



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**

Instituto de Letras

Departamento de Teoria Literária e Literaturas

**Programa de Pós-Graduação em Literatura**

A POESIA DE GERALDO FILME NA MODERNA E  
CONTRADITÓRIA METRÓPOLE PAULISTA.

**Rosana Santos**

Orientadora: Professora Dra: **Deane Maria Fonseca de Castro e  
Costa**

Brasília, abril de 2014

Rosana Santos

A Poesia De Geraldo Filme na Moderna e Contraditória Metrópole Paulista.

Disserta o apresentada ao Programa de Pós-Gradua o em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para a obten o do grau de Mestre em Literatura.

Orientadora: Professora Doutora **Deane Maria Fonseca de Castro e Costa**

Universidade de Brasília  
Instituto de Letras

Brasília, abril de 2014

Universidade de Brasília

Instituto de Letras

SANTOS, Rosana. **A Poesia De Geraldo Filme na Moderna e Contraditória Metrópole Paulista**. Dissertação de mestrado em Literatura, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, em 23 de abril de 2014.

Comissão Julgadora

Dissertação para obtenção do grau de Mestre

---

Presidente e Orientadora Professora Doutora Deane Maria Fonseca de Castro  
e Costa

---

Examinador Professor Doutor Tiarajú Pablo D'Andrea

---

Examinador Professor Doutor Alexandre Simões Pilati

---

Examinador Professora Pós Doutora Germana Henrique Pereira de Sousa  
(Suplente)

Abril de 2014

## EPÍGRAFE

*Samba, a gente não perde o prazer de cantar*

*E fazem de tudo pra silenciar*

*A batucada dos nossos tantãs*

*No seu ecoar, o samba se refez*

*Seu canto se faz reluzir*

*Podemos sorrir outra vez*

*Samba, eterno delírio do compositor*

*Que nasce da alma, sem pele, sem cor*

*Com simplicidade, não sendo vulgar*

*Fazendo da nossa alegria, seu habitat natural*

*O samba floresce do fundo do nosso quintal*

*Este samba é pra você*

*Que vive a falar, a criticar*

*Querendo esnobar, querendo acabar*

*Com a nossa cultura popular*

*É bonito de se ver*

*O samba correr, pro lado de lá*

*Fronteira não há, pra nos impedir*

*Você não samba mas tem que aplaudir*

*(...)*

*Podemos sorrir, nada mais nos impede*

*Não dá pra fugir dessa coisa de pele*

*Sentida por nós, desatando os nós*  
*Sabemos agora, nem tudo que é bom vem de fora*  
*É a nossa canção pelas ruas e bares*  
*Nos traz a razão, lembrando Palmares*  
*Foi bom insistir, compor e ouvir*  
*Resiste quem pode à força dos nossos pagodes*  
*E o samba se faz, prisioneiro pacato dos nossos tantãs*  
*E um banjo liberta da garganta do povo as suas emoções*  
*Alimentando muito mais a cabeça de um compositor*  
*Eterno reduto de paz, nascente das várias feições do amor*  
*Arte popular do nosso chão...*  
*É o povo que produz o show e assina a direção*

## RESUMO

Essa dissertação retoma o processo de formação da literatura brasileira e as contribuições que ele representa para a compreensão da formação musical no Brasil. Abordamos aqui o estudo da canção, em seu estilo samba. Tratamos da análise de algumas canções de Geraldo Filme (1927-1995), sambista compositor e músico, como um expoente da cultura paulista entre as décadas de 30 a 90 e, ainda, como conhecedor do samba rural paulista e pesquisador da cultura afro.

O objetivo é conhecer e analisar criticamente as contribuições que este artista deu para formação da música brasileira; perceber como as formas, consideradas arcaicas pela modernização, vão sendo eliminadas do contexto social, para dar lugar ao esplendor da nova cidade em ascensão, ainda na época da expansão da economia cafeeira; como e se o autor vem a se inserir, posteriormente, na Indústria Cultural; quais os pontos de resistência de sua poética aos processos de modernização e industrialização excludentes da cidade.

Para as análises das canções, elegemos princípios da estética marxista, no que esta pode contribuir no entendimento de arte como criação humana, que muitas vezes pode ser de conformação, mas muitas vezes pode ser de resistência e oposição ao modelo social vigente.

São inquietações desse estudo o quanto a arte pode ser desfeticizadora ou não, quando ela mesma já é produzida como mercadoria em meio a indústria cultural. E como artista, ao eleger a parte da realidade cotidiana vivida a ser representada em sua obra, dá a ver a totalidade da sociedade à qual esta inserido.

### PALAVRAS CHAVE

Samba, samba rural, carnaval, indústria cultural, forma poética, sociedade.

## ABSTRACT

This dissertation revisits the process of formation of Brazilian literature and the contributions that it represents for the comprehension of musical formation in Brazil. We approach here the study of song, in its samba style. We analyze some songs by Geraldo Filme (1927-1995), samba composer and musician, as an exponent of state of São Paulo's culture between the decades of 1930 and 1990 and, also, as a connoisseur of São Paulo's rural samba and researcher on afro culture. The aim is to get to know and critically analyze the contributions that such artist has given to the formation of Brazilian music; perceive how the forms, considered to be archaic by the modernization, are eliminated from their social contexts, to give place to the splendor of the new ascending city, still in the epoch of coffee's production expansion; how the author comes to be inserted, afterwards, in the Culture Industry; which are the points of resistance, in his poetics, to the exclusionary processes of modernization and industrialization of the city. To analyze the songs, we have elected the principles of Marxist aesthetics, in what it can contribute to the understanding of art as human creation, which many times can be conformation, but many others can be resistance and opposition to the existing model. Are preoccupations of this study how much art can be defetishizing or not, when it already is produced as a commodity in the middle of the culture industry. And, how the artist, by electing the part of daily life to be represented in its work, reveals the totality of the society in which he is inserted.

## KEYWORDS

Samba, rural samba, carnival, culture industry, poetic form, society.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	9
CAPITULO 1: A FORMAÇÃO DO SISTEMA LITERÁRIO BRASILEIRO E A FORMAÇÃO MUSICAL BRASILEIRA. ....	14
1.1 – A CANÇÃO EM TEMPOS DE ESPETÁCULO.....	31
1.2 – Especificidades do Samba Paulista .....	38
CAPÍTULO 2 – “SÃO PAULO MENINO GRANDE” – CANÇÃO TECIDA NAS CONTRADIÇÕES DA GRANDE METRÓPOLE. ....	45
2.1.1 – O REALISMO DA ARTE NA PRODUÇÃO DO SAMBISTA .....	52
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	78
BIBLIOGRAFIA.....	81

## INTRODUÇÃO

O estudo aqui apresentado parte da necessidade de compreender alguns dos processos do samba paulista, relativos ao seu surgimento e ao seu desenvolvimento, até vir a ser o samba da atualidade. Há aqui a busca de entender a canção em suas múltiplas dimensões estéticas, tendo em vista que a canção nem é apenas só poesia em versos, nem só a melodia, mas sim a totalidade dessas duas dimensões de linguagens que juntas criam significados específicos. Para tanto, elegemos a obra de Geraldo Filme, um sambista paulista que deu grandes contribuições ao samba, mas que é pouco conhecido e pouco divulgado no Brasil, como forma de tornar o estudo mais rigoroso em termos de análises de manifestações musicais, ao tempo em que se tenta evitar o risco de generalizações apenas teóricas, superficiais ou sem base real.

As inquietações apresentadas se constituem em continuidade da pesquisa feita anteriormente na monografia de graduação do curso de Licenciatura em Educação do Campo.

Some-se a isso os questionamentos advindos de minha participação como membro de escola de samba nascida nos movimentos sociais paulistas, que me trouxe a necessidade de um aprofundamento sobre a relação do samba, como um fenômeno da cultura, com a dimensão da vida e da luta e, ainda, com a resistência da classe trabalhadora face ao processo de exclusão social e cultural a que está submetida. Essas foram, portanto, as inquietações motivadoras que me conduziram à realização desta pesquisa.

A escolha do cantor e compositor Geraldo Filme se deve à sua trajetória de vida e à relevante obra musical por ele produzida, apesar de não ter gozado do reconhecimento que sua obra merece. Ele foi um sambista emblemático, que ficou conhecido, mesmo em um pequeno círculo cultural, por sua postura política e por ser um grande pesquisador da cultura Afro. Por este motivo, traz em suas canções a realidade de uma cidade em desenvolvimento, que vai passando, sob a desculpa do progresso, como rolo compressor por sobre tudo que possa se opor a essa tão propagandeada modernização.

Geraldo Filme logra perceber em sua vida, de forma crítica, as várias contradições desse processo e isso vai se formalizar de modo concreto em suas canções.

Geraldo Filme compôs sua primeira canção aos dez anos de idade para o seu pai, que gostava do samba do morro carioca, com a intenção de dizer-lhe que paulista também sabia fazer samba. Ele nasceu em 1927, na capital paulista, mas foi registrado em 1928 em São João da Boa Vista no interior de São Paulo, cidade de origem de seus pais.

A biografia do sambista é clara quanto ao contexto cultural e artístico em que viveu, tendo sido sua mãe quem fundou o primeiro cordão carnavalesco, formado só por mulheres negras, que posteriormente ficou conhecido como “Escola de Samba Paulistano da Glória”. Ele atuou na “Unidos do Peruche”, escola para a qual compôs sambas-enredo, mas é lembrado principalmente por sua ligação com outra escola de samba, a “Vai-Vai”. O samba “Vai no Bexiga pra Ver” tornou-se um hino dessa escola.

A referência que é utilizada para a criação de suas canções vai de temas sobre “o mundo privado (...), de amizade e romance com sua mulher ‘Dona Alice’, das relações com o público em torno do samba, do carnaval, das escolas de samba, como a Unidos do Peruche e a Vai-Vai. Tematiza também sua percepção do Paulistano da Glória, os lugares de moradia como o bairro dos Campos Elíseos e seu engajamento político na defesa dos direitos dos descendentes de africanos” (AZEVEDO, 2010), ou seja, ele faz uso da matéria local para suas criações artísticas. Sendo um homem negro, dedica-se à pesquisa sobre as suas origens e, em sua obra, percebe-se certo empenho em dar voz àqueles que estão à sua volta através de sua arte, que é o samba.

A maior parte de sua poética está voltada, entretanto, para uma articulação com o cenário da cidade de São Paulo, assim como para o processo de urbanização pelo qual a cidade passava naquele período, bem como para o modo como isso vai gradativamente influenciando a vida dos trabalhadores. Uma outra vertente de suas composições parece comportar o estudo das origens africanas do samba e, nessa direção, também do samba rural de São Paulo.

A figura dele também se destacava como “grande líder de resistência” (CUICA, 2009, p. 70). A indústria fonográfica demorou muito para gravar suas canções, boa parte nunca foi gravada. Segundo Cuíca, “este é, ainda, o homem que teve mais importância para o nosso samba, a cabeça pensante dos cordões e escolas de samba, com sua luta ferrenha contra a pasteurização dos desfiles, contra o desprezo à cultura negra paulista, contra a opressão política” (idem, p. 141).

Ele era um artista que levava a sério seu compromisso com a arte e, mesmo durante a ditadura militar, em 1972, “compôs na Unidos do Peruche o samba-enredo “Heróis da Independência” em função do qual acabou preso. Era um samba bonito e corajoso como mostra o trecho: “Sai do teu caminho, meu Brasil,/ Alerta, mocidade,/ Para manter acesa a chama da nossa liberdade.”(...) (ibidem)

Mesmo com as alterações impostas pelo Governo, segundo uma política de submeter a uma homogeneidade o samba nacional com base no samba carioca, condição para obter incentivos financeiros, ele “soube combinar com maestria os traços regionais do samba paulista com a influência das escolas de samba do Rio de Janeiro” (...) (idem, 142)

Os que já se debruçaram sobre pesquisa de sua obra dizem que:

“As suas letras significam uma concepção estética onde a arte tem uma interferência política no mundo. E Geraldo, ao fazer essa inferência, recorre aos instrumentos que lhe estão à mão para projetar a história num horizonte prospectivo. Operando no terreno da arte Geraldo faz uso da ambiguidade de sentidos que é próprio dessa linguagem, porque ela não está no mundo para responder, e sim para indagar, questionar e romper com formas dominantes da cultura. (...). As letras, como microtexto literário, não são espelhos ou reflexo da realidade, mas como Geraldo sentia a realidade e desejava um mundo ainda não vivido, (...) explorava nas letras os modos de vida dos negros e como esses teimavam em não acompanhar algo determinado pela urbanização que projetava a cidade monumental. Outros projetos de cidade foram possíveis para se viver no espaço urbano da metrópole como resistência cultural, que ora enfrentou, ora se desviou, ora incorporou os projetos hegemônicos para redefinir e rearticular as práticas culturais (...) (AZEVEDO, 2010)

Mesmo com todo esse importante histórico de luta e de vida o autor acima referido ainda não teve o devido reconhecimento de sua obra por parte dos pesquisadores.

Nessa pesquisa, propõe-se investigar sob quais aspectos é possível uma visão crítica das composições de Geraldo Filme, desde os aspectos mais literários até os mais especificamente do âmbito da musicalidade. Dessa forma, buscamos, no processo de redução estrutural típico da representação literária, como esses elementos se convertem em forma estética para assim possibilitar uma visão totalizante do social. De maneira aproximada à reflexão de Antonio Candido sobre o modo literário de representação da realidade, pretendemos investigar, em Geraldo Filme, até que ponto música e literatura, letra e poema se aproximam e utilizam processos semelhantes de representar o real, bem como os limites dessa representação.

Neste trabalho, investigamos quais os termos gerais de uma abordagem materialista, histórica e dialética da canção, privilegiando com isso a definição do caráter estético de sua produção. Tomamos o termo “estética” no que diz respeito ao seu significado original grego (*aesthetica*), ou seja, no que se refere à percepção que passa pelos cinco sentidos humanos. A “estética” engloba ainda o que diz respeito à abordagem crítica da dialética entre forma e conteúdo na obra de arte.

Em ambos os casos será ressaltada a dimensão histórica do caráter estético da música. A partir disso, ficará evidente a necessidade de reconhecer o fundamento político desse processo. Para tal reconhecimento, será preciso observar a história contemporânea das formas musicais, especialmente aquela que se tornou a principal forma musical no interior dos movimentos de trabalhadores: a canção. Em posse disso, poderemos reconhecer as possibilidades formativas da música, bem como suas possibilidades políticas.

