isto implica na retirada da agência do ouvinte, pois, independente da sua (falsa) escolha, a ele seria somente proporcionado a possibilidade da música enquanto reconciliação com o mundo administrado.

Quanto a isto, não se trata de descartar as análises de Adorno sobre a função da música ou mesmo da indústria cultural na sociedade capitalista; trata-se de expor que ao fazer o juízo de valor sobre a música séria e a música popular, o autor termina por rotular um conjunto de gêneros musicais enquanto “música popular”, e esta rotulação tem por consequência a nulidade do sujeito, imerso no oceano das falsas liberdades de escolha. O desenvolvimento da música e dos gêneros musicais ao longo do século XX provaram exatamente o oposto: mesmo vinculada a indústria fonográfica, diversos artistas superaram padrões estéticos e costumes da sua época, arrastando consigo uma massa de seguidores que prontamente também assim o fizeram. Decerto, durante esse processo, gravadoras, empresas, e até mesmo os artistas, obtiveram ganhos financeiros sobre essa visibilidade dessas músicas de apelo ao público – e esta narrativa estaria coadunando o pensamento de Adorno. Porém, o fato do capitalismo, em última instância, também transformar em mercadoria aquilo que um dia lhe foi “subversivo”, diz mais sobre a não percepção de Adorno acerca da possibilidade de contradição da indústria cultural, do que um acerto da sua análise, no sentido de que o capitalismo sempre busca se apropriar das mais diversas dimensões da vida, submetendo-as (sempre que possível) à lógica do lucro.

Por fim, a ausência da possibilidade de escolha pelo ouvinte no esquema adorniano tem como consequência, para a própria elaboração do autor, uma não percepção de elementos étnicos e culturais que compõem as produções artísticas de diferentes povos, os quais, inclusive, ele se propõe a analisar – como é o caso dos afro-americanos, através do jazz. Ao tratar da relação entre música e dança, diz Adorno:

Como substituta de um acontecimento, ao qual aquele que se identifica com a música acredita participar de um modo ou de outro também sempre ativamente, a música parece devolver imaginativamente ao corpo, naqueles momentos em que a consciência popular corresponde ao ritmo, algo das

funções que lhe foram realmente arrebatadas pelas máquinas; trata-se de um tipo de esfera substitutiva da motricidade física, que, de maneira bem diferente, absorve de maneira dolorosa a desgarrada energia motora, em especial, a dos jovens. (ADORNO, 2011, p. 129-130)

O autor traça aqui o que pode significar a relação entre a música e a dança (que provém desta música). Em alguma medida, ao que aparece ao ouvinte – que dança conforme a música – enquanto liberdade corpórea, na realidade, também faz parte do controle do mundo administrado. Segundo Adorno, “as funções corpóreas que o ritmo copia são, elas mesmas, na rigidez mecânica de sua repetição, idênticas àquelas dos processos de produção que roubaram do indivíduo suas funções corpóreas” (*ibid.*, p 133).

Ao passo que o autor está tratando dos grandes e lucrativos musicais da Broadway, também está analisando as performances dos artistas do jazz e do seu público – que também dançavam nos bares e shows de então. A música e a dança possuem uma relação umbilical tratando-se de culturas africanas: e este é um elemento importante para compreender de que modo, no processo diaspórico, passam a se desenvolver diversos gêneros musicais que estabelecem esta conexão entre música, corpo e dança – vide o jazz, o reggae e o próprio samba.

Logo, se a catarse corporal embalada pelo jazz, sob a ótica adorniana, pode ser considerada, por mais legítima que seja, algo construído a partir das relações extenuantes de trabalho, não podemos desconsiderar uma tradição milenar que seria pré-capitalista, edificadas sob outras relações de trabalho que não a fábrica. Se é importante refletir a partir da abordagem de Adorno sobre a dominação dos corpos pela música vinculada à indústria cultura, também possui uma importância equivalente considerar a centralidade da dança e da música para a conformação de culturas que eram – e são – distintas daquela da qual partia a análise adorniana.

3. O SAMBA TEM FEITIÇO: A CONSTRUÇÃO E O DESENVOLVIMENTO DO SAMBA ENQUANTO GÊNERO MUSICAL

Neste capítulo procuraremos reconstituir, de forma breve, o conjunto de elementos que propiciaram a conformação do gênero musical samba. Este percurso, polêmico mesmo entre os que reivindicam para si a paternidade do gênero, diz respeito tanto a aspectos intrínsecos à música, como por elementos que lhes são exteriores.

Além disso, buscaremos caracterizar neste capítulo a relação entre o samba e a vadiagem, e muito provavelmente o que podemos considerar como sendo o principal resultado desta união: o personagem do malandro, presente em canções autointituladas samba desde 1910. No entanto, o seu protagonismo ocorrerá a partir da década de 1930, quando o samba recorre a este personagem imaginário de forma mais ampla.

Começemos pelos ritmos que confluíram de algum modo para a constituição do samba enquanto gênero musical.

3.1 - Batuques, Modinha, Lundu e Maxixe

Dança de Negros:

Quando os espertalhões [escravos] terminam a sua estafante semana de trabalho, lhes é permitido então comemorar a seu gosto os domingos, dias em que, reunidos em locais determinados, incansavelmente dançam com os mais variados saltos e contorções, ao som de tambores e apitos tocados com grande competência, de manhã até a noite e da maneira mais descontraída, homens e mulheres, velhos e moços (...) tomando uma forte bebida feita de açúcar chamada garapa; e assim gastam também certos dias santificados, numa dança ininterrupta em que se suja tanto de poeira, que às vezes nem se reconhecem uns aos outros. (PINTO, 1964 APUD TINHORÃO, 2012, p. 35)

O texto acima foi do pintor Zacharias Wagener, sobre a sua pintura *Dança de negros* (1630) [ver Figura 1]: à época da ocupação holandesa no Recife, o artista descreve um momento de lazer dos negros escravizados na capital pernambucana. O que nos chama atenção no texto

– e na pintura – é a música enquanto elemento agregador da cultura negra, neste instante em que representa o lazer destes sujeitos.

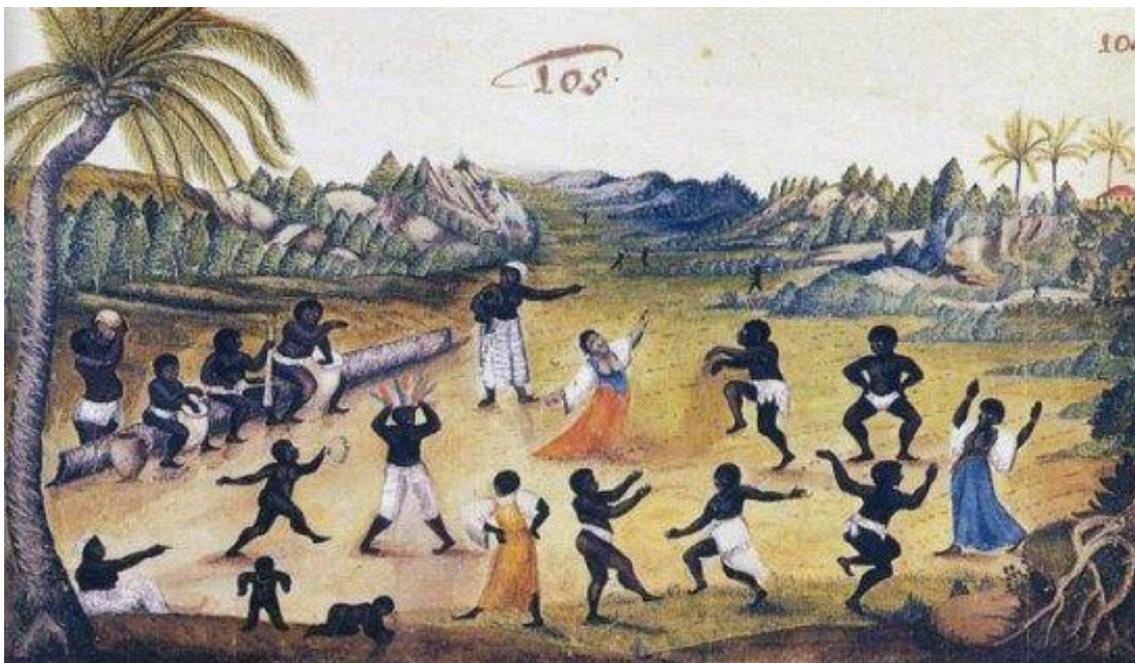


Figura 1: Dança de Negros, de Zacharias Wagener

Estes momentos permitiam que os negros executassem suas músicas e danças, e de forma velada e dissimulada seus rituais religiosos. A esses ritmos, a base de uma ruidosa percussão, os portugueses definiam de forma genérica como *batuques* (ibid., p. 36). Da nomenclatura atribuída a este ritmo, assim como o texto explicativo da pintura, podemos refletir em que medida o olhar do exotismo do colonizador europeu sobre a música de origem étnica africana – e que agregava uma série de elementos de tal cultura – figurava somente enquanto um “batuque”.

Diferente da cultura europeia que priorizava a melodia, as culturas musicais africanas acentuavam o ritmo, geralmente de forma cíclica, e que por isso mesmo torna todo fim um começo. Segundo Muniz Sodré (1998, p. 20), o som é tão importante em culturas africanas como a iorubá, que ele é o próprio “condutor de axé, ou seja, o poder ou força de realização que possibilita o dinamismo da existência”. Podemos pensar em ritmos que foram trazidos pelos iorubás na diáspora, como o Agueré [ver Figura 2]: contém em si o conteúdo mítico do orixá Oxóssi, assim como organiza e é organizado pela dança.



Figura 2 - Ouça o toque Agueré pelo QR Code

Ao mesmo tempo em que o som cumpre um papel tão central na cosmovisão africana, ele relaciona-se de forma dialética com o conjunto das práticas culturais, como a religião e a dança, na medida em que ao mesmo tempo que organiza o tempo dessas práticas, é também ordenado por ela. Ainda segundo Sodré,

A vinculação das formas expressivas com o sistema religioso é comum às culturas tradicionais africanas. Este fato é suficiente para outorgar à forma musical um modo de significação integrador, isto é, um processo comunicacional onde o sentido é produzido em interação dinâmica com outros sistemas semióticos – gestos, cores, passos, palavras, objetos, crenças, mitos. (*ibid.*, p. 23)

Infelizmente grande parte de dados tido como fontes desse período fazem parte de escritos e relatos de viajantes sobre o que viam e ouviam, carregados por uma visão de mundo eurocêntrica, por vezes racista, ao realizar estas descrições. Do mesmo modo, como fonte tem-se despachos de órgãos oficiais do Estado: neste caso, trata-se majoritariamente de casos de repressão do Estado brasileiro para com os frequentadores dos batuques. Segundo afirma Tinhorão (2012), nos idos do século XVIII, o lundu já fazia parte dos centros urbanos, não estando mais limitado aos negros, participando um público mais heterogêneo – mesmo que de modo geral, tratava-se de pessoas pobres. Numa dessas ordens de batida policial na Bahia, aos dezesseis dias do mês de março de 1735, no bairro do Cabula, dizia a ordem do capitão:

Com toda a cautela examine a parte da casa em que ali se dançam lundus, porque me consta que se usa há muito tempo naquele sítio deste diabólico folguedo, e faça toda a diligência para prender a todas e quaisquer pessoas, ou sejam brancos e pretos, que se acharem no referido exercício, ou assistindo a ele, trazem em sua companhia em segurança para a cadeia desta cidade e também trará os trastes e instrumentos que achar (BRASIL, 1969, p. 17 APUD *ibid.*, p. 47).

O lundu [ver figura 3], ao qual o despacho acima se refere, era também uma dança derivada das rodas de batuque africano, e que possui a especificidade de ser o primeiro ritmo negro plenamente urbano (TINHORÃO, 1997; SODRÉ, 1998). Um elemento que está presente no lundu, e também estará no maxixe e no samba, corresponde a criação de formas dentro do

próprio gênero musical que são consideradas aceitáveis, e outras que são estigmatizadas. Isto pode ser relacionado ao fato de que para esta música, produzida majoritariamente por negros e pardos, ser aceita no cenário musical da cidade – e mais ainda, ser aceita pelas autoridades -, era necessário passar por processos de domesticação e assimilação tanto das letras das suas canções, como na forma que era dançada. No lundu, havia a forma considerada mais “branda” e uma forma que era considerada mais “selvagem” (o lundu-chorado): neste, destacava-se o rebolar dos quadris, assim como o movimento sensual de todo o corpo (SODRÉ, 1998, p. 31).



Figura 3 - Ouça o ritmo lundu utilizando o QR Code

Já a modinha [ver figura 4] era um ritmo menos dançante, e que geralmente era dedilhado a partir de uma viola. Este ritmo inclusive teria sido recebido com muita reserva no início do século XVII pelas elites da época: “colocada a viola ao alcance da gente do povo, havia sempre a possibilidade de ganharem as músicas um tom pouco moral e muito sujeito a corromper as mulheres pela sugestão dos suspiros e dos versos amorosos” (TINHORÃO, 1974, p.09). A modinha, de forma similar ao maxixe, também já estava inserida num contexto urbano e não pode ser considerada um gênero originalmente negro; entretanto era nas camadas mais pobres da população – majoritariamente negra – onde esses gêneros eram executados.



Figura 4 - Ouça a Modinha utilizando o QR Code

Por fim, o surgimento do maxixe data o final do século XIX (por volta de 1870) e representa uma maneira mais livre e espontânea de dançar alguns ritmos populares europeus que já estavam em terras brasileiras, como a polca. Basicamente,

[...] o maxixe resultou do esforço dos músicos de choro em adaptar o ritmo das músicas à tendência aos volteios e requebros de corpo com que mestiços,

negros e brancos do povo teimavam em complicar os passos das danças de salão. (*ibid.*, p. 59)

Do mesmo modo que o lundu, o maxixe [ver Figura 5] também possuía uma versão mais “polida” e uma versão “selvagem”, que variava a partir do público e, principalmente, nos espaços em que fosse executado. A popularidade deste ritmo tornou-se tamanha que ele adentra o século XX até os anos 1920, quando era a principal dança dos salões da cidade do Rio de Janeiro. E por ser temporalmente o ritmo musical mais próximo ao samba, dentre os que trouxemos acima, não será incomum aos críticos musicais – e aos próprios artistas – incorrerem na definição de “samba-amaxixado” [ver Figura 6].



Figura 5- Ouça o maxixe utilizando o QR Code



Figura 6 - Ouça o samba-amaxixado utilizando o QR Code

Pensar o desenvolvimento dos ritmos musicais com origem nas classes subalternas no Brasil, é refletir de que modo opera o binômio racismo/elitismo e a aceitação desses gêneros musicais pela ideologia dominante de cada período histórico. Ora sob um discurso racializado – partindo da associação direta entre os ritmos e a população negra –, ora enquanto uma argumentação técnica – atribuindo a esses gêneros um caráter estilístico e musicalmente inferior-, o que se afirmava era uma narrativa depreciativa da cultura negra através da ideologia eurocêntrica. Por outro lado, o grau da aceitação desses ritmos ocorre basicamente de duas maneiras: a) a partir dos espaços ocupados geograficamente na cidade – o batuque pode ser aceito desde que tocado nas senzalas ou em locais demarcadamente de pessoas negras; b) ou através de uma tentativa de domesticação dos gêneros musicais, que envolve tanto os temas que essas canções vão versar, como a forma como serão dançadas – gerando a compreensão de

uma forma “polida” e outra mais “selvagem” desses ritmos, o que, por consequência, contribuía para maior ou menor aceitação²⁰.

De todo modo, é fundamental compreender que a aceitação desses gêneros musicais pelas classes dominantes, pelo menos até o início do século XX, implicava na anuência (e em diversos casos a participação) das autoridades para com esses espaços de modo a não os tornar “caso de polícia”. A partir dos anos 1920, com a criação e expansão do rádio²¹ e das gravadoras, a tentativa de domesticação da música popular, e mais especificamente dos gêneros de origem negra, a questão passa não somente por colocá-los ou não nas páginas policiais, como também rechaçar determinadas temáticas em detrimento de outras. Ademais, o advento do rádio e a comercialização das canções, transformaram a música popular, desaparecendo o caráter da criação coletiva, que cede lugar ao caráter autoral com vistas a obtenção de algum tipo de remuneração. Estas modificações na forma de pensar e produzir música, influenciará profundamente um gênero musical que tinha surgido a partir da confluência de tantos outros neste mesmo período: o samba.

3.2 Samba, Origem e Desenvolvimento

É correto dizer que o samba surgiu a partir de uma confluência de ritmos rurais e urbanos que tiveram origem no início do século XX, no entanto, é difícil precisar-se a data do seu surgimento. Segundo Tinhorão (1997, p. 20), “a história do samba carioca é, assim, a história da ascensão social contínua de um gênero de música popular urbana, um fenômeno semelhante (...) ao jazz, nos Estados Unidos”.

A origem do termo samba está associada ao ritmo de origem africana denominada *semba*: nela, os sujeitos cantam, dançam e interagem numa roda, numa dança marcada por encontrões denominada *umbigada* [ver figura 7].

²⁰ Este tema da proibição e aceitação dos ritmos musicais que têm origem nas classes subalternas ainda segue sendo um debate extremamente contemporâneo. O reggae e o rap na segunda metade do século XX, assim como de forma mais recente o pagode e o funk, também são alvos deste sistemático imbróglio relativo a tentativa de domesticação dos gêneros musicais. Porém, hoje trata-se de outro patamar de organização da indústria fonográfica, com cifras incomparavelmente maiores daquelas desembolsadas na origem da indústria cultural brasileira.

²¹ “As emissoras regulares de rádio instalam-se aqui desde 1923. Mas, até o início dos anos 30, a programação estava voltada para a música erudita, com uma preocupação declaradamente educativa. É a partir do decreto-lei 21.111, de 1º de março de 1932, autorizando a veiculação de propaganda pelo rádio, que a música popular começa a ocupar um espaço cada vez maior nas emissoras radiofônicas. Com a introdução de anunciantes e a necessidade de conquistar e manter um grande público, o rádio tende naturalmente a tornar-se mais um órgão de lazer e diversão do que propriamente uma instituição ‘educativa’ (MATOS, 1982, pp. 18-19).



Figura 7 - Assista a dança umbigada utilizando o QR Code

No Rio de Janeiro, nas duas primeiras décadas do século XX, o samba desenvolvia-se principalmente nas casas das “tias” [ver figura 8²²]: muitas delas filhas de escravas alforriadas ou mesmo ex-escravas, tendo a Bahia como origem. Essas “tias”, com forte relação com as religiões de origem africana, desempenhavam o papel de pequenas comerciantes no Rio de Janeiro²³.



Figura 8 - Assista o trecho de "Noel: o poeta da Vila" utilizando o QR Code

Uma das mais conhecidas dentre essas baianas, foi Tia Ciata²⁴: nascida em Santo Amaro da Purificação, e respeitada em matéria de feitiço, sua casa – localizada na Praça Onze – era um verdadeiro bastião de resistência da cultura negra no Rio de Janeiro. Sobre a casa,

segundo depoimentos de seus velhos frequentadores, tinha seis cômodos, um corredor e um terreiro (quintal). Na sala de visitas, realizavam-se bailes (polcas, lundus, etc.); na parte dos fundos, samba de partido alto ou sambairado; no terreiro, batucada. (SODRÉ, 1998, p. 15)

²² Trata-se de uma sequência inicial do filme “Noel: o poeta da Vila” (2007), que representa de forma sensível o clima e o ambiente na casa das tias.

²³ Isto não implica dizer que todas essas mulheres tinha um posto de yalorixá (apesar de algumas serem de fato), e que desempenhavam essa função nesses espaços; por outro lado, como aponta a literatura, o pertencimento ao candomblé ou a umbanda por parte dessas mulheres tinha como resultado trabalhos no campo religioso, como afirma relata a autora Maria Rita Kehl (2012, p. 364): “além de curandeira ligada ao candomblé, Tia Ciata ficou famosa por abrir sua casa para uma variedade de festas com músicas para os gostos da classe média branca e dos negros. Embora o candomblé fosse fortemente reprimido na época, o terreiro de Tia Ciata foi liberado depois de ela ter supostamente convocado seus orixás para curar a perna doente do então presidente Venceslau Brás”.

²⁴ Nascida na Bahia em 1854, e instalada no Rio de Janeiro desde 1876, Hilária Batista de Almeida casou-se com João Batista da Silva, o qual por trabalhar como funcionário público da Alfandega e do Gabinete do chefe da Polícia, possuía uma estabilidade econômica e “respeitabilidade” social, conquistas individuais importantes para uma sociedade racista e excludente (NAPOLITANO, 2007, p. 18).

E foi justamente desta casa, localizada na Pequena África²⁵, que surgiu a primeira²⁶ canção intitulada como “samba” e que foi gravada fazendo muito sucesso no carnaval do ano seguinte: chamava-se *Pelo telefone* (1916). A autoria causou um grande imbróglio que motivou calorosas disputas por parte daqueles (as) que reivindicavam a sua autoria. Donga e Mario de Almeida, assíduos frequentadores da casa foram aqueles que registraram a canção e a lançaram em disco. Esta canção, assim como diversas outras executadas nas rodas de samba, apresentava diversas variantes nas letras, muitas com base no improviso dos seus participantes (homens e mulheres). E exatamente por possuir este caráter coletivo, nomes como Sinhô, mestre Germano e a própria Tia Ciata, reivindicavam a coautoria da música, causando um enorme alvoroço na época.

O que é um fato incontestado de toda a polêmica gerada pelo registro da música feito por Donga, é que este samba foi um divisor de águas na produção do samba carioca. Primeiro, por deslocar a produção musical coletiva para uma produção individualizada, o que significa outra lógica de composição, agora posta sob a égide das leis da mercadoria, alterando a sua forma de produção e destinando-o à venda. Segundo, porque em consequência desta alteração, o samba, produto cultural das classes populares, deixa de ser mero valor de uso para tornar-se também valor-de-troca (MATOS, 1982, p. 19). Com isso, os sambistas passam a escrever e pôr melodias em seus sambas numa lógica de compra e venda, deixando o samba de ter um mero aspecto de lazer.