Essa abordagem será iniciada no primeiro capítulo, que visa retomar a formação da literatura brasileira em uma possível linearidade com a formação de um sistema musical brasileiro dentro de todas as contradições que esse esforço representa.

No segundo capítulo, o foco é o samba, mais especificamente, suas origens, seu processo estético, assim como seu processo histórico de passagem de uma forma artística de resistência que era perseguida e

criminalizada, até a sua adequação à lógica mais estritamente mercantil da sociedade burguesa, passando pela apropriação e conformação em um momento de sua história, com o sistema de governo vigente, chegando ao *status* atual de típica representação da “nação brasileira”, em que costumeiramente pouco se percebe a permanência de seu caráter de resistência e luta. Tentaremos entender como a arte representada pela canção pode sinalizar para sua própria autonomia, contribuindo, assim, com o processo de desfetichização da vida, na modalidade do samba!

Finalmente, no último capítulo, e isso é caro para esta pesquisa, intentamos identificar algo do processo de contra-hegemonia no percurso da obra de Geraldo Filme, isto é, tentaremos perceber o modo como a arte se separa desse mundo para fazer sua representação e como ela nos toca e nos sensibiliza nesse sentido, voltando para ele. Vamos buscar trazer à tona muito desse processo, sabendo que ele é contraditório, mas que a arte pode representá-lo de uma forma totalizadora.

## **CAPITULO 1: A FORMAÇÃO DO SISTEMA LITERÁRIO BRASILEIRO E A FORMAÇÃO MUSICAL BRASILEIRA.**

É fato conhecido que a literatura brasileira, em sua formação, contribuiu com o processo mesmo de formação e de invenção da história do Brasil. Ela – a literatura –, no entanto, originou-se do que era a mais civilizada e sofisticada produção literária – a da Europa, a que tinha acesso à incipiente elite cultural brasileira, após ter sido aqui, imposta, junto com a língua portuguesa, por obra da colonização.

Grandes obras críticas, como a de Antonio Candido (AC), nos ajudam a compreender esse contraditório processo, cujos desdobramentos se fazem sentir até hoje nas múltiplas formas da cultura nacional.

Em continuidade aos estudos de AC, o crítico Roberto Schwarz (RS), apoiado nos estudos de grandes intérpretes do Brasil, mostra a situação do Brasil no período da consolidação de nosso sistema literário. A situação do país nascente, mesmo após a independência política, por ele analisada, dá conta, no campo econômico, de uma produção exclusivamente agrícola-exportadora que atendesse à expansão do capital mercantil, enquanto na Europa se fortalecia um processo de industrialização das nações hegemônicas.

Por outro lado, os bens de consumo que a elite elegia como necessários, tais como tecidos, móveis, jóias etc., vinham da Europa, para compor um cenário que escondia a barbárie e a pobreza e características do nosso período histórico peculiar, em situação dependente. Na esfera da cultura, o quadro era de indigência, não havendo aqui universidades nem instituições consolidadas. Para os jovens mais abastados, a instrução era buscada fora do país, ou seja, na Europa, mais especificamente para Portugal e França. Após a formação intelectual, muitos jovens voltavam ao Brasil para organizar a sociedade brasileira, influenciados pelos valores que, pelo que então se podia perceber, encontravam-se em pleno desenvolvimento na Europa: *Liberté, Egalité, Fraternité*.

O tão sonhado (desejado) *slogan* da revolução: liberdade, igualdade e fraternidade, porém, são palavras que não encontraram sua implementação real nem mesmo na Europa, palco principal da Revolução Francesa (1789) – a Revolução Burguesa. Pois a burguesia, aliada aos camponeses, para alcançar seus objetivos de superar o feudalismo, após sua vitória, trai sua aliança com essa classe, indo ao extremo da expropriação de riquezas, em conjunto com a extração da mais valia dos futuros “trabalhadores livres”, como é da natureza do capital, sob o qual se funda a classe então hegemônica. A nova forma de divisão do trabalho causou revolta entre os proletários, tendo estes, historicamente no processo de desenvolvimento das forças produtivas em muitos lugares se organizado para lutar contra a burguesia, que antes lutara a seu lado, sem, na verdade, jamais assumir o compromisso de transformar a sociedade europeia no palco da tão sonhada liberdade, igualdade e fraternidade, a não ser que esse ideário se dirigisse aos privilégios dessa classe dirigente.

Na Europa, durante o período que se segue após a Revolução Burguesa, quando se falava em “trabalho livre” havia, obviamente, interesses ligados imediatamente a estas palavras, que eram da natureza do capitalismo: o caráter de exploração do homem por outro homem, através da sua força de trabalho. Então, se era assim na Europa civilizada, no Brasil, o que se estaria escondendo com a importação dessas ideais europeias, já que aqui o que se vivia era a mais pura selvageria da sociedade escravocrata?

A realidade brasileira não era compatível com a realidade liberal europeia, esta tendo passado por um processo de industrialização, superado o feudalismo, que era um estágio inferior da humanidade. Éramos, à época, relembramos, meros produtores agrários exportadores, prevalecendo ainda o trabalho escravo manual, enquanto na Europa, nos países centrais, já existia, na era da industrialização, o proletariado.

Dessa forma, quando a elite brasileira importa os ideais europeus para a realidade brasileira, esbarra-se naquilo que é o próprio Brasil, uma sociedade estamental em que há os escravos, os proprietários e os que não são escravos nem proprietários: os ditos “homens livres”, homens estes que

vão estabelecendo suas relações socioeconômicas mediadas pela troca de favores, ou seja, pela política do favor.

A história oficial e a genealogia que foi inventada pela literatura, por um lado, representa o Brasil como se de fato o Brasil fosse uma nação que se consolidou com a independência. Esse pensamento é encontrado em diversas obras e em muitas delas sente-se todo o cuidado dos escritores em expressar nelas essas ideias de unidade, de harmonia, em um Brasil que na realidade, talvez até hoje, nunca conseguiu ser uma nação de fato, mas cuja literatura muito se empenhou pra tanto.

No século XIX, após o processo de independência do Brasil, em 1822, o que tínhamos aqui ainda não era uma nação, mas já era algo que queria se afirmar como nação e muito empenho vai ser mobilizado para tal, nas obras literárias, da maneira descrita abaixo:

“A independência importa de maneira decisiva no desenvolvimento da idéia romântica, para qual contribuiu pelo menos com três elementos que se podem considerar como redefinição de posições análogas do Arcadismo: (a) desejo de exprimir uma nova ordem de sentimentos, agora reputados de primeiro plano, com o orgulho patriótico, extensão do antigo nativismo; (b) desejo de criar uma *literatura independente, diversa*, não apenas uma *literatura*, de vez que, aparecendo o classicismo como manifestação do passado colonial, o nacionalismo literário e a busca de modelos novos, nem clássicos nem portugueses, davam um sentimento de libertação relativamente à mãe-pátria; finalmente (c) a noção já referida de atividade intelectual, não mais apenas como prova de valor do brasileiro e esclarecimento mental do país, mas tarefa patriótica na construção nacional.” (CANDIDO, 1997, p. 12) (grifo do autor)

Ou seja, o país recém “independente” também queria sair da dependência intelectual, criando aqui seus próprios estilos, com o grande propósito de ter uma literatura própria brasileira.

É nesse painel que se desenvolve todas as possibilidades da formação da literatura brasileira, muito empenho, muito trabalho de se descrever, de criar um passado, uma genealogia, através da pena de nossos escritores e de suas obras, para deixar de fora todo horror que foi o processo de colonização no Brasil. É assim que se apresenta, com todas as contradições dessa realidade, o esforço de nossos escritores em ter uma literatura própria. Isso teve seu êxito (mais completamente do que o país se tornar uma nação

verdadeiramente), e pode ser compreendido do ponto de vista da necessidade histórica, não obstante representar um limite na representação estética que se deseja de uma literatura madura, o que certamente não era ainda o caso. No entanto, se contraditório, esse movimento do campo literário iniciou a configuração de um salto de qualidade da produção estética, como se delinea na análise feita também por Candido, no trecho que se segue:

“Para compreender em que sentido é tomada a palavra formação, e porque se qualificam de decisivos os momentos estudados, convém principiar distinguindo manifestações literárias, de literatura propriamente dita, considerada aqui um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase. Estes denominadores são, além das características internas (língua, temas, imagens), certos elementos da natureza social e psíquica, embora literalmente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspectos orgânicos da civilização. Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos consistentes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outro. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contacto entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade.” (2006, p. 25)

Podemos compreender, portanto, que esse processo que aqui se articulou, como nos explica o autor, proporcionou que se formasse um sistema literário no Brasil. Mas não podemos esquecer que esse sistema não se deu sem suas inúmeras contradições e peculiaridades. O mais importante é perceber o fato de que só então seria possível uma compreensão problematizadora de nossa formação cultural, articulada ao cenário mundial, sob o signo da nova ordem mundial.

Assim como dito acima, nossos escritores produziram suas obras com base no modelo europeu. Porém, mesmo importando os modelos de outra sociedade, a realidade local, diariamente desumana, se impunha no interior das obras literárias, houve inúmeros escritores que se dedicaram em inventar um passado às vezes honroso, às vezes não tanto, ao Brasil. Mas foi nessa tradição que a literatura brasileira forjou o escritor e a obra de Machado de Assis, a partir de quem se pode falar da existência de um sistema literário.

Seria, pois, nesse cenário escravocrata existente no Brasil à época, justaposto à importação do discurso liberal baseado em uma inexistente realidade igualmente liberal – importada da Europa –, que Machado desenvolve o que vem a ser considerado pela crítica literária a sua mais célebre obra. Em seu livro Memórias póstumas de Brás Cubas, através da construção do narrador, Machado demonstrará que a realidade local se encontra em choque com a adoção da imagem da igualdade da lei, da universalidade dos direitos, do trabalho livre, ostentada nos discursos. É certo que Machado nos confirma, de uma forma originalmente estética, que a realidade é construída pelo homem que é um ser social, logo, não apenas natural, e também nos faz ver como nossa realidade, na periferia do mundo capitalista, tem sido histórica e socialmente produzida, gerando um movimento peculiar. Acompanhando, pois, os narradores de Machado, chega-se à elite brasileira do século XIX, com sua prática dissimulada, e, nesse jogo, mantém a mesma posição de dominação, de forma continuada.

É possível diante da grandiosidade e da complexidade formativa da vida cultural brasileira, depreender que se o papel da literatura foi preponderante, a dinâmica das outras manifestações culturais e artísticas não poderiam escapar de uma certa lógica imposta pelos movimentos – contraditórios e problemáticos – caracterizadores de nossa personalidade nessa área.

Tal linha de pensamento sugere que também houve momentos, no desenvolvimento cultural do Brasil, ainda não tão bem estudados como na literatura, e que necessitam de maior pesquisa; mais ainda, sugere possíveis similitudes com o que ocorreu com a literatura. Torna-se todavia necessário compreender as diferenças e especificidades de cada área. É possível, por exemplo, investigar como algo assim ocorreu com a formação da música no Brasil, estudo que decidimos enfrentar nessa pesquisa, já que a maior parte do que temos de estudos tem como objeto a literatura. E, se isso não é gratuito, muito pode dizer de nossa formação musical, como outro elemento importante em nosso cenário formativo mais amplo.

Vamos, dessa forma, filiando-nos a essa linha teórica, voltar agora nosso olhar sobre esse Brasil que também, com suas inúmeras limitações, vem

se desenvolvendo em avanços e retrocessos, na esfera da música, tendo como objeto a forma “canção”. E seguiremos a tentativa de identificar as aproximações e diferenças do processo de formação dessa forma estética com o sistema literário, sem que se opere teoricamente uma total separação entre as duas manifestações da cultura aqui enfocadas, o que seria artificial e indesejável. Tampouco pretendemos unificar os processos, em uma aplicação mecânica dos aportes teórico-práticos do sistema literário a uma possível existência de um tal sistema na música.

É legítimo, por exemplo, iniciar esse estudo flagrando a possibilidade desse diálogo com a própria obra de Machado de Assis, e, para isso, escolhemos o conto *O homem célebre* de Machado de Assis, o qual aborda um dos processos básicos da formação literária, que consiste na relação dialética entre o local e o universal, condição esta que nos define como país culturalmente derivado dos países europeus, e, por isso, mesmo tendo que oferecer respostas que confrontassem a pura repetição e submissão à cultura dominante. Não só nesse conto, mas em grande parte da obra de Machado, o tema da composição musical aparece, perpassado das tendências mais gerais típicas de países periféricos, ao mesmo tempo em que emergem os elementos mais particulares em meio ao que é mais geral nesses processos. Assim como a relação entre o erudito e o popular e a mercantilização da arte.

No conto em questão, é visível a abordagem de alguns dos problemas essenciais e recorrentes tanto no campo da literatura como no da música: a mercantilização da cultura e a relação entre o erudito e o popular, compreendendo-se, contudo esta ligada àquela. Nessa narrativa curta, Machado apresenta-nos seu personagem principal na figura de Pestana, compositor musical, que obtém sucesso com o gênero Polca, embora sua pretensão maior fosse compor algo mais “elevado”, que se assemelhasse a obras como as clássicas, de Bach ou Mozart, que lhe equiparasse a esses, passando assim de um patamar local para alcançar o universal em suas obras.

A personagem persegue esse objetivo com total angústia, mas acaba por se ver, em suas muitas tentativas, incidindo sempre, na produção Polcas, às quais são atribuídos, por parte de quem as encomendam, títulos

comerciais para serem fáceis de vender e ter uma circulação mais rápida. Assim, o músico compõe Polcas de sucesso e logo se enjoa de cada uma delas, pensa em desistir da própria vida, mas estando em si e com a necessidade de pagar suas dívidas, acaba por fazer contrato com seu editor, selando assim, seu destino como compositor de polcas. É esse o limite explicitado no trecho a seguir:

“Às vezes, como que ia surgir das profundezas do inconsciente uma aurora de idéia: ele corria ao piano para aventá-la inteira, traduzi-la, em sons, mas era em vão: a idéia esvaía-se. Outras vezes, sentado, ao piano, deixava os dedos correrem, à ventura, a ver se as fantasias brotavam deles, como dos de Mozart: mas nada, nada, a inspiração não vinha, a imaginação deixava-se estar dormindo. Se acaso uma idéia aparecia, definida e bela, era eco apenas de alguma peça alheia, que a memória repetia, e que ele supunha inventar. Então, irritado, erguia-se, jurava abandonar a arte, ir plantar café ou puxar carroça: mas daí a dez minutos, ei-lo outra vez, com os olhos em Mozart, a imitá-lo ao piano.” – Machado de Assis.

A história de Machado pode ser percebida como uma citação da história de Mozart, só que de uma forma rebaixada pelos limites estruturais da arte no Brasil. No conto, nem a proximidade da morte consegue, de forma catártica, fazer com que ele produza uma obra prima, como acontece com o compositor austríaco Mozart. Mesmo que Machado tematize a música para falar de um processo mais literário, não é demais afirmar que a música também enfrenta dilemas semelhantes. Ou seja: a dialética do local e universal, a mercantilização da arte, a relação entre erudito e popular, a miséria cultural ligada à formação política brasileira sem firmeza de princípios são representadas no conto.

Ressalte-se a mediação da forma estética pela formação política, com seu pragmatismo característico, em que uma parece servir à outra. Nosso músico, vencido pela realidade material infértil à grande arte, chega ao extremo de compor, no leito de morte, duas polcas, cuja função de propaganda política é a que mais se afirma num primeiro plano, mas, na verdade, o valor maior é do lucro que o sucesso garantido possa trazer ao mercado. Entretanto, se tudo parece afirmar a inferioridade do músico brasileiro na sua impossibilidade de produzir obras originais segundo o modelo clássico, o mergulho de Machado na especificidade e na impossibilidade local é que aponta para a ironização da

pertinência universal de modelos gerados em realidades com outra base histórica e cultural. Assim, quando a personagem assume o limite do real possível, e se resigna a produzir suas duas últimas obras – polcas – não o faz sem a letal ironia machadiana: sem natureza artística e apenas com sua função de ser mercadoria, ele as dedica uma a um momento da política nacional sob os conservadores e outra ao provável momento sob os liberais, numa clara referência à alternância de poder entre liberais e conservadores como grupos equivalentes. Fica evidente com isso não o cenário político em si, mas a função da arte nessa sociedade em que se igualam princípios questionáveis e imutáveis, independentemente do grupo que dirija a nação mal-formada. Nessa nação, a arte é chamada a ser protagonista segundo interesses alheios à sua natureza, mas não sem expor o mecanismo pelo qual isso acontece e pelo qual a arte se esvaziaria se os negasse. Isso explicita a flexibilização oportunista de posições, sejam elas políticas ou “artísticas”, que no fim compõem a vida nacional.

Essa leitura elaborada por via da constatação de dinâmicas comuns entre sistema literário e a manifestação da música nos remete a hipóteses produzidas recentemente por estudiosos do tema.

Segundo Bastos, podemos entender que há um sistema musical brasileiro que se forma em meados do século XX e que passou a se chamar MPB, mesmo tendo suas limitações estéticas devido ao seu surgimento estar completamente atrelado à Indústria Cultural. Mas que também apresenta compositores nos seus diversos estilos, público de vários segmentos sociais e culturais, assim como circulação nacional. E também:

(...) podemos (...) afirmar que a canção pode falar algo da história do Brasil por meio da análise e interpretação críticas desta complexa articulação entre estética e história — o reconhecimento do sistema particular em que a canção está enredada por meio da experiência de sedimentação e precipitação do processo social na singularidade da obra. Assim, é preciso reconhecer na dinâmica da experiência musical brasileira aquilo que pode lhe definir como um sistema, ao mesmo tempo em que, a partir disso, se torna necessário afinar os termos de análise e interpretação críticas da canção (BASTOS, 2009, p. 3)

Assim, o tema formação aqui abordado, sob a luz da literatura e também da música sofrem as mesmas influências da realidade, tendo-se em vista que não é da mesma forma que as mesmas se desenvolvem. No campo da música, ainda há muito a se avançar, pois mesmo com as contribuições existentes da crítica literária, quando feitas em relação às canções, a análise apenas do texto se torna limitada para uma compreensão melhor da totalidade estrutural da obra estudada. Porque a canção não é apenas verso, ela também é melodia, música, dessa forma, é preciso que as análises de canções abordem todos os seus recursos estéticos.

Seguindo o percurso histórico, vemos que a canção no Brasil vem se desenvolvendo em sua dimensão estética e foi capaz de dar voz à insatisfação em determinado período em que surgiram inúmeras canções, naquele momento chamadas de música de protesto. Elas se iniciam no momento pós guerra, em que foram feitas novas alianças do latifúndio com a indústria, e essa aliança se desenrola no campo político com a criação de partidos voltados aos interesses burgueses, o que instaura uma nova onda de americanização nos costumes urbanos de lazer da época. Começou daí a ideia de que o nacional estava ultrapassado.

Foi esse pensamento que também possibilitou o surgimento da bossa nova que se baseava na mistura do samba com jazz, entre outros ritmos estrangeiros. Essa era uma tentativa dos músicos brasileiros de criar um mercado para sua própria produção. Mas a princípio foi uma tentativa frustrada por essa música não atender as expectativas do povo em relação ao entretenimento e a desvalorização social do produto nacional.

Desse momento em diante, há um distanciamento entre o que a elite produz e as classes populares. Isto porque os músicos da elite tentam alcançar aquilo que é produzido no exterior e há mesmo vários espaços que são criados para a veiculação da música estrangeira. Enquanto isso, o povo continua criando suas próprias formas de produção, tal como o samba dos morros, no caso carioca, nos explica Tinhorão. Segundo esse autor, há momentos em que se rompe com aquilo que é mais original da produção do samba, que é seu ritmo:

Esse acontecimento resultante da incapacidade dos moços desligados dos segredos da percussão popular, de sentirem “na pele” os impulsos dos ritmos dos negros, seria representada pela substituição daquela intuição rítmica, de caráter improvisativo, por um esquema cerebral: o da multiplicação das sincopes, acompanhada da descontinuidade do acento rítmico da melodia do acompanhamento. A essa espécie de birritmia, originada pelo desencontro dos acentos, se daria o expressivo nome de *violão gago*, e sobre esse esquema iria repousar basicamente o acompanhamento dos sambas de bossa nova. (p.310, 1998)

Desse processo resultou uma produção de músicas cada vez mais personalizadas e com elementos cada vez mais difíceis de serem incorporados por aqueles que não têm a oportunidade de passar a vida toda estudando música, ou seja, a classe trabalhadora e assim esse ritmo vai se constituindo como a música das elites brasileiras, enquanto os trabalhadores passam por um processo de degradação cada vez maior em sua produção musical devido à situação econômica e ao alto número de analfabetos na sociedade.

O estabelecimento de uma linha de classe na música popular, baseado na coincidência de só uma minoria de jovens brancos das camadas médias poderem alcançar o nível cultural necessário à incorporação dos signos altamente sofisticados da bossa nova, valeu por uma clara divisão entre os ritmos e canções cultivadas pelas camadas urbanas mais baixas, e a música produzida para a “gente de bem”. (Tinhorão, 1998, p. 312)

Sendo assim, a música cultivada pelos populares que carrega em si suas características de campo-cidade passou a ser considerada música tradicional (frevo, samba, marchas toadas etc.), cada vez mais tida como atrasada pelos interesses burgueses de introduzir no Brasil a industrialização estrangeira e a dependência econômica que se segue. Isso também influencia o fracasso da bossa nova, quando posteriormente tenta se voltar ao povo.

Outros autores também retratam esse momento histórico sob o ponto de vista da música brasileira, como, por exemplo, Enor Paiano, referência ao falar de um contexto sociopolítico brasileiro que antecede o movimento musical Tropicalismo, estudado por ele. O crítico nos conta que esse momento também coincide com a deposição do então presidente e com uma série de medidas repressivas, que aniquilassem as várias articulações políticas de esquerda:

“Depois de depor o presidente João Goulart, ‘convencer’ o Congresso a eleger o general Castelo Branco, aumentar o poder do executivo e dismantelar os possíveis focos de resistência ao Golpe – como movimentos estudantis e partidos políticos identificados com o comunismo – o governo militar resolveu atacar no *front* econômico”. (PAIANO, 1996, p.14)

Assim, o governo, com o argumento de que a inflação e a dívida externa eram as causas de todas as mazelas brasileiras, tomou como medida diminuir os empréstimos às “empresas e segurar os reajustes salariais”. Outras medidas foram tomadas para fazer a população crer que com isso se resolveria o problema:

“A oposição foi afastada com a intervenção, até o final de 1965, em 428 sindicatos, e o governo começou a prefixar os salários abaixo dos níveis da inflação. Teoricamente, a inflação cairia a 25 por cento em 1965 e a 10 por cento em 1966”. (p. 14)

Castelo Branco passa o governo ao general Costa e Silva em março de 1967. Este remodelou totalmente o perfil do governo substituindo todos os representantes dos ministérios do governo anterior. Logo após, quem assume a presidência é Médici, com ele passamos pelo período de rápido crescimento, que ficou conhecido como “milagre econômico” de 1969 a 1973. A perversidade desse “milagre” logo foi revelada pelo “censo de 1970” que apontou o aumento das desigualdades sociais. Enquanto isso, o economista e responsável pela economia nesse governo, Delfim Neto, tentava acalmar os brasileiros com a seguinte afirmação: “É preciso primeiro deixar o bolo crescer, para depois reparti-lo”.

Passada a euforia alimentada pela ilusão do golpe militar, as críticas ao governo aumentam de forma acelerada nos vários segmentos da sociedade, como em alguns setores da imprensa, no movimento estudantil, com a União Nacional dos Estudantes. Com essas manifestações é intensificada mais ainda a repressão e se opera a dissolução do congresso da UNE, em 1966, com mais de vinte prisões. Esse conflito entre estudantes e governo se agravou e, em 1968, houve a primeira morte “*durante um protesto no restaurante Calabouço, na Universidade Federal do Rio*”. A vítima foi o

estudante Édson Lima Souto. Esses protestos não eram manifestações isoladas, nesse período havia protestos em diversas cidades do mundo. Até a igreja outrora apoiadora do golpe manifestava seu descontentamento com o regime militar.

Apesar do golpe as manifestações continuaram a aumentar até a promulgação do AI-5, este que foi um segundo golpe ou como é conhecido: um golpe dentro do golpe.

“É importante notar que, apesar das pressões e das várias formas de repressão e censura já em curso, até a promulgação do AI-5 havia amplo espaço para manifestação de ideias no país. O ambiente de conforto político contaminou o panorama cultural da época, e, no espaço deixado pela censura, floresceu uma produção combativa e engajada, que buscava reverter o avanço do processo autoritário”. (p. 15)

Segundo Tinhorão, era difícil o quadro social da década de sessenta, com um grande número de jovens oriundos da classe média formados pela universidade, mas sem garantia de emprego. Isso leva com que esses jovens comecem a desenvolver uma participação política. A participação política ensejou nesse setor da sociedade a ampliação do debate sobre a cultura e sua importância não só instrutiva como também como meio de formação da consciência crítica em relação ao país e o momento grave que vivia. Exemplo disso é a atitude da UNE de criar os CPCs (Centros de Cultura Popular).

Entre os objetivos do CPC – criado para promover, além de discussões políticas, a produção e divulgação de peças de teatro, filmes e discos de música popular – constava o de deslocar “o sentido comum da música popular, dos problemas puramente individuais para um âmbito geral: o compositor se faz o intérprete esclarecido dos sentimentos populares, induzindo-o a perceber as causas de muitas das dificuldades com que se debate”. Ora, como pode-se perceber pelo uso do verbo “induzir”, os jovens estudantes partiram de uma posição de superioridade da sua cultura e propunham-se assumir (diante do fracasso das suas primeiras ilusões) paternalmente a direção ideológica das maiorias... (Tinhorão, 1998, p. 314)

Paiano nos conta com um outro olhar os acontecimentos ocorridos durante a existência do CPC (1962 – 1964), apesar do pouco tempo de

atuação, observando como este deixou muitas contribuições para a arte brasileira. Uma delas é o “manifesto CPC” com a concepção de que arte popular é arte política. Este movimento abrigava intelectuais pesquisadores cujas teses se aplicariam de forma contraditória, sem fazer uma síntese entre as teorias estudadas e a realidade concreta. As teses seriam incompatíveis entre si e tentaram uma aplicação sem levar em conta alguns aspectos importantes, como o fato de que as manifestações folclóricas poderiam ser consideradas como arte popular:

“O manifesto CPC traz várias contradições. Para começar, a defesa cepecista da arte “popular” se dá pela depreciação das manifestações folclóricas. Todo aspecto não-político é invalidado, e também existe um maniqueísmo segundo o qual o conteúdo revolucionário deveria ser expresso em forma simples e de preferência – para que todos ‘aprendessem’ a visão política dos integrantes do Centro. Se seguidos à risca, tais preceitos transformariam toda manifestação artística em panfleto”. (p. 19)

Certamente é umas das maiores experiências de arte combativa em território brasileiro; é verdade também que seus criadores tentaram centrar todos os seus conhecimentos naquilo que acreditavam saber fazer: arte.

Porém, a questão é a seguinte: a repressão deixava escolha para manifestações que não fossem de repúdio? Pode haver grande autonomia da arte quando produzida pelas vítimas da violência? Pode-se demonstrar distanciamento estético com um fuzil apontado para a cabeça?

A contradição encontrada por Paiano também dialoga com as análises e reflexões feitas sobre o mesmo período por Tinhorão. Esse autor, por sua vez, nos explica que as contradições encontradas no caminho eram a de que esses artistas se formaram em um período em que predominavam os valores estrangeiros, o que resultou na criação de uma linguagem artística e musical incompreensível para a classe trabalhadora que não a assimilava.

“(…) todas essas tentativas de integração com o povo se revelavam impossíveis, uma vez que os músicos e compositores da classe média insistiam em obter a comunhão cultural a partir da imposição autoritária de seu estilo de bossa nova.” (Tinhorão, 1998, p.316)

Havia uma tendência de esses artistas se voltarem aos interesses da classe média para poder alcançar êxito em suas produções, o que ocasiona uma nova fase na música, sem mais tanta influência da bossa nova. Já então sofrendo as conseqüências do golpe militar em termos culturais, começa a se configurar, nessa fase, por incrível que pareça, bem sucedida da música, alguns sambas de protesto ou os conhecidos sambas de participação vindas da classe trabalhadora.

Para atender aos interesses da classe média alta há uma valorização dos shows nas universidades, que foram ganhando destaque nos veículos de comunicação de massas e passam a ser incorporados por estes principalmente nas cidades do sudeste brasileiro, notadamente Rio de Janeiro e São Paulo.

Já a classe média, não satisfeita com as duras penas do regime militar, enfatiza o lado épico em suas canções, isto é, *“rompem afinal com o estilo individualista e americanizado, e passam a cantar as belezas do futuro com dezenas de versos dedicados ao dia que virá”* (idem, p. 317)

Nesse período, são organizados vários festivais, em que as músicas de protesto ganham grande repercussão, mas não chegam a configurar mudanças na estrutura social vivida, por mais que houvesse uma grande ampla adesão nos vários segmentos e classes sociais a este tipo de canção.