Entre o final da década de 1920 e início da década de 1930, o samba encontra-se numa encruzilhada. Por um lado, apresenta elementos que podemos definir enquanto um vetor da resistência da cultura negra no Brasil, na medida em que desde os seus primórdios, exibe-se enquanto uma “demonstração de resistência ao imperativo social (escravagista) de redução do corpo negro a uma máquina produtiva e como uma afirmação de continuidade do universo cultural africano” (SODRÉ, 1998, p. 12). Isto está presente nas canções produzidas por artistas negros e brancos – que versam sobre um conjunto de elementos que remetem aos símbolos da cultura negra, assim como a dura realidade social enfrentada pela população negra.

Por outro lado, mesmo que o samba aponte para essa série de fatores que o identificam como “resistência”, ao promover-se o deslocamento da produção coletiva para a autoral, o gênero é inserido no mercado cultural, desenvolvendo-se rapidamente a partir da lógica da

²⁵ Apelido dado a Praça Onze por Heitor dos Prazeres, devido à forte presença da cultura negra naquela região.

²⁶ Segundo consta em algumas pesquisas, antes da gravação da música “Pelo Telefone” (1916), dois sambas já haviam sido gravados (NAPOLITANO, 2007, p.18): *Em casa de baiana* (Alfredo Carlos Brício, em 1913), e *A viola está magoada* (Baiano, 1914).

incipiente indústria cultural brasileira. Ainda que trate de temas referente à difícil realidade dos morros cariocas ou exalte símbolos da cultura negra carioca, a produção musical absorve também elementos que são externos à sua origem, e que podem estar relacionados a adequações das temáticas tratadas nas canções – de modo impositivo ou não-, ou mesmo pela subsistência do artista dentro do modo de produção capitalista.

Portanto, o samba passa a ser uma música de massas, principalmente pela sua larga difusão através do rádio através de artistas “intelectualizados” como Noel Rosa (ex-aspirante a bacharel em medicina), Ary Barroso (bacharel em direito), entre outros, que fazem a mediação entre temáticas particulares e comunitárias do samba para ressaltá-los como um elemento de identidade regional (carioca); assim como os próprios sambistas do morro como Ismael Silva (fundador da escola de samba *Deixa falar*²⁷) e Cartola, que agem como mediadores do mundo “letrado” com o mundo do samba (NAPOLITANO, 2007, p. 27). Desse modo, o samba pede passagem no desenrolar de 1930, trazendo consigo uma temática que apesar de figurar em outras canções anteriores, será difundida em larga escala neste período: a *malandragem*.



Figura 9 - Assista a entrevista de Ismael Silva sobre a Escola de samba Deixa falar utilizando o QR Code

3.3 - O MORRO E A MALANDRAGEM

O samba saiu da cidade. Nós fugíamos da polícia e íamos para os morros fazer samba. Não haviam essas favelas todas. Existiam a Favela dos Meus Amores e o Morro de São Carlos, mais conhecido por Chácara do Céu. Nós sambávamos nesses dois morros. [...] Mas o samba não nasceu no morro, nós é que o levávamos, para fugir da polícia que nos perseguia. Os delegados

²⁷ Deixa falar é considerada a primeira escola de samba do Rio de Janeiro. Fundada por Ismael Silva e um grupo de jovens sambistas do bairro do Estácio, construíram a estrutura do samba como conhecemos hoje, criando e introduzindo no samba dois novos instrumentos musicais: o surdo (criação de Alcebíades Barcelos, o Bide) e a cuíca (criada por João da Mina). Segundo Ismael Silva, a mudança na estrutura do samba era necessária para que o bloco pudesse desfilar nas ruas do Rio de Janeiro: “quando comecei, o samba não dava para grupamentos carnavalescos andarem nas ruas, conforme a gente vê hoje em dia. O samba era assim: tan tantan tan tantan [...]. Como um bloco ia andar na rua desse jeito?”, indagava ele, com desdém, cantando e sacudindo os braços frouxamente para um lado e para o outro, caricaturando os compassos e a coreografia do maxixe. ‘Aí, então, a gente começou a fazer um samba assim: bum bum paticumbum prugurudum...’, entusiasmava-se, balançando o corpo inteiro, simulando com onomatopeias vibrantes os estrondos de uma grande batucada” (LIRA NETO, 2017, p. 187) [ver figura 9].

Vieira Lima e o dr. Querubim não queriam o samba – João da Baiana. (MATOS, 1982, p. 28)

A origem do samba, se no morro ou na cidade, costuma ser questionada por narrativas como esta de João da Baiana. Entretanto, mesmo tendo a sua origem “incerta”, o que não se pode negar é a relação entre o desenvolvimento do samba e os morros cariocas. Sabe-se que no final da década de 1940, 95% da população das favelas era composta por negros e pardos, enquanto na cidade haviam somente 27% (*ibid.*, p. 29). E como tratamos até o presente momento, a música representa um elemento de afirmação da cultura negra, assim como a dança; e pela composição étnica das favelas cariocas – e a partir da própria declaração de João da Baiana – e pela grande quantidade de sambistas que de lá despontaram, supomos que o samba figura enquanto um destes elementos neste período.

De todo modo, o morro figura nos sambas enquanto o espaço de socialização desses sujeitos, por onde eles circulam e sendo o local por excelência no qual o samba acontece. Importante localizar que o morro é representado como um lugar idealizado, livre do trabalho, onde o lazer e a alegria estão sempre presentes; e isto acontece porque o trabalho estava localizado na cidade. A valorização do universo samba/morro em detrimento do dinheiro/trabalho apoia-se no critério do prazer e do ludismo coletivos; pois o morro era o lugar do rito do samba, e onde o indivíduo se libertava das pressões cotidianas, da falta de dinheiro e da imposição do trabalho (*ibid.*, p. 32-33).

A oposição entre alegria/samba e degradação/trabalho, presente principalmente nos sambas que versam sobre a malandragem, só podem ser compreendidas a partir de uma perspectiva mais ampla, que considere elementos de ordem sócio históricos. Segundo Kowarick (1987, p. 47),

Insisto nesse argumento que transcende as determinações de caráter exclusivamente econômico: os livres, na medida em que o cativo fosse o referencial do processo produtivo, só poderiam conceber o trabalhador organizado como a forma mais degradada de existência. A seu turno, como parâmetro em que os senhores tinham do trabalho era pautado na escravidão, do qual os livres procuravam de todas as maneiras escapar, cristalizar-se-ia a percepção de que eram os menos desejáveis: eram vistos como verdadeiros “vadios”, imprestáveis para o trabalho.

Segundo a perspectiva analítica do autor, da qual partilhamos, o período escravista associa de forma direta o trabalho à degradação do corpo e da própria existência, assim como, obviamente, à falta de liberdade. Nesse sentido, uma ideologia fundada no trabalho enquanto

promotor do desenvolvimento socioeconômico e mesmo como fator de ascensão individual, encontraria sérias dificuldades para ser aceita por um largo conjunto da população brasileira. O próprio Getúlio Vargas, no final do ano de 1939, durante o Estado Novo, cria o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), com a função de “fazer censura ao teatro, cinema, radiodifusão, imprensa, além de censurar, organizar e patrocinar festas populares com o intuito patriótico, educativo ou de propaganda turística” (LACERDA, 1980, p. 144 APUD *ibid.*, p. 89-90). Para o samba, a criação do DIP significou, a censura e proibição de músicas que versassem sobre a malandragem, e que exaltassem um conjunto de símbolos (malandro, orgias e indolência) os quais o governo varguista, baseado largamente no trabalhismo, atuava para combater. Ademais, a compreensão pelo Estado Novo de que o samba era um produto legitimamente nacional, com grande adesão das camadas populares, teve por consequência não a sua proibição como um todo, e sim a censura de determinadas temáticas em detrimento de outras; o samba passa a ser tratado como um potencial veículo educativo de transmissão da ideologia varguista, a partir de sambas com caráter ufanista e patriótico.

Retomando a relação entre a vadiagem e o trabalho no samba no início da década de 1930, Maria Rita Kehl afirma que

o culto à malandragem entre esses sambistas, alguns de classe média baixa como Noel, também vinha de fato, entre real e lendário, de que no Brasil da Primeira República os ricos não trabalhavam, o que acentuava, entre os pobres e mal pagos, o sentimento de que o trabalho era castigo imerecido. (2012, p. 373)

A malandragem, a qual a autora se refere, está presente largamente nos sambas da década de 1930, principalmente nos dois sambistas em que trataremos mais adiante neste texto – Wilson Batista e Noel Rosa. E o principal protagonista do que ficou conhecido como “samba-de-malandro” será ele próprio: o malandro. Este personagem não é fictício: ele é livremente inspirado no seu homônimo, que frequenta os bares e cabarés da Lapa, circula e mora no morro, faz sambas, e sempre se vê às voltas com o trabalho. Importante pontuar aqui que “fazer samba” não é percebido pelo malandro enquanto um “trabalho”: é lazer e alegria compartilhado com seus pares – bem distinto da degradação resultante da vida laboral.

Logo, a percepção da temática da degradação do valor do trabalho no Brasil no início do século XX decorre de três motivos: o trabalho visto pelos mais pobres como um castigo um castigo opressivo, remetendo diretamente ao período escravagista; o desemprego na qual se encontrava os descendentes dos escravos depois da abolição; e a péssima remuneração atribuída

ao trabalho braçal paga aos indivíduos desde o tempo de seus ancestrais, há duas ou mais gerações (ibid., p. 359). Esses elementos conformariam o substrato do qual os sambistas, mimeticamente, passariam a produzir seus sambas, versando sobre a temática da vadiagem numa complexa relação dualista entre ócio-lazer/samba e trabalho/degeneração do corpo.

Sinhô, um assíduo frequentador da casa de Tia Ciata e um dos envolvidos na reivindicação da autoria da música *Pelo Telefone*, foi na década de 1920 um dos principais sambistas a compor canções que lidavam com a temática da malandragem. Num “samba-amaxiado”, temos duas representativas canções deste tema a seguir:

Ora vejam só (1927)

Ora vejam só a mulher que eu arranjei
Ela me faz carinhos até demais
Chorando ela me pede: Meu benzinho
Deixa a malandragem se és capaz

A malandragem eu não posso deixar
Juro por Deus e nossa senhora
É mais certo ela me abandonar

A malandragem é um curso primário
Que a qualquer é bem necessário
É o arranco da prática da vida
Somente a morte decide ao contrário



Figura 10 - Ouça Ora vejam só utilizando o QR Code

Gosto que me enrosco (1928)

Não se deve amar sem ser amado
É melhor morrer crucificado
Deus nos livre das mulheres que hoje em dia
Desprezam o homem só por causa da orgia

Gosto que me enrosco de ouvir dizer
 Que a parte mais fraca é a mulher
 Mas o homem, com toda a fortaleza
 Desce da nobreza e faz o que ela quer

Dizem que a mulher é a parte fraca
 Nisto é que eu não posso acreditar
 Entre beijos e abraços e carinhos
 O homem não tendo é bem capaz de roubar



Figura 11 - Ouça Gosto que me enrosco utilizando o QR Code

Ambas as canções são bem representativas de como viria a ser a performance do malandro nos sambas na década seguinte: a malandragem enquanto condição de existência do indivíduo; relações amorosas do malandro divididas entre o compromisso e a orgia – de forma geral quase sempre conturbadas; e nestas canções, apesar de não aparecer uma crítica propriamente ao trabalho, o ser assumidamente malandro já denota uma série de significados, como por exemplo, não trabalhar. Vale ressaltar que essas duas canções foram alvos de disputa por parte do também sambista Heitor dos Prazeres, que acusava Sinhô de tê-las plagiado. Conforme dizia o próprio Sinhô, “Samba é como passarinho. É de quem pegar”; e se o sambista também é ou poderia ser malandro, “roubar” a autoria das músicas, afinal, também era malandragem²⁸.

3.4 Wilson Batista, Noel Rosa e o Local da Polêmica

²⁸ Segundo Muniz Sodré (1998, p. 41), “em Sinhô estava também presente um aspecto de ambivalência que marcaria daí em diante a produção da música negra em suas relações com o modo de produção dominante: a referência constante a valores da cultura negra (...). A maioria das composições carnavalescas de Sinhô estava voltada para temas religiosos negros – *Vou me Benzer, Alivia estes olhos, Maitaca, Macumba, Ojerê*, etc. Algumas tinham títulos em nagô acrioulado (*Bofé pamindgé*) e mesmo versos, como em *Oju Buruku* (Olhos Maus): “Côsi incantô / Ju Oju-Buruku / Cõsi incantô / Ju Oju-Buruku”. Ao longo de várias composições, Sinhô indicava sua filiação ao orixá Oxalá”.

Conforme temos tratado até o presente momento no texto, a década de 1930 foi a grande virada do samba: seja pela efetiva consolidação de um modelo de produção do samba deslocado para o autor e não mais pelo coletivo; seja pela motivação econômica proveniente da venda de discos, composições, participações nas rádios, ou mesmo a profissionalização do sambista, o que gerava alguma renda e ainda o auxiliava a “fugir do batente”; ou ainda pela ampla difusão do samba pelas rádios e pelo carnaval, que fazia com que mesmo com o apelo contrário da intelectualidade e de parte dos jornais da época, desgostosos com o rumo da cultura do país, o samba rompesse com as barreiras espaciais da cidade e caísse no gosto popular.

Entretanto, o caminho para a profissionalização do samba ainda não era estável financeiramente. Segundo Fernandes (2010, p. 79-80),

A entrada em cena de outros personagens pertencentes à geração de Noel, como Braguinha (Carlos Alberto Braga, 1907-2006) – filho de um diretor de indústria –, Almirante (1908-1980) – filho de um endinheirado comerciário –, Mário Reis (1907-1981) – filho de um industrial –, Ary Barroso (1903-1964) – filho de um deputado estadual e promotor público –, Lamartine Babo (1904-1963) – filho de um comerciário (?) – etc., transformava as relações há pouco estabelecidas entre os compositores/cantores e as instituições comerciais.

[...]

Esses pioneiros brancos de classe média e média-alta que desistiram de carreiras promissoras forçavam, por outro lado, as indústrias fonográficas e as estações de rádio a não mais agirem à Fred Figner – de forma amadora –, prática comum até meados da década de 1920. Os capitalistas do rádio e do disco lidavam neste instante com personagens distintos dos “negros de morro” ou do lumpesinato carente de informações sobre seus direitos e disposto a vender suas produções a qualquer preço, caso dos cantores Cadete e Baiano, palhaços de circo que gravaram as primeiras canções de teor popular no Brasil que quase nada recebiam por seus trabalhos artísticos. No mais, as referidas instituições buscavam conquistar o maior número possível de consumidores para os seus produtos, levando a cabo uma racionalização organizacional e consequentemente estética. Seus planos de expansão de lucros fariam com que determinados segmentos do processo de produção da mercadoria musical, outrora ignorados, passassem a reter a atenção dos diretores dessas empresas. A escolha do repertório e dos artistas, por exemplo, demandaria um agente especializado nesse *métier*, que também cuidaria da produção dos discos e do relacionamento comercial estabelecido com os artistas.

O desenvolvimento dos microfones no início da década de 1930 permitiu que cantores com voz menos extensa pudessem ingressar no rádio não só vendendo suas composições para interpretes, mas também eles próprios cantando: este foi o caso de Noel Rosa (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 257-258). Nascido em Vila Isabel, Noel tivera acesso à educação formal desde a infância, tendo contato desde cedo com a música: aos treze anos, aprendera a tocar bandolim com a sua mãe. Participou de diversos grupos musicais ao longo da adolescência, e

pelo seu talento, era convidado com frequência para tocar em bailes. Aos vinte e um anos ingressa na Faculdade de Medicina, de onde sai no ano seguinte: a vida boêmia e o samba, preferências na vida do artista, não eram conciliáveis com os estudos acadêmicos.

Importante destacar que a entrada desses sambistas no meio da música comercial da época exige outra postura das rádios para com a remuneração dos artistas. Obviamente que o lugar ao sol para quem desejasse viver de samba era para poucos; era preciso produzir uma enorme quantidade de canções, estar bem localizado dentro da estratificação social – afinal nem sempre os rendimentos eram pomposos²⁹, além de enfrentar as barreiras postas pelo racismo nos idos da década de 1930. Particularmente estes dois últimos itens, que não estão no campo da escolha, afligem nosso outro artista objeto deste texto: Wilson Batista.

Nascido em Campo de Goytacazes, no interior do Rio de Janeiro, Wilson Batista parte para a capital afim de viver de música, e é claro respirar os ares da malandragem carioca. Wilson, assim como Noel, desde cedo envolvera-se com a música: sua avó, Sinhá Chica, organizava desfiles de carnaval na sua cidade natal, e o seu tio, Ovídio Batista, organizava a orquestra Lira de Apolo, também em Campos, na qual Wilson participou ainda criança. Nunca foi afeito a educação formal ou ao trabalho braçal – até ser reconhecido enquanto um sambista de renome, fazia pequenos bicos que lhe rendiam algum dinheiro. Inclusive, nunca ter levado a sério a escola rendeu-lhe a instrução escolar de semianalfabeto; dizia-se que ele escrevia o nome com dificuldade, porém compunha suas canções com “extrema” facilidade.

Diferente de Noel Rosa que assinava a grande maioria dos seus sambas de forma individual, Wilson Batista, entre as décadas de 1930 e 1940, só é autor isolado de quatorze composições, compôs com nada menos do que oitenta e nove parceiros – muitos dos quais não figuram em nenhuma enciclopédia ou publicação sobre o samba (MATOS, 1982, p. 76). Se esta enorme quantidade de parcerias pode guardar relação com aspectos mais coletivistas da produção musical da cultura negra que antecederam o samba, também é correto afirmar – e neste caso talvez de forma mais veraz – que esse número corresponde à venda de sambas pelo artista, dividindo assim a composição da canção, e sendo o meio mais corriqueiro para custear a próxima refeição ou o aluguel.

²⁹ “Viver de música, ainda era um sonho impossível (...). A cada partitura de música vendida, o compositor recebia trezentos réis. A cada disco com uma música sua em um dos lados, duzentos (uma fatia de bolo mais um cafezinho no Café Carlos Gomes custavam trezentos). Mesmo quando o disco vendia muito bem – em torno de mil unidades -, isso rendia ao compositor apenas duzentos mil-réis, o equivalente a três meses de aluguel de um barraco infecto no Morro do Querosene [...]. A profusão de apresentações de um espetáculo (de terça a domingo, em sessões duplas, matinês etc.) fazia a conta fechar entre cem e cento e cinquenta mil-réis por mês para cada música colocada num espetáculo. Se fossem várias músicas, como era o caso de Ary [Barroso] (mas não de Wilson e de seus colegas do time B), os rendimentos começavam a valer a pena”. (ALZUGUIR, 2013, p. 83)

Segundo o autor de uma biografia mais recente de Wilson Batista, o número de composições do artista é incerto e muito maior do que se supunha:

Para sempre, Wilson seria associado ao comércio de sambas – mas como vendedor. Numa obra que chegaria a seiscentas músicas, não haveria uma história sequer em que ele aparecesse do outro lado do balcão, pagando para assinar um samba. “Sei que ele fazia negociata com as músicas dele”, diria o cantor e futuro parceiro Newton Teixeira. “Ele era muito fértil de imaginação. Fazia um samba em questão de cinco minutos. (ALZUGUIR, 2013, p. 115)

Tendo situado a trajetória estes dois sambistas com distintos marcadores sociais, percebemos que apesar de ambos comporem o panteão dos grandes nomes do samba da década de 1930, encontram-se em posições sociais distintas. Em 1933 iniciou-se a “Polêmica”, que foi protagonizada por estes dois artistas, e é considerada um dos principais capítulos da música popular brasileira. Ela tem início após a gravação da música de Wilson Batista intitulada *Lenço no pescoço*, considerada enquanto uma verdadeira exaltação do personagem do malandro carioca. No mesmo ano, Noel – que já era um sambista reconhecido musicalmente – responde a canção, quase que verso a verso, com a canção *Rapaz Folgado*. A partir daí, a polêmica entre os dois segue até 1936, encerrando-se com uma música com melodia de Wilson Batista e letra de Noel Rosa, intitulada *Deixa de ser convencida*. Vejamos a cronologia da polêmica com base do ano da sua produção:

1. *Lenço no pescoço* (1933), de Wilson Batista, gravada por Silvio Caldas;
2. *Rapaz folgado* (1933), de Noel Rosa, em resposta a *Lenço Pescoço*
3. *Mocinho da Vila* (1934), de Wilson Batista, em resposta a *Rapaz folgado*. Note-se que esta resposta foi vista para Batista como uma possibilidade de ascensão na jovem carreira – vide que Noel Rosa, à época, já era uma referência musical;
4. *Feitiço da Vila* (1934), de Noel Rosa, sem relação explícita com a canção *Mocinho da Vila* – a qual o artista desconsidera sumariamente. Esta canção figura entre o conjunto de composições de Noel as quais exalta e faz referência a seu bairro de origem, Vila Isabel;
5. *Conversa fiada* (1935), de Wilson Batista, em resposta a canção *Feitiço da Vila*;
6. *Palpite infeliz* (1935), de Noel Rosa, em resposta a canção *Conversa fiada*. Desta vez, Noel não teria como desconsiderar a composição do “rival”, pois para além da polêmica em si, era um ataque direto a Vila Isabel;

7. *Frankstein da Vila* (1936), de Wilson Batista, em resposta a *Palpite infeliz*. Nesta canção, o sambista ataca a aparência de Noel – que por ter nascido com um auxílio de um fórceps, tinha parte do rosto paralisado. Conta-se que Noel desprezou o ataque do adversário; porém, há relatos de que haveria falado ao seu parceiro de boemia, Cícero Nunes, acerca da humilhação que passara com a divulgação da canção;
8. *Terra de cego* (1936), de Wilson Batista. A letra desta canção não tem uma relação direta com a polêmica entre os dois sambistas, entretanto ao ter contato com a música, Noel aprova e se encanta pela melodia, que faz com que gravem juntos *Deixa de ser convencida*;
9. *Deixa de ser convencida* (1936), de Wilson Batista e Noel Rosa. Selando o final da polêmica entre os dois sambistas, Noel encontra com Batista num café da Lapa, e pede para que este cante a sua última composição – *Deixa de ser convencida*. Quando Wilson Batista termina de cantá-la, Noel Rosa, dedilhando no violão a melodia da canção *Terra de cego*, canta a letra de *Deixa de ser convencida*. É o fim da polêmica entre os dois sambistas³⁰.

Em matéria de samba, a cultura oral é um importante fundamento para se transmitir determinados feitos, causos e polêmicas; todavia, o fato em si, tende a sofrer alterações por quem conta e como se conta; e tratando-se de Noel Rosa, a *Polêmica* não foi diferente: tornou-se uma “lenda” no meio do samba. Do mesmo modo que a cultura oral, a escrita também tende, não necessariamente a criar, mas a imortalizar uma determinada narrativa sob determinado ponto de vista. Autores de biografias canônicas de Noel Rosa, por exemplo, enfatizam uma perspectiva a partir da grandiosidade deste artista, em detrimento dos dois sambistas envolvidos na polêmica. Máximo & Didier (1990, p. 496), sobre a polêmica, dirão que

Depois que Noel nem ligou para o seu Mocinho da Vila, dando praticamente por encerrada uma polêmica musical que não lhe convinha, Wilson saiu de cena. Ainda é um malandrecão, ainda anda de chapéu de lado e tamanco arrastando, num permanente dividir-se entre subempregos e a desesperada busca de uma chance de se firmar no meio artístico.

³⁰ “Não se sabe ao certo quando foi que aconteceu. Mas aconteceu. Certa madrugada, Wilson e Noel se esbarraram no Apollo, onde tudo havia começado. Animados com o encontro, terminaram subindo ao palco do cabaré. E cantaram a “polêmica” do início ao fim. Quem viu, viu” (ALZUGUIR, 2013, p. 155).

Outro importante autor, Almirante, que fora amigo e parceiro de Noel Rosa, constrói uma narrativa da polêmica em que enaltece características artísticas de Noel Rosa, enquanto rebaixa Wilson Batista enquanto sambista, como vemos nos trechos abaixo:

[...] embrenhando-se nos meios musicais, [Wilson] foi imediatamente influenciado pelo tema da rale então em grande moda. Pouco importava que os críticos da imprensa apontassem a inconveniência do rumo que tomava a música popular (2013, p. 149);

Noel Rosa não conhecia pessoalmente Wilson Batista. Movido por louvável interesse pela regeneração dos temas poéticos da música popular, produziu uma composição intitulada “*Rapaz Folgado*” (ibid., p. 149);

[...] como simples resposta, Noel Rosa compôs o *extraordinário* [grifo nosso] “*Palpite Infeliz*”, com versos de elegância de mestre, num cumprimento dignificante, respeitando o valor dos demais recantos do Rio, mas sempre puxando mais “a brasa para sua sardinha” (ibid., p. 152);

Com insistência cansativa e sem o menor efeito, Wilson criou outro samba, “*Terra de Cego*” (...). Por ter sido injuriado gratuitamente durante três anos, Noel, sarcástico e com ironias, liquidou o assunto das polêmicas [com os versos de *Deixa de ser convencida*] (ibid., p. 154).

De outro modo, Rodrigo Alzuguir (2013, p. 141-142), biógrafo de Wilson Batista, ao buscar compreender as raízes da polêmica entre os dois artistas, reconhece o lugar ocupado por Noel Rosa no momento em que se inicia o duelo musical entre ambos, e inclusive a oportunidade enxergada por Wilson em se promover naquele instante. No entanto, segundo as pesquisas biográficas deste autor, a resposta de Noel foi motivada por Ceci, uma dançarina vinda de Campo dos Goytacazes assim como Wilson Batista, que trabalhava nos cabarés da Lapa.

Partilhamos parcialmente da argumentação oferecida por este autor para reconstruir a polêmica musical entre os dois sambistas. No entanto, apesar de provavelmente ter sido motivada por um amor mal resolvido de Noel, a Polêmica envolve uma série de elementos que reconstroem um rico período de profundas modificações no samba – tantos em seus elementos estéticos como em questões exteriores ao gênero em si. Segundo Napolitano (2007, p. 50-51),

Mais do que a polêmica envolvendo o talento e o desafio egocêntrico de dois grandes sambistas, estava em jogo a definição do lugar social do samba. A coincidência da data – o ano de 1933 – entre o início da polêmica musical e a consolidação do “paradigma do Estácio” como forma padrão do samba urbano carioca não era mero acaso histórico. Naquele ano teve início um grande debate sobre o samba, sua história, seu lugar sociocultural e sua estética, do qual a polêmica musical entre Noel Rosa e Wilson Batista pode ser considerada um dos capítulos mais criativos. (...) Noel não apenas ressituava o “lugar do samba”, rompendo sua geografia étnica – o morro –, mas também problematizava a felicidade do malandro.

Nesse sentido, a música consegue capturar, a partir da criatividade desses sambistas, um conjunto de elementos presentes na realidade social em que ambos estão inseridos. A forma com que articulam todas essas questões – mesmo que sob a tônica do deboche e da ironia, dignas de um sambista de “cartaz” – não deve ser reduzida meramente a uma questão de juízo de valor disfarçada de aspectos técnicos musicais. A música, e em particular a popular, traz consigo uma carga social que figura uma série de referências e amalgamas que a remetem à realidade social na qual está inserida, porém pode apontar para além – desvelando uma série de questões ainda não problematizadas pelos grupos sociais, e isto ser obra sistemática ou casual (em um bar por exemplo) dos artistas.

4. ENTRE A NAVALHA NO BOLSO E O FEITIÇO DECENTE: UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DA VADIAGEM NAS CANÇÕES DE WILSON BATISTA E NOEL ROSA

Neste capítulo, analisaremos as canções de Wilson Batista e Noel Rosa buscando compreender de que modo ambos os artistas representam a vadiagem nas suas composições. Para tal, fizemos um levantamento de toda a produção musical de ambos os sambistas, e no caso de Wilson Batista, priorizamos as suas composições realizadas na década de 1930 – vide que ele segue compondo até a década de 1950. Este levantamento consistiu na escuta e transcrição das músicas, seguida da escolha das composições que mais ilustrassem o recorte que nos propomos analisar. Utilizamos como auxílio para verificar a autoria das músicas o site do Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB³¹): este sítio virtual contém um extenso acervo da produção musical brasileira, onde estão catalogados mais de oitenta e dois mil discos produzidos no país; ademais, neste site encontramos informações referentes a composição da canção, como autoria, ano de lançamento, e interpretes das referidas composições – dados que validam as informações que traremos nas canções analisadas neste capítulo.

Como já havíamos pontuado anteriormente, não significa que somente as composições dos artistas que serão analisadas neste texto tratem da vadiagem; porém consideramos que são as mais ilustrativas sobre o tema e as categorias que pretendemos abordar. Para tal, desenvolvemos um instrumento de análise [ver Tabela 1] que busca responder as questões que abordaremos ao longo da análise.

³¹ Disponível em: <https://immub.org/>

Esquema de análise para as composições	
Trabalho e o ócio: o malandro e o boêmio	• Trabalho enquanto impedimento de realização do indivíduo
	• Malandro regenerado
	• Negação do trabalho
	• Outro futuro possível fora do trabalho
	• Exaltação de um estilo de vida boêmio
	• Associação a pequenos crimes e contravenções
	• Samba enquanto ofício
Desigualdades sociais da realidade brasileira	• Representação de mulheres
	• Desigualdades sociais: classe, raça e gênero
	• Relações amorosas

Tabela 1 - Instrumento de análise das canções de Wilson Batista e Noel Rosa

Apresentado nosso instrumento de análise, partiremos para o exame das canções: iniciaremos pelas composições de Wilson Batista, seguido das composições de Noel Rosa³². As músicas serão apresentadas e analisadas seguindo o critério de ordem cronológica da produção musical de ambos, por compreender que expressa o próprio desenvolvimento artístico de cada compositor.

4.1 Lenço No Pescoço (1933) - Interpretada Por Silvio Caldas



Figura 22 - Ouça Lenço no pescoço utilizando o QR Code

³² Todas as composições analisadas neste capítulo estarão ordenadas e de forma integral no Anexo.

Uma das primeiras composições da carreira de Wilson Batista, provavelmente *Lenço no pescoço* é uma das mais significativas odes ao malandro carioca da década de 1930. Gravada pelo intérprete Silvio Caldas no ano de 1933, esta composição dá início ao que ficou conhecido como a polêmica entre Wilson Batista e Noel Rosa.

A canção refigura uma série de elementos que compõem o malandro, que vão desde as suas características de ordem externa (como as suas vestes e apetrechos “indispensáveis” à malandragem), como a percepção deste personagem sobre o mundo no qual está inserido. Vejamos:

Meu chapéu do lado
 Tamanco arrastando
 Lenço no pescoço
 Navalha no bolso
 Eu passo gingando
 Provoco e desafio
 Eu tenho orgulho em ser tão vadio
 [...]
 Eu sou vadio porque tive inclinação
 Eu me lembro era criança
 Tirava samba-canção

A partir destes versos, podemos sugerir algumas questões acerca desta composição. Primeiramente, refletir sobre os lugares frequentados por Wilson Batista: aos vinte anos de idade, Batista era um assíduo frequentador dos cabarés da Lapa e dos bares e cafés carioca – o que já lhe rendia uma aproximação e amizades com malandros de diferentes patentes. Isto conforma outro aspecto que central na sua obra: um narrador do cotidiano. Diferente do estilo de composição de Noel Rosa (conforme veremos adiante), Wilson Batista ao mesmo tempo que se afasta de letras e reflexões mais abstratas, tende a narrar acontecimentos do cotidiano – o que gera uma identidade por parte daqueles que compartilham os símbolos contidos nas canções, remetendo-os à sua própria vida ou aos seus pares.

Deste fato decorre uma segunda questão que diz respeito a exaltação de um conjunto de símbolos da malandragem que são apontados ao longo da música. A começar pela vestimenta típica do malandro concebida pelo imaginário popular: terno branco, chapéu, um tamanco

lustrado e uma navalha³³ no bolso. Cabe aqui pontuar à similaridade entre o personagem do malandro e a entidade de religiões de matriz africana – mais particularmente a umbanda – conhecida como Zé Pelintra³⁴. É de fundamental importância compreender que os sambistas – sobretudo os negros que versam sobre a malandragem e o cotidiano da década de 1930 nas suas canções – vivenciam esse conjunto de símbolos que compõem a cultura negra no Brasil. Tão importante quanto este apontamento, é refletir em que medida a produção acadêmica que investiga este período não credita o devido protagonismo à relação entre o samba e as religiões de matriz africana, figurando esta apenas enquanto um ponto de apoio para o desenvolvimento do samba, ou somente enquanto uma credora de elementos que passaram a lhe constituir.

Por fim, enquanto uma característica recorrente no samba da malandragem, temos o trabalho³⁵ enquanto impedimento para a realização do indivíduo: o ato de trabalhar além de estar associado a degeneração do corpo do indivíduo, significa uma precária reprodução da sua existência. Segundo Wilson Batista na música em questão,

Sei que eles falam deste meu proceder
Eu vejo quem trabalha andar no "miserê"

Muito distante de representar uma mobilidade social – ou mesmo uma subsistência digna -, na percepção do malandro, o trabalho degrada: mesmo aqueles que conseguem vender a sua força-de-trabalho, mantêm-se em condições de pobreza – ou no “miserê”, como propõem o Wilson Batista. E é exatamente por ser do início ao fim uma exaltação da malandragem e do conjunto dos signos nela contidos, que consideramos esta canção como a mais representativa do samba de malandro, sem, no entanto, desconhecer a importância das demais músicas na totalidade de sua obra.

4.2 Desacato (1933), Em Parceria Com Murilo Caldas E Paulo Vieira – Interpretada Por Castro Barbosa, Francisco Alves E Murilo Caldas

³³ Como não era incomum haver desentendimento entre a malandragem da época, uma arma branca era um apetrecho indispensável na “resolução” de conflitos.

³⁴ Diretamente relacionado a entidade Exu, o Zé Pelintra ainda hoje é cultuado em casas de religiões de matriz africana. Em lojas onde são vendidas imagens de resina de santos e encantados, o Zé Pelintra é presença indispensável.

³⁵ Compreende-se aqui o “trabalho” como sinônimo de ocupação ou emprego, seja ele formal ou não.



Figura 13 - Ouça Desacato utilizando o QR Code

Nesta que é a primeira composição da sua carreira a fazer sucesso, Wilson Batista, em parceria com Murilo Caldas e Paulo Vieira, dá a tônica do que virá a ser seu estilo de escrita musical, baseado largamente na narrativa do cotidiano. Apesar de ser uma canção de autoria compartilhada – assim como outras –, vamos considerá-la enquanto parte do leque de sua produção artística, devido à sua assinatura em coautoria. Além disso, em se tratando de Wilson Batista, outros elementos dificultam a exatidão do tamanho da sua obra devido ao fato de ser semianalfabeto, e por ser comum a venda (completa ou parcial) de sambas nos espaços em que ele frequentava. Por isso, veremos muitas vezes, composições suas que aparecem compartilhadas, sem, que de fato, tenham sido fruto de colaboração na criação da música ou da letra.

Tratando da análise musical em si, a canção *Desacato* (1933) versa sobre o lamento de um homem que ao se envolver com uma mulher do meio da malandragem, vê-se frustrado ao não ter as suas expectativas no relacionamento correspondidas.

Me desacatou
 Vou lhe reprovar
 Guarde na memória
 Hei de me vingar.

Diga porque você me deixa a casa
 E vai para a orgia
 Me desobedece (oi neném)
 Perca esta mania (meu bem).

Um desacato assim
 Ninguém pode aturar
 Ela abandona a casa
 E vai para o morro sambar
 Não quero que ela faça
 Como fez da outra vez
 Foi-se embora de pirraça

E só voltou no fim do mês

[...]

Apesar de talvez à primeira vista a música se apresentar enquanto uma possível crítica do modo de vida malandro, Desacato traz à baila uma personagem que figurou entre os sambas de Wilson Batista: a mulher malandra. Mesmo que o texto da canção se inicie a partir do ponto de vista do homem (“me desacatou / vou lhe reprovar”), a mulher (que “abandona a casa / e vai para o morro sambar”) que efetivamente representa na canção a exaltação de um estilo de vida associado a malandragem. Interessante também aqui destacar que podemos compreender este abandono do lar pela mulher como um legítimo ato de rebeldia perante ao papel social que dela se espera – vale ressaltar que estamos tratando de um momento histórico que, legalmente, nem havia ainda igualdade jurídica entre homens e mulheres.

Tal conduta por parte da mulher malandra, segundo a narrativa do homem, leva-o a partir para agressão da sua companheira, e ao rompimento da relação:

Pancada não dá jeito
 Por mais que eu lhe bata
 Pois já não me respeita
 E sempre me desacata
 Se ela não mudar
 O seu procedimento
 Vou deixar um bilhetinho:
 Adeus, adeus, mau elemento!

Ao tratar a atitude da mulher perante o homem enquanto um ato de rebeldia, não pretendemos atribuir a Wilson Batista a defesa de uma maior liberdade para as mulheres; no entanto, do mesmo modo que em outras canções o malandro é senhor das suas vontades e anseios, nesta composição, mesmo a base da “pancada”, a rebeldia por parte da mulher se sobrepõe às ordens masculinas. Destaca-se que ao narrador não se faz nenhuma menção sobre ele próprio – terminamos a canção sem saber se ele é malandro ou trabalhador. Independente do seu “ofício”, a atitude machista em não aceitar a decisão e a vontade da mulher poderia ser obra tanto do personagem do malandro quanto do trabalhador – tudo isso a um ano da constituição de 1934 e a igualdade legal entre homens e mulheres.

Por fim, a ruptura do relacionamento também faz parte do imaginário da malandragem, na medida em que este estilo de vida impossibilita uma relação estável por parte dos amantes,

e será recorrente nas canções que versam sobre as relações amorosas do malandro. Ora os homens, ora as mulheres, nas canções de Wilson Batista, serão agentes de ruptura da relação por não se desvincularem de uma conduta orientada pela malandragem e pela boemia.

4.3 Estás No Meu Caderno (1934), Em Parceria Com Benedito Lacerda E Osvaldo Silva – Interpretado Por Mário Reis



Figura 14 - Ouça Estás no meu caderno utilizando o QR Code

Nesta canção de 1934, Wilson Batista novamente vai discorrer sobre as relações amorosas que compõem o imaginário da malandragem. Aqui, o homem se queixa e jura vingança devido à quebra de expectativa da conduta da parceira, que segundo ele, era da “orgia”.

Estás no meu caderno, ó Nêga

Tu vais me pagar

Eu não sou criança

E me fizeste chorar

Foste bem má

Não soubeste compreender

Eu ainda choro

O que fiz para você

Juro com firmeza

Que eu hoje em dia

Não darei mais agasalho

As mulheres da orgia

Eu fiz tudo por ti

Dei-te até meu coração

E como recompensa

Só me deste ingratidão

Aqui novamente Wilson Batista retoma novamente a temática da mulher malandra (“as mulheres da orgia”). Através do lamento do homem que se sente abandonado (“foste bem má / não soubeste compreender”) pela figura feminina, novamente a mulher é a exaltação da malandragem: não consegue adaptar-se ao compromisso, e retorna para o seu local de origem – a boêmia e a orgia. Interessante notar que a representação desses atos de rebeldia das mulheres que abandonam o lar pode estar para além da capacidade crítica do artista para com esta temática: a arte – e neste caso a música – pode significar uma síntese de ordem objetiva e subjetiva dos processos sociais que ocorrem em determinado período histórico; e a sua investigação auxilia no desvelamento destes processos.

Outro ponto importante é a existência desta “crítica” ao proceder das mulheres vinculadas à malandragem – mesmo que para exaltá-la na figura feminina. Considerando que Wilson Batista tenha sido um dos maiores expoentes deste modo de vida, podemos inferir três questões: primeiramente, sobre a ausência de mulheres que compusessem as canções e que, assim como os figurões da malandragem carioca, estivessem inseridas neste meio social. Cantoras como Aracy de Almeida e Dircinha Batista costumavam interpretar as músicas desses artistas, porém, em grande medida, as canções versavam sobre feitos masculinos – inclusive narrativas masculinas relacionada às mulheres.

A segunda questão diz respeito ao próprio machismo da sua época, e de que modo ele está representado nas canções dos sambistas que escreviam acerca das relações amorosas no âmbito da malandragem: mesmo que circulem pelas músicas enquanto frequentadoras das “orgias” e de ambientes onde sua presença era socialmente malvista, a liberdade da mulher sempre está fadada ao julgamento do narrador ou do personagem da canção, e que por excelência é um papel cumprido por um homem – mesmo que contemporaneamente possamos compreendê-la enquanto um ato de rebeldia por parte da mulher.

E por fim, a terceira questão que recai sobre a conduta das mulheres envolvidas com a malandragem refere-se a uma suposta idealização da relação amorosa no universo do malandro, que está intimamente relacionada com o prazer de amar e/ou a dor de ser traído: a estabilidade e a continuidade da relação amorosa, no universo da malandragem, estará sempre fadada ao fracasso pelo elemento que lhe é fundante, ou seja, a própria malandragem e o seu modo de vida.

4.4 Perdi Meu Carinho (1937) - Interpretado por Déo



Figura 15 - ouça Perdi meu carinho utilizando o QR Code

Numa triste melodia iniciada com uma flauta doce, a canção *Perdi meu carinho* narra o término de um relacionamento do malandro com a sua companheira. Este término, conforme indica a canção, está relacionado a uma suposta relação extraconjugal estabelecida entre ela e um outro “malandrinho”.

Fui obrigado a embrulhar o que era meu
 Uma camisa de malandro
 Foi ela quem me deu
 Eu esperava que ela dissesse:
 “Não vá coração”
 Duas lágrimas rolaram dos meus olhos
 Ao bater o portão do barracão
 E houve quem me dissesse
 Não sei se por intriga
 Que perdi meu carinho
 Pois ela recebe cartas
 De um outro malandrinho
 E quando passo no morro
 Não olho para não ter a recordação
 Da maior história
 Dos amores do meu coração

A partir desta canção, podemos inferir mais alguns pontos que integram o universo do personagem malandro: apesar de ser um indivíduo que circula pelos cafés e bares da vida boêmia carioca, é para o barracão no morro que retorna depois de suas andanças. A pobreza que caracteriza a vida do malandro, também é característica de grande parte dos artistas que mesmo com ganhos passageiros com a venda das suas canções, permanecem em uma situação de vulnerabilidade econômica e social ao longo da sua vida – condição na qual muitos vêm a falecer, como o caso de Wilson Batista.

Outro importante elemento que emerge desta canção diz respeito às complexas e contraditórias relações amorosas que estão postas no cotidiano desses artistas, e as quais são

estabelecidas pelos malandros: apesar de nesta música tanto o homem quanto a mulher fazerem parte do meio da malandragem (“uma camisa de malandro / foi ela quem me deu” e “pois ela recebe cartas / de um outro malandrinho”), não há uma animosidade por nenhuma das partes sobre este fato. O que existe efetivamente é uma dor-de-cotovelo, ou noutras palavras, uma impossibilidade de realização do amor, característica tal que acompanha o malandro nas suas empreitadas amorosas.

4.5 Inimigo do Batente (1939), em Parceria Com Germano Augusto – Interpretado Por Dircinha Batista



Figura 16 - ouça Inimigo do batente utilizando o QR Code

A partir de 1939, Wilson Batista tornara-se um conhecido compositor e aumenta consideravelmente a sua produção e registro das suas músicas. Neste mesmo ano é criado pelo Estado Novo, a mando de Getúlio, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Este órgão, que tinha como objetivo a censura no campo das artes e a propaganda da ideologia do projeto getulista de nação, passa a ter uma grande influência na produção dos sambistas, na medida em que a malandragem passa a ser um tema digno de censura estatal.

A canção *Inimigo do batente* (1939), interpretada por Dircinha Batista, traz em sua composição parte dessas mudanças que estavam em curso na sociedade carioca do final da década de 1930. Estruturada enquanto um lamento da companheira de um malandro que se lança as desventuras do trabalho, ela o critica por abandonar recorrentemente o seu posto de trabalho; no entanto, reconhece o talento do rapaz para o samba.

Eu já não posso mais!
A minha vida não é brincadeira
Estou me esmilinguindo igual a sabão na mão da lavadeira
Se ele ficasse em casa
Ouvia a vizinhança toda falando
Só por me ver lá no tanque
Lesco-lesco, lesco-lesco
Me acabando

Se lhe arranjo um trabalho
 Ele vai de manhã, de tarde pede as contas
 Eu já estou cansada de dar murro em faca de ponta
 Ele disse pra mim que está esperando ser presidente
 Tirar patente no sindicato dos inimigos do batente

Destes versos emerge outra característica que é a desafeição pelo trabalho por parte do malandro. Associando o trabalho enquanto impedimento do indivíduo, este elemento possui centralidade nos sambas que versam sobre a malandragem: a negação do trabalho. De forma mais ou menos direta nas canções, figura-se a noção de que além do trabalho degenerar o corpo, ele não combina – ou rima – com ser sambista – e ser malandro por consequência.