Afinal, para se mudar a estrutura social era preciso de mais do que apenas festivais de música. O que acontece subsequentemente é o exílio de alguns músicos e a proibição de algumas músicas tal como o autor identifica:

“(…) até a proibição militar da canção “Pra não Dizer Que não Falei de Flores” ou “Caminhando”, de Geraldo Vandré, de 1968 – a professora Walnice Nogueira Galvão demonstraria, em meados de 1968, que tal canção de protesto não passava de “evasão e consolidação para pessoas altamente sofisticadas”. “Dentre os seres imaginários que compõem a mitologia da MMPB (Moderna Música Popular Brasileira) destaca-se ‘o dia que virá’, cuja função é absorver o ouvinte de qualquer responsabilidade no processo histórico. Está presente num grande número de canções, onde aparece ora como o dia que vai chegar, ora com o dia que vem vindo”.

Até aqui podemos observar que também nesse setor, há empenho em que haja também no Brasil sua própria canção, assim como vimos na literatura, mesmo que em circunstâncias e épocas diferentes. Essa tendência esteve presente por todo esse percurso histórico pelo qual passou a música no Brasil, ou melhor, a canção. Esses foram momentos cruciais de amadurecimento e afirmação de um longo processo de consolidação de suas especificidades, algumas vezes com avanços e outras, com retrocessos.

Cabe também ressaltar que aqui o que se consolida como MPB não é a expressão de fato de uma música popular brasileira vinda da classe subalterna, como aponta o autor a seguir:

Ao longo dos anos 70, a sigla MPB, já relativamente consolidada no meio artístico e nos *mass media*, não designava mais (como ainda hoje não o faz) toda e qualquer música produzida e/ou consumida pelas classes populares no Brasil, quer a 'autêntica' música popular (rural e/ou 'folclórica'), quer a música 'de consumo'. Aqui, nem sempre os compositores e ouvintes da chamada MPB pertencentes às ditas 'camadas subalternas', sendo mais comumente localizados na classe média. Além do mais, não é raro que cantores e compositores da MPB se utilizem de material teórico musical para grafar e reproduzir suas canções, o que dificultaria a conceituação de 'música popular' para a MPB em oposição a 'música erudita' também por esses critérios. (MOBY, 1994, p 146/147).

Claro que esse foi um momento de importante participação dos estudantes para a história do Brasil, e também para a música brasileira, mas o que a MPB representava naquela época, é como se fosse uma herança deixada pela produção das músicas de protesto.

Na verdade, a sigla MPB está vinculada, sem dúvida à resistência da faixa de compositores e cantores que, herdeira da chamada 'canção de protesto' de origem universitária, tinha como proposta combater o regime militar. (MOBY, 1994, p. 147).

Todo esse desenvolvimento vai dando corpo à formação de um sistema musical brasileiro, tal qual foi possível com a literatura. Conseguiu-se nesses momentos com que houvesse uma identificação de um público com um grande número de produtores dessas canções. Por isso, corroboro com as afirmações a seguir:

“A história do que se convencionou chamar de MPB pode ser entendida como ‘institucionalização’ de certa ideia de ‘música popular’ (...). Dada a cisão entre meios de produção e forças produtivas, o predomínio da lógica comercial vai se consolidando e reduzindo ao mínimo o espaço de atuação e raciocínio sobre tais forças. Sem tirar nem pôr, a MPB enquanto instituição é efetivamente a consolidação comercial de um rótulo que mitiga os limites inerentes à experiência musical brasileira. Se de fato estamos diante de um sistema estético em seu sentido forte, algo que só reconhece no encadeamento artisticamente solidário e objetivo entre autores, obras e públicos, é preciso levar em conta este aspecto em que desígnios estéticos se consolidam no espaço em que sua substancia muda de figura. É disso que deve partir um raciocínio materialista sobre a MPB – o reconhecimento de que o sistema musical brasileiro é a organização de um mercado de matriz especificamente cancional, cujos desígnios as obras musicais enfrentam e aos quais concomitantemente se subjugam. Assim sendo, a compreensão crítica de uma canção só se faz possível na análise de uma unidade histórica da qual a configuração artística da canção é somente uma expressão. Em geral, uma canção responde a uma série de problemas que não estão contidos somente na expressão artística, mas numa cadeia ampla, que podemos chamar, resumidamente, de um processo de relação de produção (um sistema), em que o elemento estético é entendido dentro das tensões desse processo. No básico, este é o problema crítico colocado pela filiação da canção ao universo da indústria cultural, pois que com esta a arte (como produção de conhecimento e crítica imanente) deixa de ter sentido evidente, já que a dimensão de fratura da sociedade burguesa que permitiria reconhecer na arte suporte de crítica (ou seja, sua constituição autônoma) cair em favor do capitalismo monopolista e sua organização ideológica diferenciada (uma espécie de entronização da ideologia pelos produtos de consumo). Esta força produtiva que é a arte, ao mudar seu estatuto na medida em que a reprodutividade técnica avançada e é organizada pela apropriação privada da produção coletiva (ideologia e processo material mais conhecidos exatamente por indústria cultural) exige uma determinação conceitual de caráter histórico. (BASTOS, 2009, p.23)

Vamos daqui pra frente nos aprofundar mais especificamente nas questões do samba, que é um dos estilos musicais de nossa MPB. O samba também traz em si todas essas contradições abordadas anteriormente e na citação acima, lembrando que sua problemática já vêm lá pela década de 30, além da influência da indústria fonográfica e da necessidade de resistência de seus compositores quanto à sobrevivência do samba, também, nesse panorama que se apresenta.

O samba, que tem em seu histórico a perseguição inicial e a criminalização de quem se identificava como sambista, passou a sofrer tentativas muitas vezes bem sucedidas de cooptação e apropriação por parte do Estado. De manifestação relegada às populações das periferias das

idades, vitimadas pelo desemprego estrutural, vista como coisa até de vagabundos pela ideologia do senso comum, o samba passou agora a contar com o Estado que antes agia de forma excludente, como parceiro e financiador. Dessa forma, o samba seria útil para também ajudar na construção ideológica do imaginário coletivo da ideia de nação, sendo considerado, ainda durante a ditadura militar, como representação cultural autenticamente brasileira.

## **1.1 – A CANÇÃO EM TEMPOS DE ESPETÁCULO**

O grande espetáculo que é o Carnaval de hoje no Brasil se formou no bojo do desenvolvimento da sociedade burguesa local, que veio se ampliando e se modernizando de forma mais evidente a partir da década de vinte, quando começaram-se a operar grandes mudanças estruturais, influenciadas pela industrialização e a divisão de trabalho daí recorrente, principalmente entre as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, assim como também em outras capitais do país.

“O surgimento das escolas de samba está associado a dois fenômenos que tiveram lugar na cidade do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX. O primeiro é a aparição do samba enquanto gênero musical, e o segundo relaciona-se às diferentes formas de lazer da classe trabalhadora em formação naquele período.” (VALENÇA, 2009, p.125)

A Revolução Industrial teve seu início no final do século XVIII, por volta de 1760, sendo que, primeiramente, se desenvolveu na Inglaterra e depois foi se espalhando entre os séculos que se seguem, em parte da Europa, e depois nos Estados Unidos.

Esse processo de transformação influenciou de forma significativa o cotidiano da vida social dos trabalhadores, sendo que aqui no Brasil suas repercussões mais concretas se fizeram sentir, de fato, já no século XX, por volta de 1920. Esse atraso se deve, em grande parte, à realidade da economia local, que, até então, estava voltada à produção agrícola baseada no trabalho escravo.

Tais reflexões aqui tratadas irão contribuir com o entendimento quanto ao lugar, dentro da cidade que está se “modernizando”, que será destinado à classe trabalhadora, e especialmente aos negros, no interior de cujos grupos o samba se formou. Também com isso, entenderemos como essas mudanças influenciam as relações de trabalho e a cultura como um todo em nossa sociedade. O desenvolvimento acima apontado, imbricado com o campo político e cultural, teve seus efeitos e podemos perceber que:

“(…) essa passagem (…) implicou a disseminação de um conjunto de ideias para toda a sociedade, no sentido de dar sustentação ao projeto político de aproximar o país de um modelo de civilização europeu. Esse processo pode ser identificado como um momento exemplar de disputa de hegemonia na sociedade brasileira, se consideramos a hegemonia tal como definida por Gramsci (1991) como a direção cultural e política que se procura imprimir à totalidade social por intermédio de permanente ação educativa. Um tipo de ação educativa por meio da qual “são produzidas e valorizadas determinadas formas de representação da realidade, crenças e valores, padrão de relação e de comportamentos sociais e individuais que irão imprimir características particulares à cultura de uma determinada sociedade” (RUMMERT, 2000, p. 27)

Sabendo-se que os trabalhadores negros que antes eram escravos, com a abolição, haviam legalmente se transformado em “homens livres”<sup>1</sup>, mas foram obrigados a abandonar o campo e migrar para as cidades em busca de trabalho e sobrevivência. Começa aí toda uma gama de mudanças que se seguem, juntamente com o processo de modernização desses centros urbanos, tendo este último promovido uma certa: “*superação de uma mentalidade associada à vida agrário-colonial e sua substituição por outra mais adequada ao modelo urbano-industrial que se procurava alcançar foram as grandes questões que se colocaram no âmbito da cultura*”<sup>2</sup> (VALENÇA, 2009, p.125).

“Capital da República recém-implantada, a cidade do Rio de Janeiro terá um papel decisivo na construção de uma nova identidade para o país. No curso das transformações socioeconômicas e políticas ocorridas na virada do século XIX para o século XX, a cidade teve o seu perfil urbano e demográfico profundamente alterado.” (VALENÇA, 2009, p.126)

---

<sup>1</sup> Calhoub (2001) demonstra como o regime republicano teve como um dos seus projetos políticos mais urgentes a transformação do homem livre em trabalhador assalariado. Demonstra, ainda, que o referido projeto já vinha se delineando desde meados do século XIX, quando a supressão definitiva do tráfico de escravos é acompanhada de leis que regulamentavam o acesso à terra, vedando a esse grupo social o direito à propriedade da mesma. Entretanto, a transformação desse homem livre em trabalhador assalariado não foi um processo simples nem tampouco imediato.

<sup>2</sup>“Compreendida como modo como os sujeitos individuais e coletivos concebem e representam o real, nele se reconhecem e se situam.” (idem apud RUMMERT, 2000, p.27)

Nesse período, impõem-se várias mudanças decorrentes desse processo de modernização. Destacamos a seguir algumas alterações de que nos fala o autor, nas relações de trabalho, que passam “(...) *de tipo senhor-escravista para as de tipo burguês-capitalista, incluindo nesse processo a construção de um novo conceito de trabalho*” (*idem*). Não podemos deixar de mencionar que essas transformações não ocorrem de forma linear e pacíficas, que houve resistência, inclusive à “*repressão a qualquer tipo de atividade que pudesse ser taxada de vadiagem*” (*idem*). O próprio samba era uma dessas atividades que sofreram perseguição e repressão.

Várias transformações foram empreendidas por todo o país, dando destaque aos centros urbanos. O prefeito da cidade do Rio de Janeiro, Pereira Passos, teve em sua linha de ações voltadas para a renovação da cidade, obras que ficaram conhecidas como “bota-abaixo”. Essas obras tinham a intenção, segundo o governo, de valorizar o espaço urbano mesmo que, como consequência, tenha ocorrido a expulsão de grande número da população pobre do centro da cidade: “*as transformações em curso na época estavam relacionadas ao projeto de integração do país há economia internacional. Implicando ajustes nas formas de viver da população brasileira e na economia do país e da cidade*” (VALENÇA, 2009, p.126).

“Esses dois movimentos – construção de um novo conceito de trabalho e repressão à ociosidade – representavam, assim, duas faces da mesma questão. O negro era visto pela classe dominante da época como uma ameaça à ordem e à propriedade. Segundo seu entendimento, a condição de escravo não o teria preparado para a convivência dentro das leis de uma sociedade livre; ele não teria em seu repertório as noções de justiça, de direito à propriedade e de liberdade. Era preciso, então, desencadear, por um lado um processo de educação para o trabalho, visando à sua conformação ao modelo de sociedade em construção, e, por outro, combater todas as formas de ‘não trabalho’, ou seja, de ócio ou de vadiagem, conforme expressões da época. O abandono de hábitos que pudessem ser identificados com o atraso colonial também faziam parte do projeto de ‘modernização’ do país. Nesse sentido, as casas de cômodos e cortiços localizados no centro, onde habitavam cerca de um quarto da população da cidade, em sua maioria negros e mestiços, não se adequavam a esse projeto. A falta de condições de higiene nessas unidades habitacionais foi o principal argumento das autoridades para acabar com esse tipo de moradia.” (VALENÇA, 2009, p.127)

Tudo isso representou a perda do vínculo com vizinhos, com parentes; a perda de referências de amizade e a necessidade de adaptação a novos espaços, muitas vezes inadequados, distantes, sem qualquer infraestrutura, já que as populações eram deslocadas das áreas centrais das cidades. Nasceram, porém, nesse meio turbulento de mudanças violentas muitas formas de resistência que foram duramente reprimidas.

“Contudo, a resistência a esse projeto político não se deu apenas no âmbito dos movimentos organizados, mas também no dia a dia da classe trabalhadora. O samba com as características que lhe eram próprias do período, pode ser compreendido como uma dessas estratégias de resistência, que, em sua dimensão contraditória, abriga igualmente espaços de conformação” (VALENÇA, 2009, p.128)

Houve também outras formas de resistência, tais como a organização de sindicatos de trabalhadores, como também de centros religiosos que tentavam preservar a cultura afro, lembrando que todas essas manifestações foram duramente reprimidas naquele período. Continua Valença:

“Os estudiosos do samba identificam a partir dos anos 1920 uma redução da perseguição policial e até mesmo um movimento de valorização do samba. O reconhecimento institucional das formas de expressão e lazer das camadas populares e a integração ao mercado fonográfico foram fatores decisivos para a rápida disseminação do samba criado pelos compositores do Estácio, incentivando a criação de escolas de samba e revelando novos compositores à indústria fonográfica e à imprensa. (...) A vida já reconstruída nos morros e subúrbios produziu inúmeros pontos onde se praticavam os cultos afro-brasileiros, o samba, o jongo e o caxambu.” (2009, p.129/130)

Com a tomada de poder de Getúlio Vargas vem o fim da velha República, que deixou assimilada o fim da hegemonia oligárquica no país, processo esse que possibilitou definitivamente a industrialização, consolidando a política de modernização em curso.