Cabe refletir também que, em meio aos vários conflitos da época no que tange a tentativa de regulação da relação capital x trabalho, o malandro está (ao mesmo tempo em que se coloca) a margem desse processo – cabendo-lhe metaforicamente à espera da fundação do “sindicato dos inimigos do batente”. Por outro lado, a negação do trabalho figura de forma jocosa na canção tanto pela sua predileção a presidência do referido sindicato, como pelo seu talento em fazer samba – que é, para um malandro, incompatível com a atividade laboral.

Ele dá muita sorte
 É um moreno forte
 Ele é mesmo um atleta
 Mas tem um grande defeito
 Ele diz que é poeta
 Ele tem muita bossa
 E compôs um samba e que é de abafar
 É de amargar
 Eu não posso mais
 Em nome da forra, vou desguiar

Sob a tônica da ironia e do deboche, a companheira do aspirante a membro do sindicato dos inimigos do batente se vê às voltas com uma questão: continuar se “acabando no tanque”, ou sucumbir aos encantos do “moreno forte” – quase um atleta – cheio de bossa? Esse tipo de impasse, associando-o ao conjunto da obra de Wilson Batista, refere-se, novamente, mais a uma exaltação do modo de vida malandro do que um questionamento deste tipo de conduta: ao passo

que acentua as qualidades do seu parceiro, reflete sobre o possível término da relação por “não poder mais” aguentar levar tal tipo de vida.

Ainda nesta última estrofe da composição, ao confessar o defeito do sujeito em ser “poeta”, complementado por ter “muita bossa” e composto “um samba e que é de abafar”, Wilson Batista corrobora com a percepção, corrente nas suas canções, de que o ato de fazer sambas não seria um trabalho. Seguindo esta linha de raciocínio, o samba seria uma ocupação, muitas vezes mal remunerada, que seria por excelência ocupada por malandros e boêmios. Não seria o caso de fazer aqui um debate conceitual acerca do termo “trabalho”, mas somente ponderar em que medida o trabalho não poderia ser associado a algo tão prazeroso para estes indivíduos como era fazer samba; mesmo sendo o ato de “fazer samba” compor um produto, por meio de um dispêndio intelectual, e que geraria algum tipo de remuneração para o seu autor.

4.6 Refletindo Bem (1939), em Parceria Com J. Cascata – Interpretado Por Murilo Caldas



Figura 17 - ouça Refletindo bem utilizando o QR Code

Nesta canção datada de 1939 interpretada por Murilo Caldas, Wilson Batista nos apresenta outro tipo de malandro: segundo a autora Cláudia Matos, o prestigiado malandro da década de 1930 é substituído na década de 1940 pelo “malandro regenerado”, sempre às voltas com a polícia, falante, problemático, defensivo, dizendo-se trabalhador honesto mas sempre carregando os estigmas e emblemas da malandragem” (1982, p. 14). Importante fazer algumas ponderações sobre o malandro regenerado: primeiramente, a representação do malandro regenerado não é exclusiva às canções de Wilson Batista, estando presente nas canções de outros artistas da nata da malandragem – a exemplo de Ismael Silva e Assis Valente. Este fato nos leva a segunda questão sobre o malandro regenerado que diz respeito a realidade social e política na qual estes artistas estão inseridos: como o governo varguista censurava as canções que tratavam da malandragem, esses sambistas, por meio das suas composições, colocavam o trabalho enquanto uma possibilidade para na estrofe seguinte, de forma jocosa e irônica, retomar o trabalho enquanto impedimento de realização do indivíduo. Cabe salientar que este

malandro regenerado enxerga o trabalho enquanto possibilidade última, seja pelas demandas da vida cotidiana, seja pela exigência da responsabilidade de uma vida amorosa – como nos é apresentado na canção em questão.

Em *Refletindo bem* (1939), o malandro põe na balança, de um lado, o amor pela sua companheira, de outro, a vida no meio da malandragem – e avalia as possibilidades a partir dessa ponderação.

Refletindo o caso bem
 Eu acho que você tem razão
 Você manda e não pede
 No meu coração
 Eu desisto da orgia
 E sou capaz até de quebrar meu violão

A desistência de uma vida boêmia e malandra está vinculada a uma ideia de regeneração do indivíduo, que desiste da orgia – podendo ser “capaz até de quebrar” o violão – para assumir a responsabilidade de um relacionamento. Entretanto é fundamental compreender que este malandro regenerado é mais uma face do próprio personagem do malandro: mesmo o amor “regenerando” o malandro, o trabalho ainda segue sendo um impedimento para a realização do indivíduo – na medida em que trabalhar está mais vinculado a uma adequação social para o firmamento de um compromisso amoroso do que o prosseguir com uma vida na malandragem.

Por você eu farei tudo
 Sem mudar de opinião
 Jogo fora meu baralho
 Mas quero compensação
 Pois não vou ser resistente
 Como foi o Claudionor
 Que pra sustentar família
 Foi bancar estivador

Porém, nesta última estrofe da canção, o narrador coloca as suas condições para a sua companheira: abandonar a malandragem (“jogo fora meu baralho”) está relacionado a uma compensação – que certamente é alusivo a trabalhos domésticos por parte da companheira – e a um limite da sua condição de trabalho. Este último elemento é importante tanto para localizar qual o lugar social desses indivíduos no modo de produção capitalista, na medida em que são

negros e (semi)analfabetos, restando-lhes como alternativa o trabalho braçal; e por fim, em decorrência disto, a permanência da compreensão de que o trabalho degenera o indivíduo, sendo por isso o malandro o seu maior vilão.

4.7 Oh Seu Oscar (1939), em Parceria Com Ataulfo Alves - Interpretado Por Ciro Monteiro



Figura 18 - ouça Oh Seu Oscar utilizando o QR Code

Apresentada ao ouvinte enquanto uma narrativa do cotidiano, *Oh Seu Oscar* (1939) conta de forma jocosa o desencontro de Oscar com a sua companheira, que ao chegar em casa do trabalho, depara-se com a ausência da amada – e a presença de um bilhete indicando-lhe o seu paradeiro.

Cheguei cansado do trabalho
Logo a vizinha me falou:
- Oh! seu Oscar
Tá fazendo meia hora
Que sua mulher foi-se embora
E um bilhete deixou
O bilhete assim dizia:
"Não posso mais
Eu quero é viver na orgia"

Diferente do desenrolar da canção *Inimigo do batente*, aqui o homem que se queixa da atitude boêmia da companheira, que ao não sustentar mais viver fora da malandragem, decide ir embora na ausência do companheiro e “viver na orgia”. As relações amorosas, no samba de malandro, sempre estarão à sombra da malandragem, como que sempre aguardando um mero devaneio para o retorno a orgia – por parte do homem ou da mulher. Interessante ressaltar que em ambas as canções as mulheres figuram enquanto agentes nas suas narrativas – mesmo que de forma mais ou menos direta –, não somente como musas inspiradoras das canções ou como

objeto de desejo do malandro. Por ter como característica das suas canções a narrativa do cotidiano, associada à sua sensibilidade artística, podemos apontar que nas composições de Wilson Batista, mesmo que de forma tímida, as mulheres figuram também enquanto agentes e protagonistas nas canções, saindo de um lugar de mera contemplação e objeto de desejo pelo malandro para uma posição de imposição e/ou expressão das suas vontades.

Sendo *Oscar* um possível malandro regenerado ou mesmo somente um trabalhador mal remunerado, tanto pelas queixas que faz ao seu trabalho (“cheguei cansado do trabalho” e “martirizando o meu corpo noite e dia”), como pelo término da relação, o trabalho figura novamente enquanto impedimento da realização do indivíduo, na medida em que mesmo aceitando trabalhar, a sua felicidade e dignidade estarão comprometidas por conta da atividade laboral.

Fiz tudo para ter seu bem-estar
 Até no cais do porto eu fui parar
 Martirizando o meu corpo noite e dia
 Mas tudo em vão
 Ela é, é da orgia
 É... parei!

O abandono da boêmia (“fiz tudo para ter seu bem-estar”) pelo sujeito malandro, que está relacionado diretamente com a sua regeneração (“até no cais do porto eu fui parar”), apesar de fazer alusão a um novo padrão de conduta exercido pelo indivíduo “regenerado” – padrão este que está em consonância com as prerrogativas do DIP –, esta conduta sempre caminha em direção ao deboche e ironia nas canções de Wilson Batista, e nunca para a realização plena deste sujeito. Ou seja, mesmo acatando a censura do DIP que proibia a exaltação da malandragem, Wilson Batista cria um “outro” malandro que se vê agora numa situação ainda mais complicada do que o anterior: pobre, rompendo ou mantendo uma ligação tímida com o samba e/ou com a malandragem, e necessitando “martirizar” seu corpo na atividade laborativa.

4.8 O Bonde São Januário (1940), em Parceria Com Ataulfo Alves - Interpretado por Ciro Monteiro



Figura 19 - Ouça Bonde São Januário utilizando o QR Code

Muitas histórias e lendas que envolvem o samba e os sambistas foram construídas a partir de fatos, ou de ficções. Esta canção, à primeira vista, é a declaração de um ex-malandro que hoje se encontra regenerado:

Quem trabalha é que tem razão
Eu digo e não tenho medo de errar

O bonde São Januário
Leva mais um operário
Sou eu que vou trabalhar

Antigamente eu não tinha juízo
Mas resolvi garantir meu futuro
Vejam vocês
Sou feliz vivo muito bem
A boemia não dá camisa ninguém, é
Vivo bem!

São várias as lendas que surgiram desta música: primeiramente, envolve uma possível atitude mais incisiva do DIP com os compositores, que foram obrigados a mudar o verso de “leva mais um grande otário” para “leva mais um operário” – e, por conseguinte, ajustava a música aos desígnios do projeto varguista da propaganda do trabalho através do samba. Outra história que circula sobre esta canção, consiste em considera-la como uma chacota de Wilson Batista (que era flamenguista) aos vascaínos: conta-se que a estrofe original dizia “O bonde São Januário / leva um português otário / pra ver o Vasco apanhar”. Ainda há quem sustente que esta canção teria sido feita por encomenda pelo DIP, esta última versão, tem por fundamento o fato de que no ano do lançamento desta canção, em 1940, Wilson Batista e Ataulfo Alves terem sido premiados no concurso de música promovido pelo DIP. Logo, segunda essa versão, teriam tomado gosto pela premiação paga em dinheiro, e por isso resolveram fazer esta música sob medida para o projeto varguista.

Independente das histórias que emanam desta canção, podemos apontar dois caminhos possíveis para interpretá-la: em primeiro lugar, uma postura efetivamente oportunista por parte dos sambistas, que viram na composição deste samba a possibilidade de algum retorno financeiro por parte do governo para com eles. Caso esteja esta leitura correta, esta música seria um ponto fora da curva na produção musical de ambos os artistas, vide que os dois sambistas são associados à larga produção do samba de malandragem – dentro e fora do período do Estado Novo.

Outro caminho possível para a interpretação do *Bonde São Januário* é de que, independente da alteração imposta pelo DIP, os versos seguintes a “leva mais um operário/grande otário / sou eu que vou trabalhar” trazem em si uma interpretação ambígua e contraditória. Antes de tudo por se tratar da declaração de um malandro regenerado, e o trabalho está para ele como algo imposto ou forçado pelas mais diversas circunstâncias da vida – e nunca aceito de bom grado. A própria afirmação que inicia a música (“quem trabalha é que tem razão”) põe a ambiguidade nos versos que surgem no desenrolar da canção, na medida em que o malandro regenerado torna-se mais um trabalhador (“leva mais um operário / sou eu que vou trabalhar”) num amontoado de trabalhadores indo em direção ao trabalho, numa realidade social em que a mobilidade social era extremamente limitada. Numa possível tomada de consciência do malandro regenerado (“antigamente eu não tinha juízo”), qual o futuro lhe aguardaria (“mas resolvi garantir meu futuro”) que não o subemprego? Os próprios compositores da música em questão, Wilson Batista e Ataulfo Alves, avessos ao trabalho e que sobreviviam fazendo samba, ao encerrarem a canção com “sou feliz vivo muito bem / a boemia não dá camisa ninguém”, disfarçam ao mesmo tempo que expõem o tom de chacota e ironia contida no *Bonde São Januário*: mesmo não exaltada como nos sambas da década de 1930, a malandragem segue presente nas composições de Wilson Batista na década 1940, ainda que escamoteada por ambiguidades, ironias e deboches.

4.9 História De Criança (1940), em Parceria Com Germano Augusto - Interpretado por Odete Amaral



Figura 20 - ouça História de criança utilizando o QR Code

Numa narrativa próxima a uma autobiografia, Wilson Batista, em parceria com Germano Augusto, enaltece o período de ouro da malandragem carioca na canção *História de criança*. A trajetória de vida deste artista que sai da cidade de Campos rumo ao Rio de Janeiro no final da década de 1920, para viver em função do samba e da malandragem carioca, está estampada – como numa homenagem ao malandro – nesta canção de 1940.

Quando eu era criança ai ai
 Na hora de dormir
 Mamãezinha me contava
 As histórias de malandros
 Que eram tipos assim
 Chinelo cara de gato
 Bem brasileiro, mulato
 Trazendo uma ginga no passo
 Violão debaixo do braço
 Gostando da Rosinha ou Risoleta
 Assim vivia o malandro
 No tempo do Camisa Preta, no tempo do Camisa Preta

Como na canção *Lenço no pescoço* (1933), Wilson Batista torna a exaltar um modelo de malandro, que se organiza pela cor da pele (“bem brasileiro, mulato”), pelo vestuário (“chinelo cara de gato”), pelos atributos corporais que o distinguiam dos demais (“trazendo uma ginga no passo”), e acima de tudo, por suas relações sociais e afetivas, compreendendo casos amorosos (“gostando da Rosinha ou Risoleta”) e, principalmente, as associações estabelecidas com os distintos e perigosos malandros do período – Camisa Preta³⁶ era um dos renomados e perigosos malandros que viveram na Lapa.

³⁶ “Camisa Preta tinha sido um dos pesadelos cariocas do início do século. Segundo os jornais, era um ‘desordeiro terrível, facínora, cabo eleitoral que a Polícia temia e que nada lhe fazia quando com ela se envolvia, criminoso de morte, assassino pelo prazer de matar, de nome respeitado na zona do crime’ [...]. Depois de façanhas que por décadas pesariam bate-papos de café, Camisa Preta foi fuzilado por um desafeto em 1912, perto da Praça da República, e terminou retalhado numa mesa de autópsia do IML”. (ALZUGUIR, 2013, p.261)

Ao enaltecer este período da malandragem através de uma narrativa do passado, a canção constrói uma ideia de que a malandragem de sua época, em 1940, já não teria mais os atributos da malandragem do tempo de quando o compositor era criança. Cria-se, deste modo, um imaginário de que no momento em que a música foi lançada (1940), a malandragem não existiria ou já teria perdido a sua “essência”; e esta questão é respondida pela sua própria canção, nos versos seguintes:

Mas agora é diferente, ai ai
 A história terminou
 Branco pode ser malandro
 O samba desceu o morro
 E ninguém mais escutou
 Ê tumba mulher que tumba
 Ê tumba tutumbadô
 Ê tumba mulher que tumba
 Ê tumba tutumbadô...

Levada ao pé da letra, a estrofe acima decreta o fim da malandragem (“a história terminou”), fundamentalmente pela descida do samba do morro em direção ao asfalto (“o samba desceu o morro”) e por uma possível domesticação do gênero musical (“branco pode ser malandro”). Sobre o trânsito do samba pela cidade do Rio de Janeiro, podemos considerar que é um processo que já ocorre em larga escala na década de 1930, principalmente através das rádios e pelo fluxo de sambistas pelos bares e cafés da Lapa. O próprio Noel Rosa talvez tenha foi um dos principais representantes e entusiastas dessa circulação do samba pela cidade do Rio de Janeiro. Por outro lado, ao lamentar a perda da raiz do samba, o compositor indica a expansão do gênero musical, ultrapassando os limites dos morros e das favelas, assim como a barreira de cor e de classe. Cabe salientar que neste período o rádio já possuía um alcance nacional, fazendo com que o samba não estivesse somente mais restrito a cidade do Rio de Janeiro.

Outra percepção que também podemos refletir a partir deste samba, é o surgimento de uma perspectiva racial dentro da composição: apesar do meio social desses artistas ser basicamente composto por pessoas pobres, sem empregos formais e majoritariamente negras, não era comum o destaque de alguma questão racial – o que esta música pode estar demarcando de forma evidente. Não queremos com isso uniformizar um discurso engajado do samba para com as desigualdades raciais do seu tempo, porém é evidente a consciência destes artistas, mesmo que não elaborassem formal e intelectualmente sobre, perante o processo de

embranquecimento que passava o samba no período – tanto na preferência dos artistas pelas gravadoras e órgão do Estado, como nos temas dos sambas que são obrigados a se adequar as normativas do DIP.

E por fim, os quatro últimos versos do samba são basicamente uma onomatopeia sobre o batuque de um instrumento de marcação do samba – e que frequentemente era cantado por aqueles que participavam do samba. Este encerramento da canção denota a própria ambiguidade e ironia da canção, na medida em que após apresentar o que foi o samba de malandro um dia, seguido do veredicto do seu fim (“e ninguém mais escutou”), o texto da canção se encerra com versos que indicam a continuidade da música (“ê tumba mulher que tumba / ê tumba tutumbadô”) – e conseqüentemente do samba.

4.10 Acertei No Milhar (1940), em Parceria Com Geraldo Pereira – Interpretado Por Moreira Da Silva



Figura 21 - ouça Acertei no milhar utilizando o QR Code

Possivelmente uma das canções mais conhecidas de Wilson Batista, a música *Acertei no Milhar* atravessou gerações com diversas interpretações de diferentes cantores(as). Entretanto foi na voz de Moreira da Silva³⁷ que a canção foi eternizada: “Morengueira”, como era conhecido este cantor, trajava-se como os saudosos malandros de outrora, e era associado de forma direta à malandragem.

Nesta canção, Wilson Batista e Geraldo Pereira constroem um diálogo de um trabalhador (ou seria um malandro regenerado?) com a sua esposa, Etelvina, logo após ganhar 500 contos no milhar. A partir desta conversa vão sendo construídos desejos – materiais e simbólicos – que terminam com o despertar do personagem pela sua esposa e o chamado para

³⁷ “Moreira da Silva (1902-2000), cantor e compositor que encarnou o personagem do malandro, compôs, desde a década de 1930 até 1995, uma profusão de sambas cujo protagonista é o malandro esperto que não quer trabalhar, engana a polícia e as mulheres que pretende conquistar e sonha com uma vida burguesa sem que precise trabalhar para isso (como em *Acertei no milhar*)” (KEHL, p. 381, 2012). Em 1995, aos noventa e três anos de idade, juntamente com Bezerra da Silva e Dicró, Morengueira gravou o seu último disco em vida intitulado “Os 3 malandros In Concert”, numa clara e satírica referência aos Três Tenores (Luciano Pavarotti, Plácido Domingo e José Carreras).

o trabalho – afinal, todo o desenrolar da canção ocorre no sonho do personagem. Vejamos a primeira estrofe da canção:

- Etelvina, minha filha!
 - O que é, Morengueira?
 - Acertei no milhar
 Ganhei 500 contos
 Não vou mais trabalhar
 Você dê toda a roupa velha aos pobres
 E a mobília podemos quebrar

Como abordamos até o presente momento, o malandro regenerado é um personagem contido dentro do próprio malandro, que compreende o trabalho em maior ou menor grau como uma necessidade – apesar de ser a última possibilidade a ser escolhida. Não por acaso, o primeiro desejo do ganhador da loteria é abandonar o posto de trabalho (“ganhei 500 contos / não vou mais trabalhar”). Porém, com isto, os compositores criam a seguinte situação: por um lado, a contradição do malandro regenerado que supostamente se tornou trabalhador mas deseja estar longe do trabalho na primeira possibilidade; e por outro lado, em decorrência da questão anterior, desloca para fora do âmbito do trabalho a esperança de mobilidade social. Não será o suor do trabalho a trazer as mordomias de uma vida farta e luxuriosa, e sim a sorte ou o acaso – que neste caso, foi um bilhete na loteria. Por esta razão, o casal passa a sonhar e planejar como seria a vida com os 500 contos – obviamente, diferente do cotidiano em que vivem.

Vai ter outra lua-de-mel
 Você vai ser madame
 Vai morar num grande hotel
 Eu vou comprar um nome não sei onde
 De marquês Morengueira de Visconde
 Um professor de francês, mon amour
 Eu vou trocar seu nome
 Pra madame Pompadour
 Até que enfim agora eu sou feliz
 Vou passear a Europa toda até Paris

E nossos filhos, hein?
 - Oh, que inferno!
 Eu vou pô-los num colégio interno

Telefongone pro Mané do armazém
 Porque não quero ficar
 Devendo nada a ninguém
 E vou comprar um avião azul
 Para percorrer a América do Sul

O modo de vida em que o personagem se propõe a ter afasta-se por completo do momento anterior ao prêmio: das dívidas com o “Mané do armazém” ao avião azul para cruzar a América do Sul. Importante refletir em que medida o desejo de se viver longe do trabalho, e a exaltação de um cotidiano cheio de pompas e glamoures de um malandro *bon vivant*, assemelha-se ao modo de vida de um nobre (representado na canção pela ideia de “marquês”) ou de um burguês. Num meio social em que o trabalho deve ser reconhecido enquanto pedra basilar da sociedade – como Vargas propunha no Brasil da época –, a música permite a percepção do seu contrário, pois aqueles que têm posses e rendas são eximidos da prática laboral. Decerto que a construção ideológica do projeto varguista faz apelo às camadas mais pobres da população, buscando incutir uma ideologia do trabalho, como fundamento da proletarização, afastando, assim, o espectro da malandragem e a crítica ao trabalho. Por outro lado, a avareza e a abundância, predominante no modo de vida da burguesia naquele período, contradizem, na prática, o discurso varguista do trabalho enquanto fundamento do desenvolvimento nacional.

Outro ponto importante para análise da canção está relacionado a forma pela qual o prêmio resolveria todas as dificuldades encontradas no dia-a-dia do casal e dos seus filhos (“até que enfim agora eu sou feliz”), destaca-se: a moradia (“morar num grande hotel”); a educação dos filhos, resolvida por um colégio interno; o novo nome, substituindo o antigo pela aquisição de um título ou sobrenome tradicional de peso (“eu vou comprar um nome não sei onde / de marquês Morengueira de Visconde”); e até mesmo os problemas e dificuldades das relações amorosas que estão sempre presentes nas canções da malandragem seriam resoluto (“Etelvina / vai ter outra lua-de-mel / você vai ser madame”). Ou seja: os problemas enfrentados cotidianamente pelo trabalhador podem ser ou só serão resolvidos por uma via exterior a remuneração do seu trabalho.

E ao fim da canção, todos os planos e desejos construídos ao longo da letra da música passam a ruir quando o narrador – e o ouvinte – descobre que na verdade tudo não passou de um sonho:

Aí de repente, mas de repente
 Etelvina me chamou
 Está na hora do batente
 Etelvina me acordou
 Foi um sonho, minha gente

Esta última estrofe utiliza-se de um tom satírico e debochado para tratar do desfecho do desejo de tornar-se rico, que aparece apenas como um sonho. Wilson Batista e Geraldo Pereira contrapõem dois elementos que são o sonho e o trabalho: o primeiro diz respeito a todos os desejos pelos quais Morengueira pôde visualizar e se comprometer com a sua esposa – sendo a realização desses desejos a resolução de parte dos seus problemas enfrentados cotidianamente; e o segundo elemento, emerge como a “hora do batente”, momento no qual é imprescindível ao trabalhador abrir mão – mesmo que por ora – dos seus planos e desejos para seguir ao seu local de trabalho. Não desejamos sob esta perspectiva de análise tornar o personagem da canção enquanto um sujeito conformado com a sua condição de trabalhador, tampouco transformá-lo num sujeito engajado pela transformação social. Porém faz-se mister apontar que ao contrapor os sonhos e os anseios do trabalhador à dura e sufocante realidade do trabalho, os artistas expõem um conteúdo de forma crítica, mesmo que sob formato jocoso e irônico, da contradição relacionada a associação entre trabalho e mobilidade social. Se a malandragem não “dá camisa a ninguém”, o trabalho (pesado e mal remunerado) oferece ainda menos possibilidades: o trabalhador só pode almejar riqueza e conforto enquanto sonho, pois essa capacidade lhes é subtraída pelo trabalho na vida real.

4.11 Ganha-se Pouco Mas É Divertido (1941), em Parceria Com Ciro De Souza – Interpretado Por Aracy De Almeida



Figura 22 - ouça Ganha-se pouco mas é divertido utilizando o QR Code

Na década de 1940, com o governo Vargas contando com um amplo apoio popular devido à promulgação da CLT (Consolidação das Leis Trabalhistas), e com DIP utilizando-se

em larga escala da máquina estatal para propagandear os ideais de nação – partindo dos pressupostos do varguismo -, torna-se cada vez mais incomum os sambistas utilizarem o termo malandro ou mesmo malandragem em seus sambas. Isto decorria devido a execução da ideologia varguista no âmbito da cultura, através da repressão e da censura aos artistas. Neste contexto, apesar das canções não versarem sobre a malandragem de forma direta – citando-a somente sob a forma de algo do passado ou através das desventuras do malandro regenerado -, o samba e os elementos que lhe são formativos figuram nas canções de modo a antagonizar com o trabalho, e de alguma maneira, remeter aos signos que constituem a malandragem.

A canção *Ganha-se pouco mas é divertido* (1941), interpretada por Aracy de Almeida, traz em si esses elementos que configuram a dureza do trabalho em contrapartida com a leveza e felicidade que é fazer – e viver o – samba. Partindo da perspectiva de um narrador, a composição fala sobre um homem que trabalha durante toda a semana e que tem no domingo o seu dia de glória – e de samba.

Ele trabalha de segunda a sábado
Com muito gosto sem reclamar
Mas no domingo ele tira o macacão
E manda no barracão
Põe a família pra sambar
Lá no morro ele pinta o sete
Com ele ninguém se mete
Ali ninguém é fingido
Ganha-se pouco, mas é divertido

O título da música em si já traz a contradição que está posta na música: a conjunção adversativa “mas” não conecta o “ganha-se pouco” – que se refere ao trabalho – a uma possível diversão dentro do ambiente de trabalho; pelo contrário, a diversão está no morro e no barracão com os seus pares através do samba. O trabalho surge como um obstáculo para o indivíduo, que precisa aguardar seis dias da semana para tirar o macacão no domingo e pôr “a família para sambar”.

Outro trecho também importante para análise da canção, pode ser remetido a integração desses trabalhadores em sua maioria negros à sociedade de classes do Brasil da primeira metade do século XX: ao contrapor um comportamento passivo por parte do trabalhador no seu local de trabalho (“com muito gosto sem reclamar”) a uma atitude expansiva no seu local de origem (“lá no morro ele pinta o sete / com ele ninguém se mete / ali ninguém é fingido”), pressupomos

que as mais diversas capacidades, saberes e potencialidades do sujeito estejam submetidas a repetição de um trabalho precarizados e exaustivo. Ou seja: o trabalho figura aqui mais uma vez enquanto algo negativo, mesmo que necessário a subsistência do indivíduo, representando martírio e sujeição para o trabalhador.

Na segunda e última estrofe da canção nos é apresentada algumas características mais subjetivas do sujeito que figura na música:

Ele nasceu sambista
 Tem a tal veia de artista
 Carteira de reservista
 Está legal com o senhorio
 Não pode ouvir pandeiro, não
 Fica cheio de denço
 É torcida do Flamengo
 Nasceu no Rio de Janeiro

Os dois primeiros versos (“ele nasceu sambista / tem a tal veia de artista”) retomam a ideia do samba enquanto ofício ou somente uma ocupação fortuita – onde em ambos os casos ele ainda não é visto enquanto trabalho. O instinto (“não pode ouvir pandeiro”) ou o dom (“tem a tal veia de artista”) do sambista tem a sua existência considerada – porém é negada dentro da própria canção. Por outro lado, cabe a reflexão de que os próprios compositores seriam esses sujeitos cheios de bossa e com veia de artista – e que fugiam a todo e qualquer trabalho braçal. Ou seja: se a realidade presente na canção nega o fazer samba enquanto uma saída que gere alguma renda para o indivíduo, a vida dos compositores segue outro caminho.

Por fim, os dois versos que cortam esta estrofe (“carteira de reservista / está legal com o senhorio”) surgem como um apelo à legalidade do sujeito: mesmo o trabalho ocupando toda a sua semana restando apenas o domingo para o lazer, mesmo assim é preciso exibir o documento que lhe confere garantias legais, impedindo qualquer medida truculenta por parte do “senhorio”. É significativo pensar como até nos dias de hoje, para as classes mais vulneráveis socioeconomicamente, a violência e a ação do Estado de forma truculenta ainda são uma realidade – independente da apresentação de um documento que lhe confira alguma legalidade.

4.12 Com Que Roupa? (1929) – Cantada Por Noel Rosa



Figura 23 - Ouça Com que roupa? utilizando o QR Code

Uma das primeiras composições de Noel Rosa, *Com que roupa?* é considerada o primeiro grande sucesso do artista. Com a letra na primeira pessoa, o narrador descreve as dificuldades encontradas por ele no seu cotidiano e que, invariavelmente, levam para sua principal dúvida naquele momento: com que roupa ele vai para o samba.

Agora vou mudar minha conduta
 Eu vou pra luta pois eu quero me aprumar
 Vou tratar você com a força bruta
 Pra poder me reabilitar
 Pois esta vida não está sopa
 E eu pergunto: com que roupa?
 Com que roupa eu vou
 [...]

Agora, eu não ando mais fagueiro
 Pois o dinheiro não é fácil de ganhar
 Mesmo eu sendo um cabra trapaceiro
 Não consigo ter nem pra gastar
 Eu já corri de vento em popa
 Mas agora com que roupa?

Apesar do Estado Novo ser instaurado somente em 1937, e o seu órgão de propaganda, o DIP, em 1939, na sociedade carioca das décadas de 1920 e 1930 já existia uma disputa de narrativa entre a centralidade do trabalho para uma nação que deseja vir a ser desenvolvida, por um lado; e por outro, a exaltação ao malandro e à malandragem, propagada nos sambas, nos quais sugeria-se que o trabalho degenerava e impedia a realização do indivíduo. Esta demarcação é importante para se refletir que toda uma perseguição ao samba de malandro – e a tudo que era considerado vadiagem (capoeira, batuques, etc), principalmente a partir da Lei da Vadiagem – institucionaliza-se com o DIP, porém toda a carga de preconceito ao samba e ao universo da malandragem é anterior a esse momento³⁸.

³⁸ Concomitante à capilarização cada vez maior do samba na sociedade carioca por meio do rádio, tendo como um dos temas centrais a malandragem, setores mais conservadores da intelectualidade brasileira da época começam a

Quando Noel inicia a canção com "agora vou mudar minha conduta / Eu vou pra luta pois eu quero me aprumar", e mais à frente indica que "o dinheiro não é fácil de ganhar / mesmo eu sendo um cabra trapaceiro / não consigo ter nem pra gastar", o artista constrói a narrativa da necessidade que o indivíduo tem de se afastar do universo da vadiagem, mudando sua conduta, para alcançar seu lugar ao sol – mesmo sendo este “local” tão somente possuir uma roupa para ir ao samba. Por outro lado, o que efetivamente preocupa o narrador da canção não é a necessidade de “mudar a conduta”, e sim o fato de não ter dinheiro para comprar uma roupa nova para ir para o samba. Deste modo Noel constrói um discurso ambíguo, comum ao samba de malandro: mesmo que afirme determinada postura ou conduta, nega-a ao longo da canção.

4.13 Malandro Medroso (1930) - Cantada Por Noel Rosa



Figura 3 - Ouça Malandro medroso utilizando o QR Code

Conforme apontamos anteriormente, ao determinar previamente uma diferenciação entre o que chamamos de “malandro” em Wilson Batista e o “boêmio” em Noel Rosa, não temos como objetivo criar um antagonismo entre os personagens, ou mesmo encaixá-los em modelos conceituais que não permitam capturar a sua fluidez e ambiguidade – típica do samba de malandro. Por outro lado, faz-se necessário a compreensão de que ambos os personagens transitam pelo mesmo conjunto de símbolos, e o que efetivamente os diferencia é a representação que os artistas – Noel e Wilson – fazem deles. O malandro em Wilson Batista sempre está às voltas com o trabalho, sendo a relação crítica e escorregadia com o trabalho a principal questão do malandro – conforme vimos até aqui. Já para o personagem do boêmio, presente nas canções de Noel, apesar de também estar inserido no universo da malandragem e ser por excelência alguém que, assim como o malandro, foge do trabalho, sua questão principal gira em torno da percepção do sambista enquanto um ofício, e não como um lazer dos finais de semana ou algo que deva ser negado. Não é à toa que Noel Rosa representou a si mesmo como

pautar a higienização do samba, em alinhamento prévio à política cultural que será adotada anos mais tarde na era Vargas. Esta proposta dizia respeito não somente ao samba, e significava a tentativa de afastamento de qualquer elemento afrodescendente da cultura nacional. No samba isto significava, em linhas gerais, nortear a produção dos compositores, de modo que a temática da malandragem fosse suprimida das canções, dando lugar aos sambas que exaltassem o trabalho e o Brasil enquanto o país do progresso.

este personagem, ao ser considerado o sambista que popularizou o samba do morro no “asfalto”, e pelos seus hábitos boêmios terem comprometido a sua saúde – que teve como consequência uma tuberculose que o levou a óbito aos vinte e seis anos de idade.

Nesse sentido, podemos ponderar que o malandro e o boêmio também dizem bastante sobre o local social de cada artista. Wilson Batista era negro, semianalfabeto e pobre; logo, a sua subsistência dependia basicamente de alguma renda que ele pudesse obter – independente dos meios, preferencialmente que não fosse trabalhando. Sabe-se que diversos sambistas com os marcadores sociais similares aos de Wilson Batista vendiam suas canções, e era dessa forma que eles sobreviviam – assim como ele próprio o fez; afinal de contas se era na malandragem que esses sambistas se realizavam, e neste meio não se conjuga o verbo trabalhar, a crônica do cotidiano da vida difícil e dos desafios do mundo do trabalho tornam-se um tema central para estes artistas – reificado pelas mais diversas subjetividades artísticas. Já Noel, que era branco, classe média, e havia estudado em colégios tradicionais no Rio de Janeiro, começa a cursar a Faculdade de Medicina – que abandona tempos depois – para viver a malandragem e o samba nos cafés e cabarés da Lapa. A partir destes elementos de caráter biográfico, que auxiliam na localização dos artistas, podemos refletir sobre possibilidades e privilégios numa sociedade brasileira profundamente desigual, marcadamente racista, em que a população, majoritariamente negra, era analfabeta. É muito mais simples pensar sobre as dificuldades na escolha de Noel em desistir do bacharelado em medicina para ser “bacharel em samba”, do que pensar de forma inversa, como um jovem negro – como o Wilson Batista – provavelmente neto ou filho de escravos alforriados, trilhasse o caminho da medicina.

Partindo para a análise da canção, Noel, em *Malandro medroso* versa sobre as desventuras amorosas de um malandro, que tenta se reaproximar da sua amada justificando seus erros passados ao mesmo tempo em que faz planos para os dois no futuro. Esta canção é significativa tanto pelo que explicita, como por suas entrelinhas. Vejamos:

Eu devo, não quero negar,
Mas te pagarei quando puder
Se o jogo permitir
Se a polícia consentir
E se Deus quiser

Iniciando a canção com um pedido resignado de desculpas (“eu devo, não quero negar / mas te pagarei quando puder”), o boêmio – um sujeito sempre escorregadio nas relações

amorosas que estabelece – traz à baila elementos que compõem o universo da vadiagem: a contravenção (“se o jogo permitir”), a repressão do Estado para com os vadios (“se a polícia consentir”), e por fim, o acaso (“e se deus quiser”) – seja ele divino ou terreno. A própria prática de pequenos golpes – aqui vinculado ao possível empréstimo – também constitui o universo da malandragem. Esses princípios norteadores do *modus operandi* do boêmio irão se deparar no decorrer da canção com a necessidade do estabelecimento de um compromisso com a garota – representado pela rigidez do possível sogro.

Não pensa que eu fui ingrato
 Nem que fiz triste papel
 Hoje vi que o medo é o fato
 E eu não quero um pugilato
 Com seu velho coronel

A consciência agora que me doeu
 E eu evito concorrência
 Quem gosta de mim sou eu!
 Neste momento eu saudoso me retiro
 Pois teu velho é ciumento
 E pode me dar um tiro

O modo de vida do boêmio, assim como o do malandro, tende a não admitir compromissos amorosos; raramente quando se estabelece, firma-se a partir de condições e contrapartidas. Ademais, o compromisso para o praticante da vida boêmia representa o fim da própria vida na boemia (“quem gosta de mim sou eu”). Importante refletir também que Noel por possuir esse trânsito livre entre morro e asfalto, ao compor as suas canções, por vezes aproxima-se mais de um do que do outro, por isso costumes de um desses ambientes pode figurar de forma mais ou menos explícita nas composições. A figura de um sogro, por exemplo, denota que a garota é de “família”, e que existe algum tipo de impedimento para o galanteador satisfazer as suas vontades; diferente das “morenas” e “mulatas” do morro, figuras cativas do samba, e que nas canções figuram como mulheres permissivas e objeto de desejo.

Na última estrofe da canção, o boêmio se despede da seguinte forma:

Se um dia ficares no mundo
 Sem ter nesta vida mais ninguém
 Hei de te dar meu carinho

Onde um tem seu cantinho
 Dois vivem também
 Tu podes guardar o que eu te digo
 Contando com a gratidão
 E com o braço habilidoso
 De um malandro que é medroso
 Mas que tem bom coração

Assim como a grande maioria das relações amorosas da vadiagem, esta também não possui um desfecho favorável ao casal: a boemia também é incompatível com um relacionamento amoroso estável. E neste caso, lança ao tempo ("se um dia ficares no mundo / sem ter nesta vida mais ninguém"), em tom de galanteio, a possibilidade de (quem sabe) estabelecerem uma relação – preferencialmente sem a presença do sogro, que representaria a obrigação do compromisso.

Por fim, outro ponto que emerge desta canção e se conecta com o conjunto da obra de Noel, refere-se à representação das mulheres nas suas composições: em que pese todas as contradições e ambiguidades contidas na representação do cotidiano nos sambas, de modo geral, nas canções de Noel a mulher tende a aparecer enquanto sujeito sem voz e passivo (como em *Malandro medroso*) ou como objeto de desejo e galanteio do boêmio. Ainda que uma parcela considerável das suas canções seja interpretada por Aracy de Almeida – considerada a sua melhor interprete -, segue sendo uma música de conotação masculina, pelos diversos símbolos masculinos que nela estão presentes.

4.14 Mulata Fuzarqueira (1930) – Cantada por Noel Rosa



Figura 4 - ouça Mulata fuzarqueira utilizando o QR Code

Nesta canção, construída a partir de um diálogo de um casal – tendo o homem enquanto narrador – sobre a continuidade do relacionamento, Noel já antecipa em quase dez anos uma temática que será corrente na década de 1940: o malandro regenerado e a mulher malandra – representada aqui na alcunha de “mulata fuzarqueira”. Obviamente que pelo fato desse tema

ser corrente nos sambas em 1940 não significa que eles tenham surgido somente a partir desse período. A construção ideológica do trabalho enquanto possibilidade de “vencer na vida”, aliado a ideia de compromisso amoroso futuro somente a partir do estabelecimento de um vínculo laboral, é o cenário pelo qual se desenrolam essas histórias – tudo isso, é claro, em detrimento ao abandono da vida boêmia pelo homem ou pela mulher.

Mulata fuzarqueira, artigo raro
 Que samba de dar rasteira
 E passa as noite inteira em claro
 Não quer mais saber de preparar as gordura
 Nem usar mais das costura
 O bom exemplo já te dei
 Mudei a minha conduta
 Mas agora me aprumei

Mulata fuzarqueira da gamboa
 Só anda com tipo à toa
 Embarca em qualquer canoa

Na primeira estrofe da composição, o boêmio – agora regenerado (“mudei a minha conduta / mas agora me aprumei”) – faz o convite a mulata para unir-se a ele numa vida fora da vadiagem (“o bom exemplo já te dei”). Este chamado a regeneração segue ao longo da canção alternando entre a exposição/reclamação das práticas da mulata, com as definições do que seria, para ele, aspectos da regeneração; afinal, a mulata fuzarqueira, que “passa as noite inteira em claro”, não quer mais fazer os trabalhos domésticos (“não quer mais saber de preparar as gorduras / nem usar mais das costuras”) – o que é um papel social para a mulher dentro da divisão sexual do trabalho. Cabe pontuar também a insubordinação da mulher malandra ao papel social que a ela é delegado, associando-a a farra, ao samba e a orgia. Por outro lado, a ambiguidade que é um traço constitutivo do samba de malandro aqui também aparece: os dois primeiros versos da canção “mulata fuzarqueira, artigo raro / que samba de dar rasteira” figuram mais como um elogio do que uma própria crítica a conduta da mulata. De certo modo, o sujeito aparece como vacilante na sua regeneração, apresentado as supostas vantagens mais como algo negativo do que propriamente positivo. Vejamos:

Mulata, vou contar as minhas mágoas
 Meu amor não tem R

Mas é amor debaixo d'água
 Não gosto de te ver sempre a fazer certos papel
 A se passar pros coronel
 Nasceste com uma boa sina
 Se hoje andas bem no luxo
 É passando a beijolina

[...]

Mulata, tu tem que te preparar
 Pra receber o azar
 Que algum dia há de chegar
 Aceita o meu braço e vem entrar nas comida
 Pra começar outra vida
 Comigo tu podes viver bem
 Pois aonde um passa fome
 Dois podem passar também

Neste trecho da canção, o chamado à regeneração da mulata implica o abandono de uma vida fácil (“nasceste com uma boa sina / se hoje andas bem no luxo / é passando a beijolina”) para uma vida possivelmente difícil, porém baseada no trabalho (“aceita o meu braço e vem entrar nas comida / pra começar outra vida / comigo tu podes viver bem / pois ainda um passa fome / dois podem passar também”). O que à primeira vista pode ter uma aparência de uma crítica a vadiagem, pode ser compreendida de forma inversa, principalmente se conectada ao conjunto da obra de Noel: a suposta crítica da mulata fuzarqueira pode ser concebida como uma crítica a própria perspectiva que aponta a vida laboral como uma saída para a melhoria das condições de vida. O trabalho além de retirar a mulata do samba, colocá-la no trabalho doméstico, e sujeitar o regenerado à degradação do corpo através trabalho, poderá resultar em miséria e pobreza – representadas na canção pela fome. Deste modo, podemos considerar que mesmo que envolva uma questão moral acerca do papel da mulher na sociedade carioca de 1930, o que está posto novamente é a exaltação dos elementos que constituem a malandragem, juntamente com a perspectiva do trabalho enquanto impedimento de realização do indivíduo.

4.15 Samba da Boa Vontade (1931), em Parceria Com João de Barro - Cantada Por Noel Rosa



Figura 5 - ouça Samba da boa vontade utilizando o QR Code

Nesta canção de Noel Rosa em parceria com um dos integrantes do Bando de Tangarás³⁹, Braguinha – o João de Barro-, os compositores desenvolveram a narrativa das dificuldades enfrentadas pelo personagem do boêmio no seu cotidiano. Estas dificuldades envolvem tanto as desigualdades sociais que estão postas para o personagem, como as formas que ele lida para driblá-las.

Viver alegre hoje é preciso
 Conserva sempre o teu sorriso
 Mesmo que a vida esteja feia
 E que vivas na pinimba
 Passando a pirão de areia
 [...]