“Se na República velha o samba representava uma ameaça à ordem vigente, podemos dizer que na nova República ele já está inteiramente integrado à institucionalidade nacional. O projeto de industrialização do país demandou um aparato jurídico e institucional que materializou-se na criação da legislação trabalhista e previdenciária, na criação e desmembramento de ministérios e de diversas organizações representativas da sociedade, dentre eles a

União das Escolas de Samba (UES)<sup>3</sup>, em 1934. (...) A integração das escolas de samba à sociedade brasileira e à carioca, em particular, pode ser verificada, ainda, em diversos episódios relatados por Cabral (1996, p. 108), tais como a transmissão do programa oficial *A Hora do Brasil* do dia 30 de janeiro de 1936 diretamente da Mangueira para a Alemanha” (VALENÇA, 2009, p.131)

Nesse período, também houve uma disputa no cenário brasileiro sobre o controle do samba. O jovem deputado Carlos Lacerda defende em seu discurso as origens de caráter classista do samba e critica a sua apropriação pela indústria fonográfica. Cabe aqui ressaltar que esse processo de apropriação do samba pela indústria cultural (no caso a fonográfica), transformou aquilo que teria sido por muito tempo uma das formas de resistência da cultura afro, em mercadoria voltada ao lucro dos seus produtores (não falamos aqui especificamente dos compositores), ou seja, os donos das gravadoras e todo o conjunto de aparatos criados para a divulgação e circulação de bens de consumo.

As escolas de samba também foram incorporadas como tema em filmes, surgiram lojas especializadas em vender seus instrumentos musicais, além de surgir o interesse da divulgação por parte da mídia e, finalmente, o interesse de políticos em atrair simpatia voltada à sua imagem. Esse processo não é algo que ocorreu de forma natural e sem crítica, como Valença observa:

“Evidente, isso não significa que essa incorporação tenha se dado sem confrontos. Como sabemos, ao longo da trajetória das escolas de samba houve inúmeras ocasiões em que a violência, ou sua outra face, o preconceito, se manifestaram contra os sambistas. Mas as escolas de samba, fruto da sociedade urbano-industrial, souberam resistir e ao longo do tempo permaneceram integradas a vida cultural da cidade e do país não apenas em suas dimensões de conformação, mas também de resistência. (2009, p. 132)

Além do que:

---

<sup>3</sup> No início de 1939, a União das Escolas de Samba (UES) atravessa uma crise interna e muda seu nome para União Geral das Escolas de Samba (Uges). Em fins da década de 1940 novas disputas fragmentarão a entidade que só virá a reunificar-se nos primeiros anos da década seguinte, já com o nome de Associação das Escolas de Samba do Brasil.

“As escolas de samba tiveram um importante papel na definição das formas de participação de amplas parcelas da classe trabalhadora na vida institucional do país. Essa população esteve incorporada ao projeto de implantação do capitalismo no Brasil não apenas pela via do trabalho assalariado, mas também por essa ‘outra porta’ propiciada pela participação no dia a dia das escolas de samba.

Todo o processo de evolução histórica que transformou a trajetória da escola de samba do início do século passado no que veio a ser considerado o maior espetáculo da terra atualmente, foi um longo caminho percorrido. Não vamos esgotar aqui, por impossível, toda essa problemática.

Vamos aqui ressaltar apenas alguns dos marcos de espetacularização dos desfiles: a construção do Sambódromo e a criação da Liga Independente da Escola de Samba (Liesa). Em decorrência dessas medidas, houve a ampliação do público interessado e uma padronização na forma de apresentação das escolas.

Cabe ressaltar que esse processo não causou nenhuma ruptura do que já vinha se desenvolvendo, na descaracterização do que se produzia antes, no interior das escolas de samba; que essas mudanças trouxeram um refinamento estético e técnico dos carros alegóricos. Mas o que era antes considerado como secundário toma lugar de destaque, pois as alegorias ganham uma maior importância à medida que o “ver” se torna mais significativo do que o “brincar”, como nos diz Valença.

Seguiram-se após essas medidas várias transformações para a adequação das escolas ao espaço a elas destinadas para o desfile<sup>4</sup>, o espaço arquitetônico do sambódromo passou por um processo de instalação de uma certa frieza pelo afastamento do público em relação aos desfiles.

Prosseguindo no raciocínio da autora, concordamos com que:

---

<sup>4</sup>“a passarela do samba tornou a participação do público menos importante do que os fatores estéticos, tecnológicos e financeiros, aproximando, mais do que nunca, o desfile das escolas de samba do espetáculo, do show.”(...) Varias forma as formas de afastamento do público, além dos altos preços dos ingressos, também se destaca entre tantas coisas que nem há mais o interesse de cantar o samba, pois: “o sistema de som implantado teve na percepção do desfile na medida que a plateia e os telespectadores passaram a ouvir apenas a voz do puxador em detrimento do coral das escolas de samba.” (VALENÇA, 2009, p. 135)

A profissionalização do trabalho nas escolas de samba, a um só tempo, esconde e revela a ampliação das garras do processo de sociabilidade capitalista que impõem a substituição do valor de uso pelo valor de troca, em todos os cantos. Esconde na medida em que aparece como processo natural, e até mesmo bastante positivo, pois passa a gerar empregos, alça o samba e o sambista à categoria dos produtores de bens úteis socialmente, 'ajudando-os' a sair da condição de 'vadios' e 'marginais' com a qual eram identificados nos primórdios das escolas de samba. Mas, à medida que cada uma das etapas de produção e o próprio desfile tornam-se mercadorias, cada vez mais banais, o processo se revela inconfundivelmente. Cabe ressaltar que a profissionalização do trabalho nas escolas de samba vem ocorrendo, ironicamente, justamente em um momento histórico de esgarçamento das relações de trabalho da sociedade como um todo. A compreensão em profundidade de um conjunto de transformações que se puderam em curso globalmente no final do século passado, e que impactam sobremaneira as relações de trabalho contemporâneas não tem sido tarefa simples para os estudiosos de vários campos do conhecimento. As dificuldades verificadas no campo teórico relacionam-se, para além de sua aparência, a uma crise de acumulação fordista que dominou o ocidente por cerca de cinquenta anos. (VALENÇA, 2009, p. 138)

Concordamos também, dessa forma, com a opinião de vários estudiosos da questão, como Jameson (1996), que toda a lógica de produção cultural desse período histórico modernista representou a mesma lógica de produção de mercadorias. Podemos afirmar também que a mercantilização é uma estetificação, ou seja, que a mercadoria também é consumida 'esteticamente'. Trata-se, portanto, de um movimento que vai da economia para a cultura; mas igualmente e de modo não menos significativo da cultura para a economia (JAMESON, 2001, p. 23)

Tudo isso contribui para compreendermos as transformações dos desfiles de escola de samba em produto cultural de valor comercial. E isso trouxe muitas perdas para a cultura da classe trabalhadora. Perde-se muito do caráter festivo, da resistência de uma identidade, do acúmulo de uma experiência estética, que se esvai pelo viés da lógica produtivista capitalista de extração de riquezas, sejam elas econômicas ou culturais. Assim, os que antes eram os sambistas, agora são trabalhadores explorados pela indústria cultural que se vêem cercados pela lógica competitividade e pela possibilidade do desemprego.

## 1.2 – Especificidades do Samba Paulista

Para compreender as especificidades do samba paulista, abordaremos inicialmente o estudo que Mario de Andrade faz sobre o assim conhecido samba rural paulista. Este trabalho compreende alguns anos de observação da década de trinta, principalmente no período do carnaval e também em outras datas festivas.

Ele realizou um trabalho que consistia em observar alguns grupos que vinham do interior para a capital naquela época para se apresentar e tecia algumas comparações com o que ocorria com o samba em outras partes do Brasil. Uma de suas observações consiste em relacionar o samba rural paulista ao samba carioca daquela época, destacando quais seriam, a seu ver, as diferenças entre eles, afirmando que o samba rural paulista: *“Nada tinha a ver com os sambas cariocas de Carnaval, nem na coreografia nem na música”* (ANDRADE, 1939, p.145)

Em busca de um maior aprofundamento nas suas pesquisas, além de observar os festejos que ocorriam no centro da cidade de São Paulo, principalmente nos arredores do bairro da Luz, ele também visitou algumas cidades do interior para fazer suas observações. Visitou Pirapora do Bom Jesus e São Luís do Paraitinga. Ele afirma que tanto o samba da capital paulista como esse praticado no interior tinha a mesma origem e se apresentava com as mesmas características marcadas, como, por exemplo, pela presença dominante e central do instrumento musical “bumbo”. Essas observações são importantes, pois ele identifica quais as principais características do samba rural paulista.

O grupo, formado de indivíduos de ambos os sexos, tem seus instrumentos. Instrumentos sistematicamente de percussão, em que o bumbo domina visivelmente. A sua colocação, sempre central na fila dos instrumentistas, bem como por ser da decisão dele o início de cada dança (...) lhe indicam a primazia entre os instrumentos. Primazia que se estende ao seu tocador. As mulheres nunca tocam. Os homens, pelo contrário, todos tocam, e indiferentemente qualquer dos instrumentos, passando este de mãos em mão. (idem, p.148)

Ele descreve também a ocorrência de muitos sambas de improviso, com refrãos fáceis de memorizar, em que o solista repete várias vezes para o coro responder. Após a assimilação do refrão vai se improvisando as demais estrofes.

Em suas descrições, ele conta detalhadamente os “*sambas-melodias*” que ele coletou. Andrade afirma que nesse samba há muita semelhança com o jongo e a umbigada, que são manifestações culturais vindas dos escravos africanos, por isso mesmo as manifestações do samba rural que ocorrem aqui em São Paulo também se assemelham com essas mesmas manifestações em outras regiões do Brasil, onde há africanos originários de uma mesma região da África.

Entretanto, os principais aspectos do samba rural paulista, observados pelo autor, são as letras (as quais que ele chama de texto-melodia), o ritmo, os instrumentos musicais e a dança de seus realizadores:

O samba rural paulista se define pela coreografia. As suas peças se confundem muito com outras danças nossos de próxima origem africana, como o jongo, ou mais remota, como o coco nordestino em suas manifestações mais rudimentares. Os textos são muitos simples, não demonstrando grande atividade de inteligência lógica. Inspiram-se em principal nos costumes e trabalhos, e nas manifestações e experiências mais comezinhas da vida e da natureza. A noção humorística é abundante. Raro aparece inspiração sexual. (idem, p.127/128)

Ele vai identificar como de origem essencialmente negra, no samba rural paulista, a coreografia, a supremacia do bumbo, a improvisação, os temas abordados, tais quais, a vinda do trabalhador rural para os centros urbanos, ou seja, o êxodo rural, como também sobre temas do cotidiano vivido por essa população ligados a produção agrícola, falta de emprego na cidade, destacando também o processo de criação muitas vezes de improviso, dado com a criação de um refrão e o improviso das estrofes por aqueles que compunham as rodas de samba. Como também o ritmo marcado no compasso do bumbo “(...) a sincopa, empregada sistematicamente, é, no caso, de sistematização negra” e por último a melodia que misturava samba e música caipira.

O autor tem uma visão estática sobre as manifestações culturais, e acredita que qualquer evolução significa a morte de tal manifestação. Faz questão de enfatizar a origem negra, pois, segundo ele, já existe uma “decadência” na forma do samba rural paulista pela influência europeia no seu meio. Ou seja, já havia nesse momento observado por Mário de Andrade a participação de outras parcelas da sociedade além dos negros.

Outra autora que nos traz essa temática é Olga R. de Moraes Von Simson. Ela nos fala que o carnaval dos negros em São Paulo surge no período colonial e tem suas origens ainda com os indígenas, pois os negros se baseavam em uma espécie de encenação feita por eles, chamada “caiapós:

Os caiapós eram um auto dramático, em forma de dança, que narrava a história da morte de um pequeno cacique indígena, atingido pelo homem branco, que conseguia voltar à cidade graças às artes do pajé, para a alegria e regozijo da tribo (Von Simson, 2007, p. 96).

Essa mesma tribo era reconhecida como o grupo tribal mais resistente às ações realizadas pelos bandeirantes paulistas contra as tribos. Assim sendo, Von Simson explica que os “negros crioulos”<sup>5</sup> faziam essa apresentação em caráter de denúncia da repressão que eles sofriam dos brancos escravocratas (portugueses), e se autodenominavam de caiapós, enquanto desfilavam junto aos cortejos de rua, da cidade paulistana. Mais tarde, essa apresentação foi proibida de participar do cortejo pela metrópole, tendo que buscar outros espaços dentro do calendário da cidade.

No final do século XIX, os negros transferiram a sua dança para o período carnavalesco, segundo Roger Bastide, conforme citação de Olga Von Simson (Bastide, 1959 *apud* Von Simson, op. cit., p. 98). Os três dias de carnaval já se configuravam como um local de aceitação de várias manifestações folclóricas que não encontravam relevância em suas datas

---

<sup>5</sup> Olga Von Simson traz uma explicação detalhada do que vem a ser “crioulo”: “expressão usada no período escravocrata para indicar o indivíduo descendente de africanos, mas já nascido no Brasil (na América espanhola, também atribuído ao negro nascido na América). (...) Em São Paulo, no período colonial, o número de negros não era muito grande, sendo superado pelo de indígenas (trazidos pelas bandeiras e vendidos como escravos), denominados ‘negros da terra’ e considerados socialmente inferiores aos negros ‘crioulos.’” (idem, op. cit., p. 96)

tradicionais. Von Simson afirma que há relatos de que os caiapós continuaram a desfilar até 1910 aproximadamente. A autora informa ainda que havia um desnível do desfile da grande sociedade carnavalesca em relação aos caiapós, que se mantinham com simplicidade, trajes pobres e desfilavam somente com ajuda de uma rústica percussão. Eles foram sendo ridicularizados, houve perseguições e agressões por parte da população paulistana contra eles. Após esse período, essa manifestação dos caiapós desapareceu da capital, mas ainda há a permanência em cidades pobres do interior paulista durante o carnaval, ou nas festas de Natal, Reis e do Divino Espírito Santo, conforme explica a autora.

Von Simson explica em detalhes o desenvolvimento dos cordões carnavalescos em São Paulo. Resumindo o argumento da autora, podemos afirmar que os primeiros cordões carnavalescos surgidos na cidade de São Paulo se deram nas zonas mais desvalorizadas, protagonizados por famílias negras, entre as décadas de 1910 e 1920. Isso vai se intensificar nas décadas de 30 e 40 devido a influência da introdução do rádio na sociedade.

Com a chegada do rádio e posteriormente a televisão, ou seja, os meios de comunicação de massa que estão voltados aos interesses capitalistas, como dito anteriormente, de transformar os desfiles de escola de samba em produto cultural de valor comercial, os fatos culturais passam a ser transformados em mercadorias passíveis de serem comercializadas. Von Simson explica que isso aconteceu com o samba carioca proveniente dos morros que foi amplamente veiculado e consumido por todas as camadas sociais urbanas e que passa a ser considerada a típica música brasileira. Samba esse que se caracteriza por ser proveniente da zona urbana, própria de negros que habitavam a zona dos morros, em que os compositores e cantores profissionais de classe média iam procurar por esses sambistas para comprar seus sambas.

A escola de samba, que é como se denominava a forma carioca de se brincar o carnaval, foi criada na década de 30 e obteve incentivos financeiros do setor comercial e de poderes públicos<sup>6</sup>. Já a partir da década de

---

<sup>6</sup> “... em 1934 o prefeito do Distrito Federal (hoje Estado da Guanabara), Pedro Ernesto, percebendo a importância política das agremiações carnavalescas (naquele tempo as únicas

60 essa passa a ser entendida como a típica representação brasileira de samba e da forma de organizar o carnaval.

A oficialização do desfile das escolas de samba, o regulamento imposto pela entidade promotora, os juízes oriundos das classes médias e mais abastadas vão, aos poucos, estreitando esse processo de enquadramento. Mas foi sob a ação dos meios de comunicação de massa que se acelerou, e vemos, então, uma manifestação cultural, tipicamente popular, que ganhou certa notoriedade devido a sua originalidade, vê-se forçada, para afirmar e garantir esse novo *status*, a ir buscar ajuda de costureiros, cenaristas e coreógrafos brancos – profissionais que fossem capazes de realizar a necessária adaptação do folguedo ao gosto do público mais abastado e dos juízes dos desfiles, todos oriundos de estratos mais elevados da população (Von Simson, op. cit., p. 28).

Os meios de comunicação começam a transmitir, muitas vezes, uma visão diferente do que aquela manifestação representava. Von Simson explica que se começa a criar a imagem de que há uma mistura de classes sociais através do carnaval, imagem essa utilizada até pelo regime militar como “símbolo por excelência do mito da democracia racial brasileira” (ibidem). Por outro lado,

(...) para serem bem e facilmente consumidas, tais mercadorias devem satisfazer o gosto das classes superiores. Assim, os criadores de tais bens culturais vêm passando por um processo semelhante àqueles detectado para as escolas de samba. São levados a modificá-los de acordo com o “gosto” dos prováveis consumidores, sob o incentivo de um aumento de lucros (ibidem).

Com isso, num alto grau, o que vem a determinar os rumos do carnaval passam a ser os interesses da classe dominante.

Segundo Tiarajú Pablo D’Andrea, em seu artigo “Segregação socioespacial e Escolas de Samba na cidade de São Paulo”, o surgimento das escolas de samba nesse município está ligado a processos relacionados àquilo que o autor chama de “dinâmica territorial de produção social do espaço urbano” (D’ANDREA, 2010). Um dos processos destacados por D’Andrea é a

---

organizações capazes de congregar as massas populares da cidade), se dispôs a oficializar os desfiles de carnaval, uma das condições para o recebimento de dotação era a legalização de tais grupos na polícia” (Tinhorão, s/d, p. 175)

alta concentração da população negra, em geral pobre, nos subúrbios e na região central do município de São Paulo. Outro é a existência marcante do operariado nos locais; mais um é a concentração dos “equipamentos culturais” em bairros mais ricos. Desses processos resulta o surgimento das escolas de samba nas periferias. Assim, a escola de samba se torna o espaço de produção cultural de maior acesso a população periférica paulistana.

D’Andrea, a partir da análise de um mapa que apresenta a distribuição territorial das organizações carnavalescas, constata que não há o surgimento de escolas de samba nas regiões onde há maior concentração de riqueza e baixa concentração de famílias negras, que seria a região sudoeste na cidade.

O autor afirma que

(...) escolas de samba e blocos carnavalescos são provavelmente os equipamentos culturais mais acessíveis e mais democráticos à maioria da população. (...) em bairro de alto poder aquisitivo, que também são os bairros onde é menor a presença da população negra, não existem entidades carnavalescas (ibidem).

Outra constatação que decorre de sua pesquisa é que, apesar de as escolas de samba nascerem em bairros mais pobres, elas não crescem lá. Ou seja, apesar de identificar as escolas de samba como equipamentos culturais de mais fácil acesso e de forma mais democrática a toda a população, em contradição, as escolas que buscam crescer (as grandes escolas) se deslocam para regiões em que há maior concentração de aparatos financeiros para o seu desenvolvimento.

No artigo, D’Andrea destaca três capacidades fundamentais para a realização dos desfiles de carnaval, que são, em resumo, a capacidade criativa, a capacidade organizativa e a capacidade de mobilização de recursos materiais e humanos.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> D’Andrea explica da seguinte forma as três categorias: “A efetivação de um desfile de carnaval depende de inúmeros atores. Esses fatores, no entanto, são subsumidos fundamentalmente a três capacidades colocadas em prática por uma escola de samba: a capacidade criativa que fundamenta o fazer artístico; a capacidade organizativa de racionalização do processo de confecção do desfile em todos os seus âmbitos; a capacidade

Essa última capacidade influencia, entre outros fatores, principalmente a localização da entidade, pois, na funcionalidade das escolas de samba, há uma movimentação que requer fácil acesso aos participantes, certa riqueza material e humana de seu entorno, para a própria manutenção econômica da escola.

A compreensão que o trabalho de D'Andrea nos dá é a de que quanto mais as escolas de samba crescem e se complexificam, tanto mais é necessária a entrada de recursos financeiros que são alcançados com a influência do entorno que ela pode ter, pois ao crescer a escola, o entorno tende também a crescer junto, economicamente. Por isso, em bairros pobres em que não há perspectivas de investimento do entorno e o poder aquisitivo de seus moradores é baixo, encontram-se maiores dificuldades para esse crescimento e manutenção da escola. Nas palavras de D'Andrea: “já foi tempo em que bastava samba no pé e amor à escola” (ibidem).

---

de mobilização de recursos materiais e humanos que sustentam essa organização social e possibilitam a expressão artística” (idem).

## **CAPÍTULO 2 – “SÃO PAULO MENINO GRANDE” – CANÇÃO TECIDA NAS CONTRADIÇÕES DA GRANDE METRÓPOLE.**

*Se queres ser universal, começa por pintar a tua aldeia.*

*Leon Tolstoi*

O autor que trabalhamos neste estudo foi um sambista que, por meio de suas canções, conseguiu muitas vezes apresentar as contradições da realidade vivida pela população da periferia de São Paulo em seu período de modernização, período que caracterizamos brevemente no capítulo anterior. Vimos que o processo de modernização ocorrido na cidade do Rio de Janeiro não foi muito diferente da forma como ocorreu na cidade de São Paulo, em termos da expulsão sistematicamente violenta, até, da população pobre, que foi obrigada a sair de suas moradias para dar lugar a algo a que se chamava progresso e modernização das cidades. Vimos ainda como qualquer forma de resistência foi prontamente respondida com repressão por parte do Estado.

Apresentamos aqui, mais de perto, o sambista Geraldo Filme, homem, negro, cantor, compositor e pesquisador da cultura Afro que tem origem na periferia da cidade de São Paulo:

“O sambista nasceu em 1928, em São João da Boa Vista, interior de São Paulo, e se mudou para a capital ainda pequeno, habitando, durante a maior parte de sua vida, a Barra Funda, um dos principais bairros onde se concentrou um grande número de pessoas migrantes do campo, de maioria negra. Morreu em 1995.” (PRADO, 2013)

As composições de Geraldo Filme partem da realidade local. Como Tolstoi nos diz na epígrafe, o sambista, poetizando a sua realidade, nos dá a ver as contradições do período que se vive, pois cada fenômeno vivido não acontece, não existe como algo isolado da forma como os seres humanos organizam sua vida. Os fatos da vida são consequência de um sistema social criado pelos homens, portanto, são produzidos historicamente. Assim, é com o

sistema vigente em nosso país e no espaço delimitado para o estudo dessa pesquisa, e sabemos que sua maior característica se dá pela expropriação e exploração da força de trabalho daqueles que só têm isso como sua propriedade.

Geraldo Filme nos dá a ver o caráter das transformações que vão apagando tradições e identidades criadas pela pelos trabalhadores da periferia urbana. Entender as transformações em São Paulo também contribui para que possamos ter uma visão mais complexa do sistema de dominação ao qual a classe trabalhadora é submetida.

No samba abaixo, ele fala das saudades da cidade, pois, já não a reconhece como foi no passado.

São Paulo Menino Grande

São Paulo, menino grande  
Cresceu não pode mais parar  
E o pátio do colégio quem lhe viu nascer  
Um velho ipê parece chorar  
Não vejo a sua mãe preta  
Na rua com seu pregão  
Cafezinhoquentinho, sinhô,  
Pipoca, pamonha e quentão.

Lembrar, deixa-me lembrar, laiarálalalaiá

Agora que o menino cresceu  
Perdeu sua simplicidade  
Desprezou o seu amor-perfeito  
E um cravo vermelho, amigo do peito  
São Paulo de Anchieta  
E de João Ramalho  
Onde estão teus boêmios,  
A sua garoa, cadê seu orvalho?

Lembrar, deixa-me lembrar, laiarálalalaiá

A grande expansão demográfica da cidade de São Paulo mudou completamente a sua estrutura de cidade colonial para um centro urbano industrial. Em sua narrativa melancólica, o eu lírico da canção nos vai inserindo como seus ouvintes na canção e leva-nos a sentir a emoção que é causada pela perda de identidade, no deslocamento do cenário que se desenha em sua poesia.

É essa canção sensível à realidade local que nos é presenteada pelo nosso autor e foi no campo fértil da poética que ele exerceu a criatividade de sua canção. Ela nos proporciona vivenciar a cultura e conhecer a história de São Paulo, através da composição, que nos permite ver seu “engajamento” na luta pelo direito ao samba, como forma artística que é, por parte dos seus criadores, engajamento esse que influencia a estrutura estética de toda sua obra, pela sonoridade de seu samba rural marcado pela centralidade do uso do bumbo, pela mistura de ritmos como o caipiras ao samba.

A biografia do sambista é clara quanto ao contexto cultural e artístico em que viveu, sentindo-se ele herdeiro de uma tradição cultural de seu povo, de sua realidade.

“O pai tocava violino, mas foi com a avó que conheceu os cantos dos escravos que influenciaram sua formação musical. Sua mãe tinha uma pensão nos Campos Elíseos e fazia marmitas que o menino Geraldo entregava em toda a região. Na Barra Funda, bairro vizinho, passava um bom tempo nas rodas de samba e tiririca (capoeira) que os carregadores improvisavam, no Largo da Banana.(...) Sua mãe fundou o primeiro cordão carnavalesco formado só por mulheres negras, que futuramente iria se transformar na Escola de Samba Paulistano da Glória. Geraldo tem o nome ligado à história do Carnaval paulista. Respeitado e querido por todas as escolas, marcou presença na Unidos do Peruche, para quem compôs sambas-enredo, mas é lembrado principalmente por sua ligação com a Vai-Vai. O samba "Vai no Bexiga pra Ver" tornou-se um hino da escola.” (...)(BRAZIL)<sup>8</sup>

Sendo assim, ele deu continuidade a essa tradição, inserindo-se no campo da arte através do samba. Além disso, ele buscou pesquisar a cultura Afro, trouxe em suas obras a preocupação em preservar viva a memória de sua descendência e da própria história da cidade de São Paulo que ia sendo apagada para dar espaço ao longo processo de modernização.

“Um grande conhecedor da história de São Paulo, Geraldo pesquisou e compôs o samba “Tebas” que conta a história da origem desse termo que significa “o bom” ou “o melhor” e era muito usado pelos paulistanos no século passado. A origem desse termo se dá devido a

---

<sup>8</sup>BRAZIL, Daniel. **Geraldo Filme**. Agenda do Samba e Choro. In: <http://www.samba-choro.com.br/artistas/geraldofilme>

um escravo que conseguiu sua carta de alforria por ser grande conhecedor de alvenaria e hidráulica, sendo o responsável pela construção das torres da Catedral da Sé e da canalização dos esgotos da região central da cidade. Foi dele o primeiro casamento na catedral após a construção das torres. Ele construiu também um chafariz no centro da cidade.” (idem)

Histórias como essa acima relatada, se não fosse pelo esforço de pessoas como nosso autor, seriam completamente apagadas da memória coletiva, pois muitas dessas histórias eram reproduzidas apenas oralmente, sem nunca terem sido registradas. Essa postura crítica que nosso autor vai assumindo em suas canções não é algo dado como natural, nem sempre ele assumiu essa postura. Isso foi algo que se construiu dentro da própria realidade social por ele vivida. Geraldo Filme toma consciência da condição de vida dos afro- descendentes de São Paulo e da classe trabalhadora à sua volta como um todo, a partir da vivência em seu meio social, ou seja, na sua família, nas rodas de samba, no seu trabalho, na convivência cotidiana com vizinhos, amigos e familiares. Aliás, foi através de sua vivência diária sob problemas próximos de como se manifestaram as contradições capitalistas.

“Essa ligação entre samba e os afro-paulistas com as Áfricas não é automática nem mecânica, o que se percebe na experiência social de Geraldo Filme e suas músicas são sinais dessa ligação que aparecem como fragmentos, retalhos de uma memória africana que fora acessada e recomposta entre os afro-paulistas através dos saberes orais manifestados nas relações de família, amizade, práticas de trabalho, musicalidades, nos salões de dança, cordões carnavalescos e escolas de samba.” (AZEVEDO, 2010)

Em suas pesquisas, ele foi se aprofundando na forma como foi se desenrolando a história dos negros, e como se deram as maneiras de adequação e resistência de seu povo.