 Gastei o teu dinheiro
 Mas não tive compaixão
 Porque tenho a certeza
 Que ele volta à tua mão
 Se ele acaso não voltar
 Eu te pago com sorriso
 E o recibo hás de passar
 Nesta questão solução sei dar

A realidade da difícil subsistência do dia-a-dia é uma característica recorrente dos sambas da década de 1930: esta dificuldade está presente nas canções tanto para o trabalhador, que não vê as suas condições de vida serem modificadas através do trabalho, como para os personagens que compõem o universo da malandragem e as suas inúmeras aventuras para garantir a sua sobrevivência – mesmo aparecendo em forma de vantagens. E nesta canção, as possíveis dificuldades que possam ser encontradas pelo personagem do boêmio (“mesmo que a vida esteja feia / e que vivas na pinimba / passando a pirão de areia”) devem ser encaradas de forma tranquila e com toda malemolência conforme o próprio indica (“viver alegre hoje é

³⁹ Conjunto musical que Noel fez parte ainda na adolescência. O grupo era formado por Almirante (pandeiro e vocal), Braguinha (violão e vocal), Henrique Brito (violão), Noel Rosa (violão) e Alvinho (violão e vocal).

preciso / conserva sempre o teu sorriso”). Entretanto, essa suposta tranquilidade é em decorrência de golpes e contravenções (“se ele acaso não voltar / eu te pago com sorriso / e o recibo hás de passar”) aplicados pelo boêmio a pessoas com as quais ele se relaciona.

Mesmo se considerarmos a boemia e a malandragem enquanto uma escolha dos sujeitos, essa inclinação para a boemia processa-se numa realidade historicamente marcada pelas gritantes desigualdades sociais de classe, raça e gênero. Além desses elementos, trata-se de um período de menos de cinquenta anos da abolição legal de uma escravidão que durou mais de trezentos anos; por consequência, a atividade laboral, mesmo que remunerada e representando o caminho da subsistência daqueles que não possuíam os meios de produção, ainda provocava em muitos (as) uma repulsa em relação ao trabalho – associado enquanto degeneração do corpo e à própria escravidão.

Esta percepção das desigualdades sociais e econômicas que estruturam a sociedade brasileira não passa despercebido pelas letras dos sambas deste período, e é exatamente sobre isto que versa a última estrofe desta canção:

Comparo o meu Brasil
A uma criança perdulária
Que anda sem vintém
Mas tem a mãe que é milionária
E que jurou batendo o pé
Que iremos à Europa
Num aterro de café
(Nisto eu sempre tive fé)

Nesta comparação do Brasil “a uma criança perdulária / que anda sem vintém / mas tem a mãe que é milionária”, Noel, através de uma narrativa poética e satírica que se afasta um pouco de um samba realista do cotidiano, faz uma crítica para a perceptível desigualdade socioeconômica brasileira. Claro que não há uma crítica academicamente estruturada, politicamente engajada com a transformação social; entretanto, mesmo que de forma irônica e satírica, através de uma comparação aparentemente “banal”, o artista reflete sobre a condição de pobreza encontrada no Brasil que é representado pela criança perdulária que anda sem vintém, assim como a promessa de desenvolvimento nacional, representado na canção pelo compromisso da “mãe milionária” com a ida à Europa – e todas as benesses que o “desenvolvimento” poderia vir a trazer para o Brasil.

4.16 Para me Livrar do Mal (1932), em Parceria com Ismael Silva – Interpretada Por Francisco Alves



Figura 27 - ouça Para me livrar do mal utilizando o QR Code

Composta em parceria com Ismael Silva, um dos maiores bambas do Estácio, *Para me livrar do mal* é mais uma canção que versa sobre o chamado à regeneração⁴⁰ da malandragem enquanto saída para o estabelecimento de um compromisso amoroso de fato.

Estou vivendo com você
 Num martírio sem igual
 Vou largar você de mão
 Com razão
 Para me livrar do mal

Supliquei humildemente
 Pra você se endireitar
 Mas agora, infelizmente
 Nosso amor vai se acabar
 Vou embora afinal
 Você vai saber porque
 É pra me livrar do mal
 Que eu fujo de você

Em um tom ressentido, o narrador da canção despede-se, a duras penas, do seu amor – um legítimo representante da boemia. O narrador, pondo-se moralmente acima do boêmio, faz um apelo para que ele se regenere (“supliquei humildemente / pra você se endireitar”); e ao que indica a letra da música, foi um pedido negado (“mas agora infelizmente / nosso amor vai se acabar”). Parte das rusgas do casal será explicada na estrofe seguinte:

⁴⁰ Particularmente esta canção não define o gênero de quem narra a história, e conseqüentemente se quem faz o chamado a regeneração é o homem ou mulher. Devido a isso, não analisaremos os papéis de gênero na relação em si.

Você teve a minha ajuda
 Sem pensar em trabalhar
 Quem se zanga é quem se muda
 E eu já tenho onde morar

Nunca mais você encontra
 Quem lhe faça o bem que eu fiz
 Levei muito golpe contra
 Passe bem, seja feliz

Novamente nesta canção, Noel Rosa retoma um tema recorrente no samba de malandragem que diz respeito a ideia de regeneração: aqui, o narrador ao não ter uma resposta positiva ao “suplicar humildemente” por outra postura de seu amado, decide sair de casa e abandonar o (a) companheiro (a). Interessante refletir aqui em que medida o narrador ao “se livrar do mal”, deixando o (a) companheiro (a), denota um juízo moral para com a malandragem – que não deve ser aceita e compactuada por uma pessoa “direita”. E para além do próprio juízo levado a cabo pelo narrador, o que se prossegue aqui é a impossibilidade da perenidade no amor quando uma das partes se encontra envolvida com a malandragem.

Por fim, a negação do trabalho, que é um aspecto central dos sambas em que figura o boêmio, também aparece nesta canção: enquanto característica constitutiva do boêmio (“você teve a minha ajuda / sem pensar em trabalhar”), e enquanto protagonista do término do relacionamento versado na canção (“quem se zanga é quem se muda / e eu já tenho onde morar”).

4.17 Escola de Malandro (1932), em parceria com Orlando Luiz Machado e Ismael Silva – Interpretado Por Noel Rosa E Ismael Silva



Figura 28 - ouça Escola de malandro utilizando o QR Code

Outra canção em parceria com Ismael Silva, em *Escola de malandro* Noel Rosa descreve, de modo professoral, como deve ser a conduta do malandro. Esta música tem uma relevância particular para as análises das composições de Noel realizadas neste texto na medida

em que exalta determinadas características de um personagem – o malandro – que um ano depois, em *Rapaz folgado*, o próprio Noel se posicionará de forma contrária. Essa suposta “mudança” no discurso sobre o malandro diz menos sobre uma mudança de conduta por parte de Noel, pois efetivamente tratava-se da polêmica iniciada com Wilson Batista a partir da composição *Lenço no Pescoço*.

Todavia, apesar de Wilson Batista e Noel Rosa partirem de um conjunto de símbolos similares para construir o personagem do malandro e do boêmio, respectivamente, é importante destacar que efetivamente não se trata de personagens com as mesmas características. Não obstante ambos os artistas exaltarem um modo de vida boêmio e as desventuras nas relações amorosas nas suas canções, duas questões de diferenciação nos chamam atenção nos personagens. Primeiramente, a relação com o trabalho: para o malandro, o trabalho está colocado enquanto uma necessidade para sua subsistência, ao mesmo tempo que degrada o corpo do indivíduo; o trabalho é percebido pelo malandro enquanto um impedimento para sua plena realização, o que tem por consequência sua cíclica fuga do mundo laboral. Já para o boêmio o trabalho laboral não está posto enquanto uma condição vinculada a sua subsistência como está para o malandro, apesar de exaltar os elementos da vida boêmia e negar o trabalho. E a segunda questão, derivada da primeira, diz respeito à percepção do boêmio da possibilidade de o samba tornar-se efetivamente um ofício – ou nos dizeres dos sambistas, tornar-se “bacharel em samba”. Ou seja: fazer samba para o malandro está vinculado a um lazer diário, que se torna um lazer dos finais de semana com o advento do DIP a partir de 1940 com o malandro regenerado; já para o boêmio o samba torna-se um ofício, sendo possível inclusive viver de samba. O próprio Noel Rosa foi responsável em grande medida pela intermediação entre o samba do morro com o asfalto, e a sua consequente popularização através do rádio – que se desenvolvia a todo vapor na década de 1930.

Partindo propriamente para a canção, *Escola de malandro* é a exaltação da malandragem quase que verso a verso. Mais do que a própria exaltação deste proceder, é um “manual de conduta” redigido por Noel Rosa – que a esse tempo já era consagrado enquanto um conhecido compositor – e por Ismael Silva – de igual envergadura. Vejamos os primeiros versos:

A escola do malandro
É fingir que sabe amar
Sem elas perceberem
Para não estrilar
Fingindo é que se leva vantagem

Isso, sim, que é malandragem
 (Quá, quá, quá, quá...) (x2)

Oi, enquanto existir o samba
 Não quero mais trabalhar
 A comida vem do céu
 Jesus Cristo manda dar!
 Tomo vinho, tomo leite
 Tomo a grana da mulher
 Tomo bonde e automóvel
 Só não tomo Itararé

Em “escola de malandro”, o samba associa-se a duas questões principais: a negação do trabalho (“oi, enquanto existir o samba / não quero mais trabalhar”) e a contravenção, que na canção figura enquanto fingimento e enganação (“fingindo é que se leva vantagem / isso, sim, que é malandragem” e “tomo a grana da mulher”). Ainda que a canção aborde a representação da vadiagem numa perspectiva um tanto distinta da qual Noel costuma lidar no conjunto da sua obra, podemos fazer refletir sobre isto a partir distintos caminhos: atribuir esta modificação única e exclusivamente a sua parceria com Ismael Silva, que era um cantor do mesmo quilate de Noel, e, portanto, pode ter tido um protagonismo similar ou superior na composição; e, uma segunda possibilidade, seria pensar que de fato existe uma influência por parte do Ismael Silva no estilo da canção, porém a centralidade estaria no descompromisso – por parte do Noel – de almejar construir uma linearidade na sua produção artística no que tange à sua percepção sobre a malandragem. Ou seja: não há – e nem precisa haver – um rigor conceitual por parte de Noel Rosa acerca da construção das características do personagem que figura na sua canção – que ora pende mais para o malandro, ora pende para o boêmio, prevalecendo na maioria das vezes este último.

Outro elemento que compõe a canção refere-se ao papel atribuído às mulheres nesta composição: a elas é reservado o lugar de “financiadora” da malandragem, mesmo que esses proventos que são ofertados por ela ao malandro sejam frutos da enganação (“tomo a grana da mulher”) e do fingimento (“fingindo é que se leva vantagem”) deste último para com ela. Entretanto, tratando-se de uma escola (ainda que de malandros), tem-se os professores e os alunos, e será sobre isto que a última estrofe vai versar:

Oi, a nega me deu dinheiro

Pra comprar sapato branco
 A venda estava mais perto
 Comprei um par de tamanco.
 Pois aconteceu comigo
 Perfeitamente o contrário:
 Ganhei foi muita pancada
 E um diploma de otário.

Destes versos acima, conectado com a canção como um todo, emerge um ponto que concerne a autenticidade do malandro. Apesar de muitos quererem ser considerados malandros, ser malandro é conduta para poucos – vide o que canta Noel nos quatro últimos versos da canção (“pois aconteceu comigo / perfeitamente o contrário / ganhei foi muita pancada / e um diploma de otário”). Logo, segundo orientação desta canção, será o legítimo malandro aquele que para fugir do trabalho se utiliza do fingimento e da enganação para obter vantagens em decorrência disso.

4.18 – Rapaz Folgado (1933) – Interpretado por Aracy De Almeida



Figura 29 - ouça Rapaz folgado utilizando o QR Code

Nesta canção que é uma resposta quase verso a verso a música *Lenço no pescoço* (1933) de Wilson Batista, Noel Rosa dá início ao que ficará conhecida como uma das maiores “polêmicas” da década. Muito se conta sobre este embate musical entre os compositores, que tem como tema central uma crítica de Noel Rosa à malandragem exaltada no samba de Wilson Batista: à primeira vista pode-se ter a percepção de que se trata efetivamente de uma crítica por parte de Noel ao personagem do malandro e a malandragem. Porém, ao se ter conhecimento dos locais e das companhias de Noel na Lapa e conectando esta “polêmica” ao conjunto da sua obra, não tem como afirmar que ele foi avesso ou um crítico à malandragem tão exaltada por Wilson Batista em *Lenço no pescoço*.

Além de uma crítica “exacerbada” em relação a malandragem por parte de Noel, surge a construção de um personagem nos seus sambas que chamamos aqui de boêmio: este possui um conjunto de símbolos similares ao malandro – afinal partilham os mesmos ambientes dos cafés e cabarés da Lapa. Entretanto, diferente do malandro que conduz a vida em meio a contravenções e fugas do trabalho, o boêmio compreende o fazer samba enquanto um ofício passível de se subsistir a partir dele. Examinemos a canção:

Deixa de arrastar o teu tamanco
 Pois tamanco nunca foi sandália
 E tira do pescoço o lenço branco
 Compra sapato e gravata
 Joga fora esta navalha que te atrapalha
 Com chapéu do lado deste rata
 Da polícia quero que escapes
 Fazendo um samba-canção
 Já te dei papel e lápis
 Arranja um amor e um violão

Nos quatro primeiros versos, Noel parte para uma desconstrução estética do malandro: o conjunto de apetrechos que compunham o malandro – o tamanco, o lenço, o chapéu e a navalha – mais o atrapalha do que o auxilia. E em que medida isto prejudica o malandro? A resposta está no verso seguinte: “da polícia quero que escapes”. Por mais que estejamos analisando uma música que é um misto de chacota e deboche, as batidas policiais aos sambas, capoeiras e casas de função religiosa eram lugar comum no início do século XX; e esse trecho indica, acima de tudo, a necessidade de “profissionalização” do malandro: é preciso tornar-se sambista (“fazendo um samba-canção / já te dei papel e lápis / arranja um amor e um violão”).

Malandro é palavra derrotista
 Que só serve pra tirar
 Todo o valor do sambista
 Proponho ao povo civilizado
 Não te chamar de malandro
 E sim de rapaz folgado

Na última estrofe da canção, Noel fecha, reforçando a ideia negativa provinda da alcunha malandro (“malandro é palavra derrotista / que só serve pra tirar / todo o valor do

sambista”), e propõe que o suposto “malandro” da canção – no caso, o próprio Wilson Batista – seja chamado de “rapaz folgado”. É mister destacar que esta música surge como resposta num momento em que Noel Rosa já é um compositor de renome na cena musical carioca, enquanto Wilson ainda é um jovem compositor. E por fim, ao atribuir na composição um valor positivo ao “sambista” – mesmo que em detrimento do “malandro”-, o artista reforça a possibilidade do samba enquanto ofício remunerado, numa cidade onde a indústria fonográfica e radiofônica se desenvolve a todo vapor.

4.19 - Capricho de Rapaz Solteiro (1933) – Interpretada por Mário Reis



Figura 30 - ouça Capricho de rapaz solteiro utilizando QR Code

Se em 1933 o relacionamento de Noel com a dançarina Ceci motivou a composição *Rapaz folgado* em resposta ao samba de Wilson Batista, podemos dizer que *Capricho de rapaz solteiro* também possui uma relação com acontecimentos que ocorreram na vida do sambista a partir de novembro daquele ano. Sua então sogra descobrira que o músico passou a noite num hotel com a sua namorada, Lindaura, que na época tinha somente dezessete anos. A partir deste fato, Noel se vê num grande embaraço: por parte da família de Lindaura, que passa a exigir o casamento entre os dois; com os seus pais, que após a jovem ser expulsa de casa não aceitam que ela more com Noel na casa da família se não estivessem casados; e com a polícia, que põe a questão nos termos “casamento ou cadeia”. Noel vai morar com Lindaura em hotéis e lugares baratos num noivado que dura um pouco mais de um ano – até se casarem em dezembro de 1934. Durante esse período conturbado da sua vida, o artista nunca abandonou a boemia dos bares e cafés da Lapa, chegando muitas vezes a se relacionar com outras mulheres; noites perdidas, excesso de álcool e de cigarro, comprometem a já saúde frágil de Noel, que contrai uma tuberculose que nunca conseguiu ser efetivamente tratada devido aos hábitos boêmios do sambista, e falece em maio de 1937.

Dado o conjunto de situações vividas por Noel ao longo do ano de 1933, é possível pensarmos em *Capricho de rapaz solteiro* aproximando-se de um relato “quase”

autobiográfico: nesta composição escrita em primeira pessoa, o malandro (ou seria o aspirante a malandro?) desabafa as desvantagens de assumir um compromisso afetivo com uma mulher – que resultaria na necessidade de trabalhar e no abandono da malandragem.

Nunca mais esta mulher
 Me vê trabalhando!
 Quem vive sambando
 Leva a vida para o lado que quer
 De fome não se morre
 Neste Rio de Janeiro
 Ser malandro é um capricho
 De rapaz solteiro

A mulher é um achado
 Que nos perde e nos atrasa
 Não há malandro casado
 Pois malandro não se casa

Estas duas primeiras estrofes da canção trazem uma nova questão, até então não havia sido levantada pelo compositor: e se o malandro regenerado ceder à malandragem e descambar para a orgia novamente? Afinal, se “nunca mais esta mulher / me vê trabalhando” indica que a mulher em algum momento o viu trabalhando; e retornar para malandragem, implica de imediato, novamente na negação do trabalho. Ser taxativo quanto a negar o trabalho está associado com os versos que vem logo em seguida (“quem vive sambando / leva a vida para o lado que quer / de fome não se morre / neste Rio de Janeiro / ser malandro é um capricho / de rapaz solteiro”), que conectam o malandro não a vinculação a crimes e contravenções, e sim a perspectiva pensar o samba enquanto ganha-pão – mesmo que isso signifique possuir baixos rendimentos.

Um indicativo da não realização das relações amorosas nas canções aparece na declaração contida na segunda estrofe da letra: “a mulher é um achado / que nos perde e nos atrasa / não há malandro casado / pois malandro não se casa”. A solteirice do malandro, por conseguinte, está associada à sua vida boêmia e aos seus galanteios e relações triviais; relações estas que podem vir até a assumir um compromisso mais sério, porém fadadas à ruptura, seja pela mulher não conseguir sustentar mais a relação, ou pelo fato dela própria debandar para a malandragem em decorrência da regeneração do companheiro.

E na última estrofe da música, em tom confessional, Noel, que nunca chegou a ser um malandro de fato sendo talvez ele próprio o mais legítimo boêmio dentre os personagens das suas composições, finaliza a canção com uma declaração em tom auto confessional:

Vou, enquanto eu puder
 Meu capricho sustentando
 Nunca mais esta mulher
 Nunca mais esta mulher
 Me vê trabalhando

4.20 Feitiço da Vila (1934), em parceria com Osvaldo Gogliano, O Vadico – Interpretada por João Petra de Barros



Figura 31 - ouça Feitiço da Vila utilizando o QR Code

Feitiço da Vila é mais uma música que fez parte da polêmica entre Noel Rosa e Wilson Batista, e sem dúvidas é considerada enquanto um dos maiores sucessos da carreira do artista. Nesta canção, Noel faz uma grande homenagem a Vila Isabel, e o faz por meio da exaltação de signos concernentes ao samba e à boemia do seu tempo; porém, ao mesmo tempo que exalta a Vila Isabel enquanto produtora de samba, faz alguns recuos que a afasta de traços pertencentes ao universo do malandro.

Quem nasce lá na Vila
 Nem sequer vacila
 Ao abraçar o samba
 Que faz dançar os galhos
 Do arvoredado e faz a lua
 Nascer mais cedo

Lá, em Vila Isabel
 Quem é bacharel
 Não tem medo de bamba
 São Paulo dá café

Minas dá leite
E a Vila Isabel dá samba

[...]

O sol da Vila é triste
Samba não assiste
Porque a gente implora
Sol, pelo amor de Deus
Não vem agora
Que as morenas
Vão logo embora

Nas estrofes acima, Noel já inicia a canção exaltando o samba produzido pelos moradores da Vila Isabel (“quem nasce lá na Vila / nem sequer vacila / ao abraçar o samba”): “samba” este que está posto como que uma vocação produtiva do lugar. É importante destacar que para evocar tal “vocação” do bairro, Noel compara a Vila Isabel – que dá “samba” – à produção de bens primários que seriam produzidos em São Paulo (“São Paulo dá café”) e Minas Gerais (“Minas dá leite”). A escolha desses estados pode ser relacionada tanto a sua importância econômica para o país no período, e principalmente ao protagonismo que ambos tiveram no cenário político nacional na primeira república através da “Política do café-com-leite”.

Além da relevância dada ao samba por Noel na canção, a vida boêmia do bairro também tem lugar de destaque: “(...) e faz a lua / nascer mais cedo” e “o sol da Vila é triste / samba não assiste / porque a gente implora / sol, pelo amor de deus / não vem agora / que as morenas vão logo embora” evocam a natureza boêmia da vida noturna da Vila Isabel. Nesse sentido, o personagem da canção que implora o atraso do sol e revela a chegada prematura da lua é a própria figura do boêmio, que ocupa lugar de destaque nas canções do artista. A noite aqui é associada ao fazer samba (que faz até “dançar os galhos do arvoredo”), aos bares, e a todo um conjunto de signos que compõem uma conduta boêmia; por outro lado o sol representa o oposto: “o sol da Vila é triste” acima de tudo pelo fato de, segundo a canção, não existir samba durante o dia (“samba não assiste”). E porquê? Porque nem todos levam a vida na estrada da boemia e da malandragem, e precisam ir ao batente pela manhã (“Sol (...) / não vem agora / que as morenas / vão logo embora”). É essencial destacar que a referência do artista às “morenas” reforça a ideia de quem, naquele período, produzia e participava majoritariamente do samba na capital federal: sambistas e públicos eram majoritariamente negros. O próprio Noel teve que

enfrentar uma série de resistências por parte da sua família para se tornar um sambista e circular no meio da malandragem carioca – vide que malandro, samba, e uma série de práticas vinculadas e reproduzidas pela cultura afrodescendente eram tidas como problemas de polícia.

Ainda se tratando de elementos que compunham a cultura afrodescendente, refletir sobre a origem do samba – da forma que ele ficou conhecido a partir da década de 1920 – passa por pensar a casa das tias, e por todos (as) aqueles (as) que circulavam por esses espaços e que mantinham alguma relação com as religiões de matriz africana. Se é verdade que existia alguma relação entre os sambistas e estas práticas religiosas, também o é que diversos artistas sambistas, em decorrência do racismo religioso, optavam por esconder que eram adeptos destas religiões na medida em que incorporavam o perfil de sambista⁴¹. O fato é que malandragem, samba, e as religiões de matriz africana estavam dentro do mesmo escopo – que em alguma medida, maculava a imagem social que se tinha do samba à época.