“Tais estudos mapearam, entre o pós-abolição e as décadas de 1930 e 40, suas novas formas de sociabilidade como a vivência em rodas de sambas, a instituição de cordões e escolas carnavalescas, a frequência de salões de dança, o que significaram estratégias de resistir culturalmente na cidade. A partir da década de 1950, essas atividades culturais, sociais e educacionais continuaram sendo as organizações onde os afro-paulistas concentraram suas atenções e ações para reivindicar direitos, igualdade racial e sua herança cultural afro-brasileira.” (AZEVEDO, 2010)

Como já dito anteriormente, São Paulo passava pelas mudanças estruturais vividas em outras capitais. Os negros acompanhavam essas mudanças resistindo da forma que podiam e Geraldo contribuía com essa luta com suas pesquisas, e, no que nos interessa mais de perto, com suas canções a pensar no quadro de luta dos afro descendentes, para quem, até o direito de se manifestar religiosamente, haveria de ser por reivindicação.

“Reconstruir a memória musical de Geraldo Filme e suas relações de sociabilidade permitiu perceber uma sociedade e uma cidade como marcas culturais dos afro-paulistas, apesar de seu amplo processo de urbanização e industrialização e higienização dos espaços públicos, da racionalização da governança política e da economia. Por entre esse processo contínuo de urbanização e metropolização emerge uma cidade com traços específicos da cultura desse grupo de costumes, nos gestos, nos cantos e nos territórios apropriados que configuram aquilo que denomino de áfricas. (AZEVEDO, 2010)

Entretanto, é necessário perceber que nem sempre a postura de Geraldo foi uma postura de crítica. Muitas vezes ele teve que se adequar às determinações sociais mais imediatas de seu tempo.

“A música e a experiência de Geraldo Filme sofreram impactos, resistindo em certos momentos e em outros se modificando de acordo com as imposições políticas, econômicas, ideológicas, urbanas e indústrias da cidade de São Paulo.” (AZEVEDO, 2010)

Apesar do grande número de canções que foram criadas por ele, pouca coisa foi gravada, pois as condições econômicas e a falta de financiamento não permitiram que ele pudesse gravar todas as suas obras.

“Geraldo teve uma pequena produção discográfica ao longo de sua carreira artística. Ele foi um daqueles casos de músicos pobres que só conseguiram gravar seu primeiro disco após muitos anos de carreira musical vivido fora dos círculos da indústria fonográfica. No caso específico de Geraldo ele grava o primeiro disco solo aos 53 anos de idade, em 1980.” (AZEVEDO, 2010)

Porém, aquilo que ele conseguiu gravar, mesmo sendo pouco, e tendo-o feito tardiamente, teve um grande significado estético para o seu meio social.

“As gravações desses discos permitiram a Geraldo imprimir no mundo do samba uma singularidade que se expressa na voz, na interpretação e na forma de compor os temas, além de personagens com vivências históricas que se passam no ambiente urbano e rural. Esses discos definem minimamente o estilo, a especificidade, a estética particular desse sambista, que se configurou pelo samba-protesto, pelo samba-denúncia, em que um olhar político sobre a sociedade, a cidade e o presente histórico dele se fez de forma crítica. (...) Ao capturar o miúdo, o não estabelecido, o não dominante postos nas vivências negras e populares protegeu memórias na cidade que foi cruel e apartava os desafortunados. Mais do que respostas, a arte de Geraldo produziu inquietações ao revelar as desigualdades: comprometeu-se mais com aquilo que poderia ser ao questionar a ordem de como a cidade era, e de como os menos favorecidos a viveram. Não há oposição entre realidade, ficção e desejo. Essas dimensões se misturam para trazer à tona outras realidades históricas pela via da música.” (AZEVEDO, 2010)

Nosso artista soube bem preservar o samba rural paulista. Para criar suas canções, ele se utilizava da matéria local e misturava vários ritmos caipiras à sua produção. Preocupava-se em se diferenciar do comum do samba comercial e não ser apenas um reprodutor da realidade, fazendo assim das suas canções um meio de desmascarar a realidade de opressão de seu povo. Apesar disso, Geraldo Filme:

“É um sambista que adota a postura de um militante político e cultural. Opôs-se ao autoritarismo do regime militar mesmo não falando diretamente sobre isso em suas músicas. Utilizou de um caminho diferente dos movimentos políticos e sociais da época que se opunham à ditadura, militou como músico do samba-protesto, do samba-indignação, do samba-enredo e do samba-de-festa.” (AZEVEDO, 2010)

Ele inicialmente brigou pela independência dos cordões carnavalescos em relação a interesses políticos, pois esses representavam uma importante manifestação do samba rural paulista, continuou a lutar nessa causa mesmo sendo avisado sobre o perigo que corria, sendo vítima de perseguições, chegando a ficar preso durante a ditadura militar. Mas, posteriormente, cedeu nessa causa em função de saber que mesmo esses cordões tendo esse papel para a tradição do samba e para a preservação de sua memória, sem financiamento algum, corriam o risco de desaparecerem caso não se incorporassem ao esquema das escolas de samba, pois

permanecendo na estrutura de cordões não iriam receber incentivo financeiro que só era voltado àqueles que tinham a estrutura de escolas de samba.

Ele também atuou de 1977 a 1979 como presidente da UESP (União das Escolas de Samba de São Paulo), criada em 1973. Sempre defendeu o afastamento das escolas de samba de uma prática que beirava a politicagem, essa que era sua grande crítica ao samba carioca.

Ele atuou em várias escolas de samba, sendo que foi na Vai-Vai que permaneceu mais tempo e teve maior reconhecimento de seus sambas, foi lá que conheceu o apitador da bateria Pato N'Água, que também sofreu perseguição política e foi assassinado pelos militares, sendo, após essa perda, homenageado por Geraldo Filme com a canção "Silêncio no Bexiga":

Silêncio o sambista está dormindo  
Ele foi mas foi sorrindo  
A notícia chegou quando anoiteceu  
Escolas eu peço o silêncio de um minuto  
O Bexiga está de luto  
O apito de Pato N'Água emudeceu

Partiu não tem placa de bronze não fica na história  
Sambista de rua morre sem glória  
Depois de tanta alegria que ele nos deu  
Assim, um fato repete de novo  
Sambista de rua, artista do povo  
E é mais um que foi sem dizer adeus.

Após sua morte, em 1995, Geraldo Filme foi homenageado em diversas ocasiões por outros sambistas que preservam sua memória.

## **2.1 – O REALISMO DA ARTE NA PRODUÇÃO DO SAMBISTA**

*“Todos são filósofos, ainda que ao seu modo, inconscientemente, porque inclusive na mais simples manifestação de uma atividade intelectual, a linguagem, está contida numa determinada concepção de mundo”*

GRAMSCI

Para nos aprofundarmos no estudo entre forma e conteúdo de um gênero se faz necessário fazer escolhas sobre qual linha teórica seguir, e dentre as convicções que temos de mundo, vamos definir qual permitirá entender melhor a realidade por nós vivida e estudada. Um passo importante a ser feito é pensar do ponto de vista da estética marxista, pois para quem acredita ser a arte, e, no caso desse estudo, a canção, mais especificamente, um modo de questionar a ordem vigente, ou seja, que ela, a arte, traz em si uma potencialidade revolucionária, se faz necessário compreender a teoria marxista que os autores aqui abordados nos apresentam, em seus estudos acerca da estética.

Em vista disso, acreditamos, é importante que se diga, que o mundo pode sim mudar; que o sistema capitalista precisa ser superado e não apenas reformado, pois para que haja mudanças no âmbito social toda a estrutura precisa ser refeita (recriada); acreditamos na revolução permanente, segundo a qual, para existir o novo há a permanência do velho, que nada é criado do nada; que os avanços também trazem retrocessos, pois este é um processo dialético e contraditório.

Dentro dessa linha serão levados em conta, para nos nortear, conceitos do materialismo histórico dialético, assim o processo histórico visto com suas constantes transformações. Desse ponto de vista, pergunta-se: que lugar a arte ocupa no desenvolvimento da sociedade de classes? Um desses teóricos nos dá conta de que

“o ritmo da palavra necessário para exprimir humores obscuros e vagos, aproxima o pensamento do sentimento, ou opõe um ao outro, enriquece a experiência espiritual do indivíduo e da coletividade, apura o sentimento, torna-o mais flexível, mais sensível, dá-lhe maior ressonância, aumenta o volume do pensamento graças à acumulação de uma experiência que ultrapassa a escala pessoal, educa o indivíduo, o grupo social, a classe e a nação.” (TROTSKI, 2007, p. 137)

Despertar o sensível. Sensibilizar. Uma tentativa de resposta à questão posta acima, do lugar da arte, talvez seja essa, despertar o lado sensível dos seres humanos, afinal, no desenvolvimento dessa sociedade de classes em que vivemos, o homem vem sendo cada vez mais desumanizado, coisificado. A arte tem esse caráter de questionar a vida. De não ter regras fixas, de poder subverter a ordem à sua maneira, de captar e concentrar a realidade de forma universal, e nessa relação com a arte, entramos em contato com algo mais do que a realidade aparente, individual, e temos esse contato com o conjunto que é a humanidade presente dentro de cada um.

Vamos neste momento voltar nossas reflexões para essas questões da estética marxista, na análise das canções de Geraldo Filme. Para tanto, iremos trazer esse debate aqui para que gradualmente possamos compreender a importância desse momento de reflexão.

Um autor que se aprofundou nesta questão foi Gyorgy Lukács. Ele defende a ideia de que a estética é o produto de um trabalho livre que aborda os problemas sociais vividos pela humanidade como problemas enfrentados também pelo campo da arte. Lukács aborda sistematicamente questões que nos ajudam a entender e organizar nossa crítica a esse respeito, nos dando as bases do que seria essa arte, que consegue captar a totalidade da vida, que nos faz transcender nossa realidade imediata, que nos leva a uma experiência de catarse, que nos transforma subjetivamente, nos levando a agir a partir de uma nova ética social.

Lukács tem a base de sua teoria fundamentada nos estudos de Marx, mas ele não apenas reproduz a teoria de Marx (ou seja, no materialismo histórico dialético e na crítica da economia política), ele vai se aprofundar e avançar naquilo que Marx não teve tempo de escrever profundamente a

respeito. Lukács vai estudar a subjetividade humana, e nesse estudo específico, a arte e suas implicações dentro do momento histórico atual.

Segundo Lukács, o homem vive no mundo da necessidade, a relação que o homem estabelece com a natureza ao transformá-la vai se dar no sentido de suprir suas necessidades, tendo em vista que o homem é um ser que (diferente de outras espécies animais) planeja a execução do seu trabalho, ou seja, antes de trabalhar, já tem em sua mente o resultado do trabalho. Produz através de seu trabalho inúmeras coisas de que não precisa imediatamente, mas sabe, pela experiência acumulada (e pelas determinações e indeterminações da natureza) de que vai necessitar futuramente. Nesse processo de transformação da natureza pelo homem, através do trabalho, há um distanciamento do homem em relação à natureza. E é através desse movimento que ele vai se humanizando, ou seja, à medida que o homem modifica a natureza ele também se modifica num movimento de superação em relação ao seu estágio anterior de conhecimento.

Toda a história acumulada da humanidade nos conduziu a sermos o que somos atualmente, como seres sociais históricos. Dessa forma, o desenvolvimento histórico da humanidade trouxe inúmeras necessidades que os homens de sociedades anteriores a nossa não tiveram. Nós, seres humanos, vamos acumulando conhecimentos, buscando sempre criar coisas que nos dêem conforto e nos leve a gastar menos energia humana para a manutenção de nossa existência, assim como artifícios para que possamos viver mais. A luta humana é se proteger contra a escassez e a morte.

Existiu uma época na história da humanidade que a arte tinha maior ligação direta com a vida. Mesmo na arte grega há um grau disso, em que tudo que era produzido dizia respeito a sua tradição, a manutenção da própria existência e a crença em seus deuses.

Essa ligação direta da arte com a vida não existe mais. Para que nós façamos uma interpretação dela é necessário que percebamos as mediações entre a arte e a realidade.

Para que possamos compreender a arte dentro desta sociedade é necessário que haja uma educação de nossos sentidos. Assim é que podemos

apreender os conhecimentos acumulados historicamente. Segundo Marx, nos Manuscritos Econômicos Filosóficos, analisando esses aspectos:

*“O sentido musical do homem só é despertado pela música. A mais bela música não tem significado para o ouvido não-musical, não é um objeto para ele, porque meu objeto só pode ser a corroboração de uma de minhas próprias faculdades. Ele só pode existir para mim na medida em que minha faculdade existe por si mesma como capacidade subjetiva, porquanto o significado de um objeto para mim só se estende até onde o sentido se estende (só faz sentido para um sentido adequado). Por essa razão, os sentidos do homem social são diferentes dos do homem não-social. (...) Pois não são apenas os cinco sentidos, mas igualmente os chamados sentidos espirituais, os sentidos práticos (desejar, amar, etc.), em suma, a sensibilidade humana e o caráter humano dos sentidos, que só podem vingar através da existência de seu objeto, através da natureza humanizada. O cultivo dos cinco sentidos é a obra de toda a história anterior.”<sup>9</sup>*

O que Marx diz é que há a necessidade da educação dos sentidos, pois o significado das coisas vai depender daquilo que temos como experiência de vida. Para uma pessoa que tivesse vivido a vida toda isolada, sem nunca ter tido contato com outros seres humanos não haveria a oportunidade de se relacionar com o outro e aprender coisas com esta relação. Mesmo uma pessoa que vive em meio a outros seres humanos, mas que nunca entrou em contato ou nunca foi ensinado sobre artes não teria a princípio, condições satisfatórias de por si só compreender num quadro de Leonardo Da Vinci, o que suas cores e formas representam e que mediações existem entre a obra de arte e a realidade.

Com o desenvolvimento social humano, a sociedade se complexificou cada vez mais, assim como, também as relações sociais se tornaram cada vez mais complexas. A sociedade atual em que vivemos é a sociedade capitalista, e nesta sociedade a preocupação principal é de como acumular capital (lucro), ou seja, ela está totalmente voltada à reprodução da vida capitalista e ao desenvolvimento da produção capitalista. Nela, o produto do trabalho humano não pertence mais àquele que o produz e sim àquele que

---

<sup>9</sup> Escritos Econômicos-Filosóficos MARX e ENGELS.

[http://antivalor.vilabol.uol.com.br/textos/marx/tx\\_marx\\_man1.htm](http://antivalor.vilabol.uol.com.br/textos/marx/tx_marx_man1.htm) site consultado em:

19/11/2009

detém os meios de produção da riqueza. Ao homem comum, cabe apenas a aplicação de sua força de trabalho e sua exploração.