O que mais tarde dar-se-á o nome de higienização da cultura a partir da política varguista para este setor, já está fervilhando na sociedade carioca na década de 1930. E como de forma quase “desinteressada”, em meio a exaltação da Vila Isabel em *Feitiço decente*, temos o seguinte refrão:

A vila tem um feitiço sem farofa
Sem vela e sem vintém
Que nos faz bem
Tendo nome de princesa
Transformou o samba
Num feitiço decente
Que prende a gente

A letra da canção fala por si só: a Vila Isabel que possui um “feitiço” sem o padê⁴², vela e moedas, transformou este feitiço – associado à negritude por meio das religiões de matriz africana – num “feitiço decente”. Sobre um possível caráter racista deste clássico da música popular brasileira que tem atravessado gerações, em 2008, Caetano Veloso e Carlos Sandroni protagonizaram um debate que até hoje divide opiniões. Após Caetano ter o trecho do seu show

⁴¹ “Outro motivo que ajuda a explicar esse silenciamento [acerca das religiões de matriz africana] é o fato de o samba ter sido eleito como expressão da cultura nacional, fazendo com que muitos dos seus praticantes adotassem o perfil de sambista e se esquivassem da imagem associada aos cultos religiosos.” (SILVEIRA, 2012, p. 172))

⁴² Oferenda a base de farinha e azeite de dendê ofertada Exu.

em que argumenta o caráter racista da letra da canção postado em vídeo⁴³ num blog (hoje já desativado), Sandroni, um profundo conhecedor do samba e da biografia de Noel – e autor do livro *Feitiço Decente-*, pondera o contrário: além da composição estar inserida num contexto de rivalidade entre os bairros – daí a exaltação da Vila Isabel -, esta música teria sido um marco na aceitação das expressões da cultura negra na sociedade carioca da época.

Partindo da canção, e do conjunto de questões que ela provoca até os dias atuais, podemos fazer algumas ponderações acerca dos elementos que cercam a composição: primeiramente, Noel Rosa, o “Poeta da Vila”, operou uma mediação do samba do morro com o asfalto, principalmente através do rádio, abrindo as portas para que diversos sambistas negros também tivessem seus sambas divulgados por este meio de comunicação. A década de 1930 foi um marco na história do samba, que passou de um produto popular e coletivo de fruição, para um produto autoral, onde diversos sambistas passaram a subsistir a partir da venda das suas composições – e Noel teve uma importância singular neste sentido. Entretanto estamos tratando de um período da história brasileira marcadamente racista, compreendendo aqui o racismo enquanto elemento estrutural na sociedade – onde os sujeitos interagem e reproduzem uma série de símbolos discriminatórios. Dito isso, considerar a atitude de um indivíduo enquanto

⁴³ “Essa é uma canção... é um clássico do qual ninguém esquece e que todo mundo conhece e que todos nós amamos muito. Mas é uma canção que sempre me deixou uma pulga atrás da orelha, uma tremenda pulga, imensa pulga atrás da orelha porque é uma canção... é... de... de afirmação da classe média letrada contra os sambas do morro e próximos do candomblé; basicamente, é uma canção racista. E é chocante dizer isso porque é uma canção do Noel e... Noel é... é um dos nossos pais fundadores... não é? E... porque não temos grandes pais fundadores políticos, temos grandes pais fundadores na música popular. Essa canção, Feitiço do Vila, tem que ser ouvida e pensada com todas as frases que ela contém e a gente tem que admitir que isso aconteceu. Havia um... havia uma... uma polêmica, meio de brincadeira, meio com sentimentos realmente... é... de rivalidade, hostilidade entre Wilson Batista e Noel Rosa... e Wilson Batista era mais pra preto do que pra branco, Noel Rosa era mais pra branco do que pra preto... porque... a canção do Noel Rosa apresenta uma... porque ela diz assim: “Quem nasce lá na Vila nem sequer vacila em abraçar o samba”. Era ele, né, que estudou em escolas boas, estava na faculdade de medicina. “Que faz dançar os galhos do arvoredo e faz a lua nascer mais cedo. Lá em Vila Isabel quem é bacharel”... Já começou... “Não tem medo de bamba. São Paulo dá café, Minas dá leite e a Vila Isabel dá samba”... sem falar que café e leite, hein, hum... “A Vila tem”... aí... é isso logo? É... “A Vila tem um feitiço sem farofa”... eu pulei algum pedaço, não? Porque tudo é cheio de coisa. Veja bem: “um feitiço sem farofa, sem vela e sem vintém”, quer dizer, não tem nada a ver com esses feitiços de preto que bota macumba, não, candomblé, não, não! Aqui o negócio, né... “Que nos faz bem”, o outro faz mal, né? “Tendo o nome de princesa”... princesa... Isabel, entendeu? Princesa Isabel. “Transformou o samba num feitiço descente que prende a gente”... “o sol da vila é triste, samba não assiste porque a gente implora, porque as morenas vão embora”... E vai... e diz assim... é... é... isso é o final... esse é o meu grand finale... pô... você roubou... eu quero chegar lá... mas tem alguma coisa que eu ainda não disse... é impressionante, é um samba impressionante... e depois aquele José Ramos Tinhorão passou anos escrevendo agressões violentas contra Antônio Carlos Jobim, é... Carlos Lyra e... os grandes autores da bossa nova porque, dizia ele: “estavam se apropriando indevidamente do samba, é a classe média branca e opressora se apropriando indevidamente do samba dos negros da favela”. Do Noel Rosa ele não disse nada. E o Noel Rosa não só fez isso e... é... como é que se diz? Pioneiramente como arrogantemente disse essas coisas nesta grande canção, o que não faz dela uma canção menor do que é, mas disse. E terminou dizendo assim: “Quem nasce pra sambar, chora pra mamar em ritmo de samba, lá não tem cadeado no portão” na Vila porque, é claro, bairro de classe média, não é aquele bairro do Wilson Batista, meio viado, meio preto, meio ladrão, não, que é isso, “lá não tem cadeado no portão porque na Vila não tem ladrão”.. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JITbSJWLJJE>>. Acesso em 15 de janeiro de 2020.

portadora de um conteúdo racista, mesmo imbuída das “melhores das intenções”, não desfaz o fato de determinada atitude continuar a ser considerada de cunho racista – trata-se de uma constatação, não (necessariamente) de uma ofensa.

Por outro lado, enquanto objeto de análise, estamos lidando com canções produzidas há quase um século, e analisá-las sob uma visão contemporânea acerca de temas como machismo e racismo de forma simplista, seria esvaziar a arte de todo um conteúdo histórico que ela carrega em si. Porém, mesmo considerando as ponderações de Carlos Sandroni acerca da grandeza da produção de Noel Rosa e o papel que ele desempenhou para o samba na época, sobre a composição *Feitiço da Vila*, aproximamo-nos da interpretação feita por Caetano Veloso, na medida em que Noel ao produzir esta canção de exaltação da Vila Isabel, operacionaliza um conjunto de signos discriminatórios de cunho racista que serviriam de distinção da Vila para com os morros. Isto não significa, como pode ser interpretado, num samba de caráter elitista, afinal no bairro existiam também muitas pessoas pobres; trata-se da construção de um modelo de samba distinto do que era produzido no morro, onde os sambistas versados em samba (os bacharéis) distinguiam-se dos bambas; onde a noite da boêmia era mais longa do que o dia; e de onde se produzia o (polêmico e questionável) feitiço decente.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O samba, como vimos ao longo do texto, foi o maior gênero musical urbano brasileiro da primeira metade do século XX, enquanto síntese de outros ritmos, urbanos e rurais. Esteticamente, manteve a sincopa dos ritmos da cultura negra, presente nos batuques: o espaço de tempo entre o som fraco e o som forte, que permite ao interativo expectador participar efetivamente do samba, através da palma e da dança. Através da modinha, do lundu e do maxixe, incorporou elementos melódicos que o levou para os salões e bailes; porém, permaneceu nas comunidades mais pobres e precárias, sem perder um elemento que lhe era característico: as canções e a dança referenciadas em gestos, letras libidinosas e sensuais que, acima de tudo, utilizavam-se do corpo, território de pertencimento historicamente negado, alienado desses indivíduos – majoritariamente negros – que produziam e participavam desses ritmos.

Importante destacar que até a sua consolidação como samba, este gênero musical incorporou uma série de outros ritmos, além dos citados acima; porém esses seguem sendo os principais, e os pormenores das variações rítmicas não nos interessa aqui. O que é fundamental para nosso texto é a compreensão de que se nos ritmos que o antecederam – principalmente o batuque e o lundu – a referência a uma cultura negra, marcada pelas características étnicas em nível estético de forma e conteúdo, era visível, enquanto que no samba esta referência é latente. Não que o samba não seja executado majoritariamente por sambistas negros, ou que muitas dessas canções não versem sobre o cotidiano dos morros e das favelas. Estamos nos referindo à sua incorporação de outros elementos estéticos, como a modinha de origem portuguesa e a polca de origem na Boêmia, que se agregam a ritmos de origem da cultura negra, e que o torna mais complexo enquanto uma nova síntese musical. Deste modo, apesar de suas origens remeterem de forma direta aos ritmos provenientes de algumas regiões da África, e a sua execução entre as décadas de 1920 e 1940 estarem relacionadas diretamente aos símbolos do cotidiano dos morros e aos sujeitos que viviam em precárias condições materiais, o samba torna-se algo para além disto, principalmente porque está inserido numa realidade distinta daquela na qual prevaleceu os ritmos anteriores, inserindo-se numa outra lógica de produção e consumo. As canções não são mais recepcionadas apenas como lazer: tornam-se mercadorias, atribuem-lhe valor-de-troca e passam a ser comercializadas como “qualquer” outro objeto. Estamos nos remetendo ao desenvolvimento a plenos pulmões da indústria cultural brasileira.

Tratando-se dos ritmos mais urbanos como o maxixe e o lundu, sempre houve por parte da intelectualidade e das classes dominantes a tentativa de domesticá-los, tornando-os algo mais polido e apresentável, para que assim pudesse adentrar os bailes e os salões. Todavia, as variações consideradas mais “selvagens” desses ritmos, onde canção e dança se encontravam fora de uma moral dos “bons costumes”, também seguiram existindo. Foram inúmeras as tentativas de domesticar o samba. Caso pensemos somente nas décadas de 1930 e 1940, temos as críticas aos sambas de malandros realizadas por intelectuais e por figuras públicas; e as batidas policiais e as prisões somente pelo fato de estar participando dos sambas – a isto soma-se a implementação da Lei da Vadiagem no final da década de 1930, que por óbvio, regulava também o samba e institucionalizava a prisão de quem a ele se associasse em local e horário indevido.

Entretanto, talvez a maior investida na domesticação do samba envolva a censura de ordem econômica, na medida em que, com o desenvolvimento e ampliação do alcance do rádio na década de 1930, os sambistas passam a ver na venda de músicas e na gravação de discos uma possibilidade de remuneração e sobrevivência com a música – e, por consequência, fugir do batente. E o que poderia ser tocado nas rádios era uma narrativa em disputa: era preciso acionar determinados atores como intérpretes, contatos influentes etc., para se ter acesso a estes espaços. O que se tocava e se publicava nas revistas da época, ficava à mercê de uma crítica baseada quase sempre em parâmetros elitistas e racistas de “juízo” das músicas – vale lembrar o caso de “Madame”, uma crítica voraz do samba e que possuía uma coluna no prestigiado jornal carioca Diário de Notícias. Se na década de 1930 a correlação de forças já não estava muita favorável, com o Estado Novo na década de 1940 e o projeto getulista da “educação para o trabalho” através da cultura levado a cabo pelo DIP, a domesticação toma outros ares, desta vez institucionalizada sob censura estatal.

O samba não passou incólume sobre essas duas décadas: seguiu se reinventando por meio dos sambistas que, mesmo não podendo mais versar sobre a malandragem diretamente nas suas canções, passaram a utilizar de maneira mais sutil a ironia, a sátira e o deboche para escapar da censura estatal, ao tempo que expunham as contradições vigentes.

Podemos refletir sobre esta tentativa de domesticação desses gêneros musicais que são de origem popular, e que estão associados de forma direta às camadas mais pobres da população, como sendo algo atual ainda nos nossos dias. O funk, que nos idos dos anos 2000 era duramente criticado por apresentar danças e letras, ora mais ora menos, pornográficas e sexualizadas, hoje é aceito enquanto “cultura” – desde que contenha elementos mais

sofisticados, portanto palatáveis para uma parcela maior de consumidores; ao passo que segue existindo, de forma paralela, “outro” tipo de funk, fora do circuito da grande mídia, perseguido pela imprensa e organismos da ordem que o associam ao tráfico, por exemplo. Não se trata aqui de uma obrigatoriedade na aceitação de um determinado ritmo ou gênero musical somente pelo fato dele ter uma origem popular; trata-se de refletir em que medida a crítica de arte direcionada a determinados gêneros musicais estão carregadas de uma valoração seletiva, subordinada a padrões estéticos dominantes, travestida de uma análise técnica “imparcial”.

Outro elemento que temos como resultado da nossa análise, é a impossibilidade da construção de um discurso linear dos sambistas. Provavelmente relacionado à ainda incipiente consolidação de um modo de produção autoral – no qual o estilo e o discurso do artista se torna peça-chave-, por mais que determinadas temáticas no conjunto das composições dos artistas seja reincidente, temos a dificuldade em categorizar determinado sambista enquanto portador fiel de uma narrativa fixa. O mesmo Noel Rosa que critica a malandragem em *Rapaz folgado* (1933), faz a sua apologia – com ponderações – à malandragem em *Escola de malandro* (1932), em parceria com um dos maiores bambas cariocas: Ismael Silva; já Wilson Batista que declara o lamento da mulher que faz o trabalho doméstico enquanto o marido não consegue se fixar em trabalho algum em *Inimigo do batente* (1939), neste mesmo ano, em *Oh Seu Óscar*, exhibe a atitude rebelde da companheira que abandona o lar para cair no samba e na orgia. Essa variação das posições dos sambistas da década de 1930 não deve ser compreendida enquanto uma mera conformação aos ditames sociais, nem como um discurso político engajado, que será mais recorrente aos sambistas no Brasil a partir da década de 1970, onde a própria concepção de produção autoral já está mais consolidada. Artistas como Clementina de Jesus, Dona Ivone Lara, Candeia e Clara Nunes, serão protagonistas da reafirmação de elementos étnicos presentes no samba, resgatando elementos de ordem racial e religiosa, e afirmando o seu compromisso político numa sociedade ainda marcadamente racista.

Retomando à década de 1930 e a polêmica envolvendo Noel Rosa e Wilson Batista, como resultado da nossa análise, refletimos que o lugar sociocultural e estético do samba que envolvia a questão – para além de uma questão racional dos sambistas -, é um dos elementos mais ricos que ela abarca. Trata-se de dois artistas que buscam seu espaço no cenário comercial da música: Noel como um sambista inserido nos programas de rádio, e em melhor posição frente a diversos sambistas da época – inclusive Wilson; e este último, em meados da década de 1930, ainda como um sambista em ascensão, vinculado a venda de sambas – por sorte – por alguns trocados. Decerto, determinadas barreiras enfrentadas para a inserção de sambistas

negros – como Wilson Batista – nos programas das emissoras de rádio, representava uma dificuldade ainda maior para aqueles que desejassem viver de samba. Ele rompe essa barreira, e no final da década de 1930 e nos anos 1940, já era um renomado artista. Noel não veria o sucesso que fizera o rival: acometido por uma tuberculose em meados da década de 1930, que devido aos hábitos boêmios do sambista nunca se curara, faleceu com apenas vinte e seis anos, em 1937, deixando um grande legado para a música popular brasileira – tanto pelo conjunto da sua obra, como pelo importante papel para o samba enquanto mediador entre o morro e o asfalto.

Já Wilson Batista ainda viveu mais de trinta anos depois da morte de Noel. Mesmo tendo alcançado, enfim, um lugar de destaque nas rádios, foi ofuscado juntamente com outros sambistas por ritmos como a Bossa Nova e a Jovem Guarda nas décadas de 1960 e 1970. Como os rendimentos dos sambistas provinham, basicamente, de gravações das suas canções, muitos deles passaram por dificuldades, precisando da ajuda financeira de amigos até o fim da vida – como foi o caso de Wilson Batista, que faleceu aos cinquenta e cinco anos, em julho de 1968.

Sobre a análise das canções dos artistas através da estética sociológica, tomamos por ponto de partida a representação da vadiagem em ambos os artistas. Em Wilson Batista caracterizamos a presença recorrente da temática da malandragem – ora mais escancarada na década de 1930, ora mais velada, principalmente a partir do controle e da censura desempenhado pelo DIP na década de 1940. O personagem do malandro é o protagonista por excelência das suas canções: nele, percebemos o trabalho enquanto principal impedimento para a realização do indivíduo. Conforme tratamos ao longo deste texto, o trabalho é referenciado principalmente no trabalho braçal, que degenera o corpo – e que guarda uma relação direta com os tempos da escravidão. Ao lado desta negação do trabalho, apresenta-se uma exaltação do estilo de vida boêmio, com todos os símbolos que lhe são concernentes: o samba, as vestimentas e a orgia.

Já as relações amorosas do malandro – ou da mulher malandra – são marcadas pelo não-estabelecimento do compromisso ou da ruptura da relação, sempre que estiver em jogo abandonar a malandragem. Na década de 1940, Wilson Batista desenvolve um personagem que resolve se afastar da malandragem, e enfim, “criar juízo”: o malandro regenerado. “Criar juízo” deve ser compreendido enquanto abandonar a malandragem e ir para o “batente”; entretanto, este ex-malandro se depara com uma situação similar ou ainda pior do que tinha antes. Afinal, a mobilidade social por intermédio do trabalho, principalmente para uma população

majoritariamente negra e não-letrada, estaria posta enquanto uma realidade distante – ou quem sabe, num sonho de loteria.

Importante destacar a representação das mulheres nas canções aqui analisadas de Wilson Batista: muito embora elas apareçam em diferentes posições ao longo das composições, faz-se mister a compreensão de que se por vezes elas figuram enquanto as donas de casa que convidam o malandro a largar a boemia, por vezes são elas mesmas que abandonam o lar e vão para o morro e para a orgia. Em certa medida, apesar de ao tomar esta atitude ficarem sujeitas ao julgamento do companheiro (que é o narrador deste tipo de canção), essas canções demarcam uma ruptura de comportamento das mulheres na época, uma verdadeira atitude de rebeldia por parte dessas “malandras”. Diferente dos sambas de Noel Rosa, no qual as mulheres costumam figurar enquanto passivas, objeto de desejo masculino ou acessório no samba, em Wilson Batista estas atitudes de rebeldia dos padrões sociais femininos daquele período estão representadas em uma parte considerável da sua obra. Isso não significa classificá-lo enquanto um sambista engajado em detrimento do posicionamento de Noel Rosa; mas implica na compreensão de que Wilson afasta-se de um padrão masculino, centrado na figura do homem, pondo a mulher enquanto agente do seu destino.

Sobre a análise das composições de Noel Rosa, surgiu um questionamento ao longo do processo analítico: é possível demarcar de forma evidente uma diferenciação entre o personagem do malandro e o que nos propomos a chamar de personagem do boêmio? Esta diferenciação inclusive está presente no próprio título desta dissertação: “entre a navalha no bolso e o feitiço decente” apontaria uma possível caracterização distinta entre a representação da vadiagem em cada artista. Porém, como resultado da pesquisa, indicamos que provavelmente o motivo para o personagem das canções de Noel não poder ser considerado enquanto um “legítimo” malandro encontra-se externo à sua música. Primeiro, porque o artista ao longo da década de 1930 se firma enquanto um dos principais sambistas do Rio de Janeiro, gravando discos e trabalhando ativamente nas rádios enquanto músico. Isto implicou na necessidade de consolidar o sambista enquanto ofício: aquele que vive de fazer samba – e por excelência, foge do batente. Segundo, porque Noel Rosa era um homem letrado, o que à época era um privilégio para poucos. Em decorrência disto, Noel procurava desassociar-se da figura malquista do malandro – afinal, era preciso consolidar a figura do sambista no cenário da música comercial. Logo, não era a malandragem e a boemia que incomodavam Noel – a sua morte precoce foi devido aos seus excessos; o que de fato de fato Noel cria a partir de *Rapaz folgado* (1933) é a falsa impressão, através de um discurso irônico e satírico, que seria contrário ao malandro,

quando na realidade fazia um convite para o malandro tornar-se sambista. O conjunto da obra de Noel nega uma postura crítica frente a malandragem.

Dito isto, considero que o discurso dos sambistas não percorre um caminho linear. No conjunto das canções de Noel só encontramos uma composição que faz uma crítica explícita a um determinado tipo de malandro – paramentado e com a navalha no bolso: *Rapaz folgado*. Isto nos leva a concluir, que o personagem do boêmio, atribuído inicialmente ao compositor, está mais distante dele do que o personagem do malandro. Por outro lado, não podemos também equiparar o malandro de Noel Rosa ao malandro de Wilson Batista, e a principal razão está presente nas suas canções: a compreensão de que o fazer samba também pode ser (e era) um trabalho. Talvez falte ao malandro de Noel a crítica mais contundente a vida laboral; porém, se não há uma crítica do trabalho deve ser porque o malandro de Noel Rosa nem cogita a vida laboral: em *Escola de malandro* (1932), juntamente com Ismael Silva, ensina que a malandragem deve ser baseada no fingimento e na enganação, para assim poder levar a vida; e em *Capricho de rapaz solteiro* (1933), abandonar a malandragem para assumir o compromisso e trabalhar foi um trato firmado com a sua companheira, que agora não mais existe: afinal, ser malandro é coisa de rapaz solteiro. Deste modo, Noel Rosa não excomunga o malandro de Wilson, e sim o convida para entrar na nova etapa da música popular envolvida diretamente com o seu comércio: “eu já te dei papel e lápis / arranje um amor e um violão”.

Por fim, ao analisar este período tão rico em criatividade do samba do malandro da década de 1930 é preciso estabelecer critérios menos rígidos em relação à narrativa na análise das canções. A ambiguidade e a ironia contidas nas canções que versam sobre a malandragem só podem ser compreendidas quando conectadas ao conjunto das obras dos sambistas, bem como a articulação com a realidade exterior às obras, pois estas contêm elementos que extrapolam a sua organicidade interna. Assim, reafirmamos o caráter social da arte, portadora da crítica social, das utopias e do desejo de outra realidade – no caso do malandro, sem o batente.

6. REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor; BENJAMIN, Walter. **Correspondência 1928-1940 Adorno-Benjamin**. São Paulo: Editora UNESP, 2013a.

ADORNO, Theodor W, HORKHEIMER, Max. **A Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ADORNO, Theodor W. A indústria cultural: o Iluminismo como mistificação das massas. In: ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

ADORNO, Theodor. **Introdução à sociologia da música**. São Paulo: Unesp, 2011.

ADORNO, Theodor W. Lukács y el equivoco del realismo. In: ADORNO, T. et al. **Realismo: micto, doctrina o tendencia histórica?** Buenos Aires: Editorial Quadrata, 2004a.

ADORNO, Theodor W. Moda sin tempo: Sobre el jazz.. In: ADORNO, Theodor W. **Prismas**. La crítica de la cultura y la sociedad.. Barcelona: Ediciones Ariel, 1962a.

ADORNO, Theodor W. Sobre Música Popular. In: COHN, Gabriel. **Sociologia: Theodor Adorno**. São Paulo: Ática, 1986. p. 115-146.

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 2008.

ALZUGUIR, Rodrigo. **Wilson Baptista: o samba foi sua glória**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Livraria Martins editora, 1962b.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 2012a.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012b.

CÂMARA, Antônio da Silva; SAMPAIO NETO, Bruno Andrade; LESSA, Rodrigo Oliveira. Da estética à sociologia da arte. In: CAMARA, A; LESSA, R (Orgs.). **Cinema documentário brasileiro em perspectiva**. Salvador: EDUFBA, 2013b.

COSTA, Anderson. Fundamentos de uma sociologia da música. In: CAMARA, Antônio da Silva; SILVA, Bruno Evangelista; LESSA, Rodrigo Oliveira (Orgs.). **Ensaio de Sociologia da Arte**. Salvador: Edufba, 2018.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. (2010). **A inteligência da música popular: a 'autenticidade' no samba e no choro**. São Paulo, Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética, volume 3.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

KEHL, Maria Rita. **Boêmia e malandragem:** a preguiça na cadência do samba. In: NOVAES, Adauto (org.). *Mutações: elogio a preguiça.* São Paulo: SESC, 2012.

KOWARICK, Lucio. **Trabalho e vadiagem:** a origem do trabalho livre no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LESSA, Rodrigo; SILVA JUNIOR, Humberto Alves; MATHIAS, Pérola. Aportes do materialismo histórico para a sociologia da arte. In: CAMARA, Antônio da Silva; SILVA, Bruno Evangelista; LESSA, Rodrigo Oliveira (Orgs.). **Ensaio de Sociologia da Arte.** Salvador: Edufba, 2018b.

LUKÁCS, G. **Introdução a uma estética marxista:** sobre a categoria da peculiaridade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LUKÁCS, G. La música. In: LUKÁCS, G. **Estética 1:** cuestiones liminares de lo estético. Barcelona: Grijalbo, 1982.

LUKÁCS, G. Realismo: Experiência socialista o naturalismo burocrático? In: ADORNO, T. et al. **Realismo:** micto, doctrina o tendencia histórica? Buenos Aires: Editorial Quadrata, 2004b.

LUHNING, A. E.; ROSA, Laila. Música e Cultura no Brasil: da invisibilidade e inaudibilidade à percepção dos sujeitos musicais. In: ALVES, Paulo Cesar (Org.). **Cultura:** múltiplas leituras. 1ed. São Paulo/ Salvador: EDUSC/ EDUFBA, 2010, v. 1, p. 319-348.

MARX, Karl. **Contribuição à crítica da economia política.** São Paulo: Expressão Popular, 2008.

MATOS, Cláudia. **Acertei no milhar:** Samba e Malandragem no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

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

NAPOLITANO, Marcos. **História & música:** história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias:** a questão da tradição na música popular. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

PEREIRA, Humberto Santos. **A constituição do campo do samba e a trajetória de Noel Rosa.** 224 f. il. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

RANIERI, Jesus. **Trabalho e Dialética:** Hegel, Marx e a Teoria Social do Devir. São Paulo: Boitempo, 2011.

REZENDE, Claudinei Cássio. O debate filosófico sobre um Lukács hegeliano. **Verinotio – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas**. Belo Horizonte, n. 16, ano VIII, p. 53-74, out. 2013.

RODRIGUES, Luciane C. **A construção do conceito de popular em Theodor Adorno**. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de São Paulo. Guarulhos, 2012.

SILVEIRA, Leandro Manhães. **Nas trilhas de sambistas e “povo do santo”, memórias, cultura e territórios negros no Rio de Janeiro (1905-1950)**. 184 f. Orientador: Laura Antunes Maciel. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2012.

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

TANAKA, E. K. I. "Adorno e o jazz". **Crítica Cultural**. v. VII/ n.1 (2012d), p.137-148.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros do Brasil: cantos, danças, folguedos - origens**. São Paulo: Editora 34, 2012.

TOWNSEND, Peter. **Adorno on Jazz: Vienna versus the Vernacular**. In: *Prose Studies*. Vol. II, n. 1, May 1988.

ANEXO - Letra completa das músicas analisadas no capítulo 3

Lenço no Pescoço (1933) – Wilson Batista

Cantado por Silvio Caldas

Meu chapéu do lado

Tamanco arrastando

Lenço no pescoço

Navalha no bolso

Eu passo gingando

Provoco e desafio

Eu tenho orgulho em ser tão vadio (x2)

Sei que eles falam deste meu proceder

Eu vejo quem trabalha andar no "miserê"

Eu sou vadio porque tive inclinação

Eu me lembro era criança

Tirava samba-canção

Desacato (1933) – Wilson Batista em parceria com Murilo Caldas e Paulo Vieira

Cantado por Castro Barbosa, Francisco Alves e Murilo Caldas

Me desacatou

Vou lhe reprovar

Guarde na memória

Hei de me vingar.

Não quero que ela faça

Como fez da outra vez

Foi-se embora de pirraça

E só voltou no fim do mês.

Diga porque você me deixa a casa

E vai para a orgia

Me desobedece (oi neném)

Perca esta mania (meu bem).

Pancada não dá jeito

Por mais que eu lhe bata

Pois já não me respeita

E sempre me desacata

Se ela não mudar

Um desacato assim

Ninguém pode aturar

Ela abandona a casa

E vai para o morro sambar

O seu procedimento

Vou deixar um bilheteinho:

Adeus, adeus, mau elemento!

Estás no meu caderno (1934) – Wilson Batista em parceria com Benedito Lacerda e Osvaldo

Silva

Interpretado por Mário Reis

Estás no meu caderno, ó Nêga
 Tu vais me pagar
 Eu não sou criança
 E me fizeste chorar
 Foste bem má
 Não soubeste compreender
 Eu ainda choro
 O que fiz para você

Juro com firmeza
 Que eu hoje em dia
 Não darei mais agasalho
 As mulheres da orgia

Eu fiz tudo por ti
 Dei-te até meu coração
 E como recompensa
 Só me deste ingratidão

Hei de ver-te ainda
 Dormindo na rua
 Cheia de necessidade
 Contemplando a lua
 E eu cheio de vida
 Sempre na minha casinha
 À espera de outra deusa
 Para ser minha rainha

Perdi meu carinho (1937) – Wilson Batista

Interpretado por Déo

Fui obrigado a embrulhar o que era meu
 Uma camisa de malandro
 Foi ela quem me deu
 Eu esperava que ela dissesse:
 “Não vá coração”
 Duas lágrimas rolaram dos meus olhos
 Ao bater o portão do barracão
 E houve quem me dissesse

Não sei se por intriga
 Que perdi meu carinho
 Pois ela recebe cartas
 De um outro malandrinho
 E quando passo no morro
 Não olho para não ter a recordação
 Da maior história
 Dos amores do meu coração

Inimigo do batente (1939) – Wilson Batista em parceria com Germano Augusto

Interpretado por Dircinha Batista

Eu já não posso mais!
 A minha vida não é brincadeira
 Estou me esmilinguindo igual a sabão na
 mão da lavadeira
 Se ele ficasse em casa
 Ouvia a vizinhança toda falando
 Só por me ver lá no tanque
 Lesco-lesco, lesco-lesco
 Me acabando

Se lhe arranjo um trabalho
 Ele vai de manhã, de tarde pede as contas
 Eu já estou cansada de dar murro em faca
 de ponta
 Ele disse pra mim que está esperando ser
 presidente
 Tirar patente no sindicato dos inimigos do
 batente
 Meu Deus

Eu já não posso mais
 A minha vida não é brincadeira
 Estou me esmilinguindo igual a sabão na
 mão da lavadeira
 Se ele ficasse em casa
 Ouvia a vizinhança toda falando
 Só por me ver lá no tanque
 Lesco-lesco, lesco-lesco
 Me acabando

Ele dá muita sorte
 É um moreno forte
 Ele é mesmo um atleta
 Mas tem um grande defeito
 Ele diz que é poeta
 Ele tem muita bossa
 E compôs um samba e que é de abafar
 É de amargar
 Eu não posso mais
 Em nome da forra, vou desguiar

Refletindo bem (1939) – Wilson Batista em parceria com J. Cascata
 Interpretado por Murilo Caldas

Refletindo o caso bem
 Eu acho que você tem razão
 Você manda e não pede
 No meu coração
 Eu desisto da orgia
 E sou capaz até de quebrar meu violão
 Por você eu farei tudo

Sem mudar de opinião
 Jogo fora meu baralho
 Mas quero compensação
 Pois não vou ser resistente
 Como foi o Claudionor
 Que pra sustentar família
 Foi bancar estivador

Oh Seu Oscar (1939) – Wilson Batista em parceria com Ataulfo Alves

Interpretado por Ciro Monteiro

Cheguei cansado do trabalho

Eu quero é viver na orgia"

Logo a vizinha me falou:

- Oh! seu Oscar

Fiz tudo para ter seu bem-estar

Tá fazendo meia hora

Até no cais do porto eu fui parar

Que sua mulher foi-se embora

Martirizando o meu corpo noite e dia

E um bilhete deixou

Mas tudo em vão

O bilhete assim dizia:

Ela é, é da orgia

"Não posso mais

É... parei!

O bonde São Januário (1940) – Wilson Batista em parceria com Ataulfo Alves

Interpretado por Ciro Monteiro

Quem trabalha é que tem razão

Quem trabalha é que tem razão

Eu digo e não tenho medo de errar (x2)

Eu digo e não tenho medo de errar (x2)

O bonde São Januário

O bonde São Januário

Leva mais um operário

Leva mais um operário

Sou eu que vou trabalhar (x2)

Sou eu que vou trabalhar (x2)

Antigamente eu não tinha juízo

Antigamente eu não tinha juízo

Mas resolvi garantir meu futuro

Mas resolvi garantir meu futuro

Vejam vocês

Vejam vocês

Sou feliz vivo muito bem

Sou feliz vivo muito bem

A boemia não dá camisa ninguém, é

A boemia não dá camisa ninguém, é

Vivo bem!

Muito bem!

História de criança (1940) – Wilson Batista em parceria com Germano Augusto

Interpretado por Odete Amaral

Quando eu era criança ai ai
 Na hora de dormir
 Mamãezinha me contava
 As histórias de malandros
 Que eram tipos assim
 Chinelo cara de gato
 Bem brasileiro, mulato
 Trazendo uma ginga no passo
 Violão debaixo do braço
 Gostando da Rosinha ou Risoleta
 Assim vivia o malandro

No tempo do Camisa Preta, no tempo do
 Camisa Preta
 Mas agora é diferente, ai ai
 A história terminou
 Branco pode ser malandro
 O samba desceu o morro
 E ninguém mais escutou

 Ê tumba mulher que tumba
 Ê tumba tutumbadô,
 Ê tumba mulher que tumba
 Ê tumba tutumbadô

Acertei no Milhar (1940) – Wilson Batista em parceria com Geraldo Pereira

Interpretado por Moreira da Silva

- Etelvina, minha filha!
 - O que é, Morengueira?
 - Acertei no milhar
 Ganhei 500 contos
 Não vou mais trabalhar
 Você dê toda a roupa velha aos pobres
 E a mobília podemos quebrar
 Isto é pra já
 Passe pra cá

 Etelvina
 Vai ter outra lua-de-mel
 Você vai ser madame
 Vai morar num grande hotel
 Eu vou comprar um nome não sei onde

De marquês Morengueira de Visconde
 Um professor de francês, mon amour
 Eu vou trocar seu nome
 Pra madame Pompadour
 Até que enfim agora eu sou feliz
 Vou passear a Europa toda até Paris

 E nossos filhos, hein?
 - Oh, que inferno!
 Eu vou pô-los num colégio interno
 Telefongone pro Mané do armazém
 Porque não quero ficar
 Devendo nada a ninguém
 E vou comprar um avião azul
 Para percorrer a América do Sul

Aí de repente, mas de repente
Etelvina me chamou

Está na hora do batente
Etelvina me acordou
Foi um sonho, minha gente

Ganha-se pouco mas é divertido (1941) – Wilson Batista em parceria com Ciro de Souza
Interpretado por Aracy de Almeida

Ele trabalha de segunda a sábado
Com muito gosto sem reclamar
Mas no domingo ele tira o macacão
E manda no barracão, põe a família pra
sambar
Lá no morro ele pinta o sete
Com ele ninguém se mete
Ali ninguém é fingido
Ganha-se pouco, mas é divertido

Ele nasceu sambista,
Tem a tal veia de artista
Carteira de reservista
Está legal com o senhorio
Não pode ouvir pandeiro, não
Fica cheio de denço
É torcida do Flamengo
Nasceu no Rio de Janeiro

Com que roupa? (1929) – Noel Rosa
Cantada por Noel Rosa

Agora vou mudar minha conduta
Eu vou pra luta pois eu quero me aprumar
Vou tratar você com a força bruta
Pra poder me reabilitar
Pois esta vida não está sopa
E eu pergunto: com que roupa?
Com que roupa eu vou
Pro samba que você me convidou?
Com que roupa que eu vou
Pro samba que você me convidou?

Agora, eu não ando mais fagueiro
Pois o dinheiro não é fácil de ganhar
Mesmo eu sendo um cabra trapaceiro
Não consigo ter nem pra gastar
Eu já corri de vento em popa
Mas agora com que roupa?
Com que roupa que eu vou
Pro samba que você me convidou?
Com que roupa que eu vou
Pro samba que você me convidou?

Eu hoje estou pulando como sapo
 Pra ver se escapo desta praga de urubu
 Já estou coberto de farrapo
 Eu vou acabar ficando nu
 Meu terno já virou estopa

E eu nem sei mais com que roupa
 Com que roupa que eu vou
 Pro samba que você me convidou?
 Com que roupa que eu vou
 Pro samba que você me convidou

Malandro Medroso (1930) – Noel Rosa
 Cantada por Noel Rosa

Eu devo, não quero negar,
 Mas te pagarei quando puder
 Se o jogo permitir
 Se a polícia consentir
 E se Deus quiser

Não pensa que eu fui ingrato
 Nem que fiz triste papel
 Hoje vi que o medo é o fato
 E eu não quero um pugilato
 Com seu velho coronel

A consciência agora que me doeu
 E eu evito concorrência
 Quem gosta de mim sou eu!
 Neste momento eu saudoso me retiro
 Pois teu velho é ciumento
 E pode me dar um tiro

Se um dia ficares no mundo
 Sem ter nesta vida mais ninguém
 Hei de te dar meu carinho
 Onde um tem seu cantinho
 Dois vivem também
 Tu podes guardar o que eu te digo
 Contando com a gratidão
 E com o braço habilidoso
 De um malandro que é medroso
 Mas que tem bom coração

A consciência agora que me doeu
 E eu detesto a concorrência
 Quem gosta de mim sou eu!
 Neste momento eu saudoso me retiro
 Pois teu velho é ciumento
 Pode me dar um tiro

Mulata fuzarqueira (1930) – Noel Rosa
 Cantada por Noel Rosa

Mulata fuzarqueira, artigo raro
 Que samba de dar rasteira
 E passa as noite inteira em claro
 Não quer mais saber de preparar as gordura
 Nem usar mais das costura
 O bom exemplo já te dei
 Mudei a minha conduta
 Mas agora me aprumei

Mulata fuzarqueira da gamboa
 Só anda com tipo à toa
 Embarca em qualquer canoa (x2)

Mulata, vou contar as minhas mágoas
 Meu amor não tem R
 Mas é amor debaixo d'água
 Não gosto de te ver sempre a fazer certos
 papel
 A se passar pros coronel
 Nasceste com uma boa sina

Se hoje andas bem no luxo
 É passando a beiçolina

Mulata fuzarqueira da gamboa
 Só anda com tipo à toa
 Embarca em qualquer canoa (x2)

Mulata, tu tem que te preparar
 Pra receber o azar
 Que algum dia há de chegar
 Aceita o meu braço e vem entrar nas comida
 Pra começar outra vida
 Comigo tu podes viver bem
 Pois aonde um passa fome
 Dois podem passar também

Mulata fuzarqueira da gamboa
 Só anda com tipo à toa
 Embarca em qualquer canoa (x2)

Samba da boa vontade (1931) – Noel Rosa em parceria com João de Barro
 Cantada por Noel Rosa

Viver alegre hoje é preciso
 Conserva sempre o teu sorriso
 Mesmo que a vida esteja feia
 E que vivas na pinimba
 Passando a pirão de areia

Gastei o teu dinheiro

Mas não tive compaixão
 Porque tenho a certeza
 Que ele volta à tua mão
 Se ele acaso não voltar
 Eu te pago com sorriso
 E o recibo hás de passar
 (Nesta questão solução sei dar)

Neste Brasil tão grande
 Não se deve ser mesquinho
 Quem ganha na avareza
 Sempre perde no carinho
 Não admito minharia
 Pois qualquer economia
 Sempre acaba em porcaria
 (Minha barriga não está vazia)

Comparo o meu Brasil
 A uma criança perdulária
 Que anda sem vintém
 Mas tem a mãe que é milionária
 E que jurou batendo o pé
 Que iremos à Europa
 Num aterro de café
 (Nisto eu sempre tive fé)

Para me livrar do mal (1932) – Noel Rosa em parceria com Ismael Silva
 Interpretada por Francisco Alves

Estou vivendo com você
 Num martírio sem igual
 Vou largar você de mão
 Com razão
 Para me livrar do mal

 Supliquei humildemente
 Pra você se endireitar
 Mas agora, infelizmente
 Nosso amor vai se acabar

 Vou embora afinal
 Você vai saber porque

É pra me livrar do mal
 Que eu fujo de você

 Você teve a minha ajuda
 Sem pensar em trabalhar
 Quem se zanga é quem se muda
 E eu já tenho onde morar

 Nunca mais você encontra
 Quem lhe faça o bem que eu fiz
 Levei muito golpe contra
 Passe bem, seja feliz

Escola de malandro (1932) – Noel Rosa em parceria com Orlando Luiz Machado e Ismael Silva
 Interpretado por Noel Rosa e Ismael Silva

A escola do malandro
 É fingir que sabe amar
 Sem elas perceberem
 Para não estrilar
 Fingindo é que se leva vantagem
 Isso, sim, que é malandragem
 (Quá, quá, quá, quá...)

Oi, enquanto existir o samba
 Não quero mais trabalhar
 A comida vem do céu
 Jesus Cristo manda dar!
 Tomo vinho, tomo leite

Rapaz folgado (1933) – Noel Rosa
 Interpretado por Aracy de Almeida

Deixa de arrastar o teu tamanco
 Pois tamanco nunca foi sandália
 E tira do pescoço o lenço branco
 Compra sapato e gravata
 Joga fora esta navalha que te atrapalha
 Com chapéu do lado deste rata
 Da polícia quero que escapes
 Fazendo um samba-canção
 Já te dei papel e lápis

Caprichos de rapaz solteiro (1933) – Noel Rosa
 Interpretado por Mário Reis

Tomo a grana da mulher
 Tomo bonde e automóvel
 Só não tomo Itararé

Oi, a nega me deu dinheiro
 Pra comprar sapato branco
 A venda estava mais perto
 Comprei um par de tamanco.
 Pois aconteceu comigo
 Perfeitamente o contrário:
 Ganhei foi muita pancada
 E um diploma de otário.

Arranja um amor e um violão

Malandro é palavra derrotista
 Que só serve pra tirar
 Todo o valor do sambista
 Proponho ao povo civilizado
 Não te chamar de malandro
 E sim de rapaz folgado

Nunca mais esta mulher
 Me vê trabalhando!
 Quem vive sambando
 Leva a vida para o lado que quer
 De fome não se morre
 Neste Rio de Janeiro
 Ser malandro é um capricho
 De rapaz solteiro

A mulher é um achado
 Que nos perde e nos atrasa
 Não há malandro casado
 Pois malandro não se casa

 Com a bossa que eu tiver

Orgulhoso vou gritando
 Nunca mais esta mulher
 Nunca mais esta mulher
 Me vê trabalhando

 Antes de descer ao fundo
 Perguntei ao escafandro
 Se o mar é mais profundo
 Que as ideias do malandro

Vou, enquanto eu puder
 Meu capricho sustentando
 Nunca mais esta mulher
 Nunca mais esta mulher
 Me vê trabalhando

Feitiço da Vila (1934) – Noel Rosa em parceria com Osvaldo Gogliano, o Vadico
 Interpretado por João Petra de Barros

Quem nasce lá na Vila
 Nem sequer vacila
 Ao abraçar o samba
 Que faz dançar os galhos
 Do arvoredado e faz a lua
 Nascer mais cedo

Lá, em Vila Isabel
 Quem é bacharel
 Não tem medo de bamba
 São Paulo dá café
 Minas dá leite

E a Vila Isabel dá samba

 A vila tem um feitiço sem farofa
 Sem vela e sem vintém
 Que nos faz bem
 Tendo nome de princesa
 Transformou o samba
 Num feitiço decente
 Que prende a gente

 O sol da Vila é triste
 Samba não assiste

Porque a gente implora
Sol, pelo amor de Deus
Não vem agora
Que as morenas
Vão logo embora

Eu sei por onde passo
Sei tudo o que faço
Paixão não me aniquila
Mas, tenho que dizer
Modéstia à parte

Meus senhores
Eu sou da Vila!

A Vila tem um feitiço sem farofa
Sem vela e sem vintém
Que nos faz bem
Tendo nome de princesa
Transformou o samba
Num feitiço decente
Que prende a gente