A sociedade capitalista, como nos explica Marx, produz mercadorias. O homem, no processo de transformação dos meios de produção feudais para os meios de produção capitalista passou a ser “livre” para vender sua força de trabalho, relembramos brevemente aqui esse fato, sabendo que o processo é muito mais complexo do que parece, mas queremos chegar aqui na produção estética. E dessa forma o homem produz mercadorias de distintas naturezas:

“A mercadoria é, antes de mais nada, um objeto externo, uma coisa que, por suas propriedades, satisfaz necessidades humanas, seja qual for a natureza, a origem delas, provenham do estômago ou da fantasia<sup>10</sup>. Não importa a maneira como a coisa satisfaz a necessidade humana, se diretamente, como meio de subsistência, objeto de consumo, ou indiretamente, como meio de produção.”(MARX, 2011, p. 57)

Continuado com a leitura dessa lógica, para que o homem venha a usufruir a mercadoria, não basta que ele tenha uma necessidade, pois como foi dito antes, o produto do trabalho não pertence mais a quem o produziu, nem basta que o homem tenha outro produto para trocar pela mercadoria necessária. As mercadorias se relacionam entre outros produtos, é uma relação entre coisas, e não entre homens, aparentemente. Para que o homem possa adquirir a mercadoria que ele precisa possuir um equivalente universal de troca (o dinheiro), que pode ter obtido em troca da venda de força de trabalho, no caso da classe trabalhadora, que não detém os meios de produção.

Na complexificação das relações sociais não conseguimos enxergar todas as relações que as mercadorias estabelecem entre elas e os homens. Por exemplo: como é calculado o valor de determinada mercadoria? A princípio ela terá dois tipos de valores, o valor-de-uso que tem haver com a

---

<sup>10</sup> “Desejo envolve necessidade; é o apetite do espírito e tão natural como a fome para o corpo. (...) A maioria [das coisas] tem valor porque satisfaz as necessidades do espírito” (Nicolas Baron, A discourse on coining the new Money lighter. In answer to Mr. Locke’s considerations etc., Londres, 1696,pp. 2 e 3)

utilidade que nela pode ser empregada, e o valor-de-troca que seria o valor de quanto terá que ser pago para que eu possa adquiri-la.

“Se prescindirmos do valor-de-uso da mercadoria, só lhe resta ainda uma propriedade, a de ser produto do trabalho. Mas, então, o produto do trabalho já terá passado por uma transmutação. Pondo de lado seu valor-de-uso, abstraímos, também, das formas e elementos materiais que fazem dele um valor-de-uso. Ele não é mais mesa, casa, fio ou qualquer outra coisa útil. Sumiram todas as suas qualidades materiais. Também não é mais o produto do trabalho do marceneiro, do pedreiro, do fiandeiro ou de qualquer outra forma de trabalho produtivo. Ao desaparecer o caráter útil dos produtos do trabalho, também desaparece o caráter útil dos trabalhos nele corporificados; desvaneceram-se, portanto, as diferentes formas de trabalho concreto, elas não mais se distinguem umas das outras, mas reduzem-se, todas, a uma única espécie de trabalho, o trabalho humano abstrato.” (Marx, 2011, p. 60)

Marx aponta que existe trabalho humano empregado na mercadoria, mas ele não é mais perceptível aos nossos olhos. O que vemos nas prateleiras de lojas e supermercados não é o trabalho na mercadoria empregado e sim o seu produto final a própria mercadoria. E como é calculada a grandeza do seu valor?

Sabendo que qualquer valor-de-uso só possui valor porque existe trabalho humano incorporado nele, então mede-se pelo tempo de trabalho humano necessário, que será o tempo do trabalhador mediano, nem o mais rápido, nem o mais lento.

O trabalho humano é o único meio de se produzir riqueza. O homem, quando transforma a natureza também se transforma. No trabalho que o homem exerce na sociedade capitalista ele cada vez mais vai necessitar se especializar em determinadas funções que não abrangem mais a totalidade do trabalho produtivo. Cada homem vai cumprir uma etapa na produção de determinados produtos. Dessa forma seu conhecimento vai ser limitado à função que ele ocupa dentro da cadeia produtiva.

Outro aspecto para a produção de mercadorias é: “(...) *divisão social do trabalho. Ela é condição para que exista a produção de mercadorias, embora, reciprocamente, a produção de mercadoria não seja condição necessária para a existência da divisão social do trabalho.*”

Uma característica necessária para a compreensão da teoria que Lukács aborda é o do fetichismo, que, é uma das propriedades da mercadoria, mas que passa também a fazer parte das relações humanas. Marx fala que: “À primeira vista, a mercadoria parece ser coisa trivial, imediatamente compreensível. Analisando-a, vê-se que ela é algo muito estranho, cheia de sutilezas metafísicas e argúcias teológicas.” (2011, p. 92) A forma mercadoria ganha essa outra face que esconde toda a violência do trabalho humano utilizado para sua produção.

“Mas a forma mercadoria e a relação de valor entre os produtos do trabalho, a qual caracteriza essa forma, nada têm a ver com a natureza física desses produtos nem com as relações materiais dela decorrentes. Uma relação social definida, estabelecida entre homens, assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. Para encontrar uma símile, temos de recorrer à região nebulosa da crença. Aí, os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, figuras autônomas que mantêm relações entre si e com os seres humanos. É o que ocorre com os produtos da mão humana, no mundo das mercadorias Chamo a isso de fetichismo, que está sempre grudado aos produtos do trabalho, quando são gerados como mercadorias. É inseparável da produção de mercadorias.” Pg. 94

Todo esforço de escrita de Marx de descrever as engrenagens do sistema capitalista é o de desmascarar esse sistema que consiste na exploração do homem pelo homem, em que se matem duas classes sociais distintas e antagônicas entre si, uma a dos que possuem os meios de produção e outra a dos que dispõem apenas de sua força de trabalho, e são obrigados a vendê-la para a manutenção de sua subsistência, tendo que aceitar o valor que o empregador estabelece para seu trabalho. Tudo se transforma em mercadoria, os próprios homens começam a se relacionar como mercadorias, se reificando<sup>11</sup>, se desumanizando. Não conseguindo mais se ver por inteiro, o homem perde sua totalidade, suas dimensões humanas deixam de ter valor em

---

<sup>11</sup> Reificação como coisificação do homem, como MÉSZÁROS exemplifica: “Portanto, no interior da estrutura socioeconômico existente, uma multiplicidade de interconexões potencialmente dialéticas é reproduzido na forma de dualismos, dicotomias e antinomias práticas perversas, que reduzem os seres humanos à condição reificada (por meio da qual eles são trazidos a um denominador comum com as “locomotivas” e outras máquinas e tornam-se substituíveis por elas) ...” (2007, p.43)

detrimento do daquilo que ele possui através de seu trabalho. Ficando preso às redes de relações entre coisas, ou seja, entre mercadorias.

No momento em que Lukács escreve, ele fala desses homens que estão completamente desumanizados, que foram capazes de conceber o holocausto. A esperança de Marx e de Lukács e minha, e talvez nossa, é a possibilidade da superação da sociedade de classes e a construção de uma sociedade socialista.

Sabemos dos avanços que a Revolução Francesa alcançou. Mas já lembramos que também houve uma traição da burguesia em relação ao proletariado e os tão sonhados ideais de “*Liberté, Egalité, Fraternité*” não se concretizaram, nem para a própria burguesia que dirá para os mais empobrecidos, mas não podemos esquecer que é também essa revolução que possibilita ao homem poder ter uma certa possibilidade de mobilidade social, diferente do que acontecia a um vassalo e um duque no feudalismo: eles sempre seriam um vassalo e um duque, já no capitalismo as pessoas podem ascender de classe social e esse acaba sendo um dos principais objetivos da atualidade, acumular capital para ascender socialmente (só que até isso tem um fundo falso).

Para Lukács, a arte traz um conhecimento desfetichizador: ela produz um desmascaramento da aparência falseada. Essa aparência rebaixa a importância do homem, relação entre homens é diferente da relação da mercadoria que é a relação entre as coisas. Ou seja, ela (a arte) traz à tona aquilo que nos é escondido e não conseguimos ver imediatamente.

As artes ao serem produzidas passam por um processo diferente do processo de produção de mercadorias, porque o reflexo estético cobra uma significação decisiva, o centro do movimento reprodutor do reflexo da realidade é sempre a captação do homem e a sociedade. O reflexo estético não admite falseamento da realidade.

A arte é uma crítica da vida, sendo que essa crítica é composta de vários elementos nos vários modos de expressão que a arte pode ter, no tempo histórico, na nação e na classe de que se trate.

A vida aqui é vista como totalidade. Ante a imediatez das formas de vida fetichizadas na evidencia de sua desumanização, a arte vai em busca

de sua essência e não aceita a aparência imediata, sem resistência, como verdade.

A arte, como crítica da vida, vai buscar revelar a falsa aparência que é imediata e vai à busca da essência das questões sociais próprias da vida humana.

Outra questão é a forma como essa arte é recebida, ou melhor, compreendida. Segundo Lukács, há várias formas de recepção subjetiva e elas podem se expressar em niilismos, cinismo, desesperança, angústia, mistificação, satisfação de si mesmo etc. O que importa de fato é se o movimento desse reflexo da realidade orienta para uma desfetichização, ou ao contrário, para uma tendência a eternizar o conteúdo fetichizado da sociedade.

O homem, na busca da reprodução de sua existência, precisa distinguir o que existe pela sua intervenção e o que existe independente de sua vontade ou existência.

“La exigência capital puesta a todas las artes que no se basan em abstractos principios formales, o sea, a todas las artes que son algo más que mera decoración, Es la creación de un <<mundo>> una fijación tal de La realidad refejada que las determinaciones que construyen e consuman de La obra se convierten em una refiguración cerrada, redonda, concreta y sensible de las determinaciones objetivas de La realidad” pg. 391/392

Ou seja, o que Lukács aponta é que a obra de arte cria um mundo para existir dentro dele, respeitando algumas bases essenciais da realidade objetiva para a construção desse mundo, mas tudo o que é criado numa obra de arte é necessariamente desse jeito porque faz parte e tem significado dentro desse mundo criado artisticamente. Assim que esse mundo é criado passa a ser um reflexo estético da realidade, não como cópia fiel, pois ao artista é dada a oportunidade de criar situações, lugares, seres etc. que nunca existiriam para além do mundo sensível da arte. Mas que por ser reflexo da realidade traz em si as determinações da realidade objetiva em sua essência. Esse mundo criado da obra de arte, por ser reflexo da realidade, se constitui de tal forma que capta a totalidade da vida.

E esse reflexo, por ter captado a totalidade da vida, traz em si as contradições que os seres humanos vivem em seu cotidiano, só que essa

contradição está tocada pela estética de forma sensível. Dessa forma, quando os homens tomam contato com essa obra eles passam por uma experiência sensível que os faz se enxergarem por inteiro, no momento em que vivenciam a arte.

Lukács vê o homem dominado pelo capitalismo sem tempo livre, sem tempo para pensar, sem tempo de fruição, vê o homem no seu lado reificado. Desse modo, esse homem reificado, que teve essa experiência sensível através da arte, vai ter condições de, subjetivamente, ver o mundo de outra forma, de se enxergar por inteiro e podendo objetivar dentro da sua realidade esse outro mundo.

Por isso é de fundamental importância a escolha do artista da parte da realidade que vai eleger na criação do seu mundo dentro na obra, pois essa escolha possibilita ampliar aquela parte da realidade, esse mundo criado pelo artista constitui um meio homogêneo, nesta escolha que é a marca pessoal do artista, há a originalidade e não há como se deixar de levar em conta (fugir da realidade) determinadas categorias da totalidade objetiva que dão as condições de ampliar a realidade no meio homogêneo.

Todas as coisas existentes no mundo seguem determinações objetivas da realidade, todas estão dentro das determinações de espaço e tempo, assim também acontece na obra de arte. Assim como as indeterminações que constituem o quase-tempo ou quase-espaço da totalidade do mundo, a partir dessas categorias indeterminadas não se constrói o meio homogêneo. Pois a obra supera a primeira imediatez e assim caem todas as formas fetichizadas. A obra vai desmascarar a falsa aparência que está incutida na realidade e vai em busca da essência da vida humana.

Outra questão é da causalidade, pois sendo o homem um ser natural, ele não está livre da causalidade, sendo que a causalidade é o reino da natureza, mas o homem se interpõe nas redes causais da natureza.

O reflexo estético é fiel à realidade, ele capta a totalidade, ele precisa refletir a totalidade da vida humana como necessidade.

O sistema capitalista reduz a vida humana a uma rede de causalidades reduzidas a causa e efeito. Quando as pessoas, ao entrarem em contato com a obra de arte tem a oportunidade de se ver por inteiro, se vêem

como parte da humanidade, percebem que suas mazelas não são individuais, que os outros sentem aquilo que ele sente, se vê como um ser social. A partir disso ele quebra esse ciclo de reprodutividade do capital. Passa a desnaturalizar a realidade.

Lukács fala das diferentes artes e de suas peculiaridades, vendo a literatura como um elemento que consegue ter um grande alcance em todos esses efeitos desfetichizadores, pela condição do autor de poder utilizar vários elementos literários, podendo escolher a hierarquia do conteúdo. Podendo se contrapor às formas consolidadas da realidade. Sendo que a obra reflete a vida cotidiana, o meio homogêneo, e tudo isso precisa estar incluído dentro da montagem da obra literária.

Uma questão para nossa reflexão é o de se perguntar se esse processo de desfetichização acontece com o autor no momento de sua elaboração. Pois ele só pode elaborar a partir de uma necessidade.

A racionalidade é histórica, mas a angústia do personagem são angústias do autor? Quais as conexões que fazem da vida humana uma necessidade?

O autor, na sua elaboração artística, tem inúmeras questões a serem configuradas. Não pode se apegar a somente criar uma cópia reprodutora da realidade. As preocupações de Lukács é com a essência da vida humana e com que formas artísticas serão capazes de enfrentar as contradições da realidade, criando algo mais que apenas uma cópia da realidade.

Como a parte eleita pelo autor para ser o reflexo da realidade vai ter conexão com a totalidade da vida, se essa é uma questão dentro da obra, nela estará contida outros elementos da vida humana como o azar, o acaso, o necessário.

Dessa forma, essa particularidade, ao se tornar uma obra de arte, vai se tornar algo universal em que o singular consegue representar vários e não é mais uma obra local, mas sim universal. Cito como um conhecido exemplo o livro de Graciliano Ramos: “Vidas Secas”, que retrata a realidade de uma família de retirantes da seca do nordeste brasileiro. Essa história, criada por Graciliano, tem elementos que revelam a natureza humana, que traz as

contradições da vida humana, elementos esses que não dizem apenas respeito àquela família em específico, mas sim a qualquer outra família que vive em condições semelhantes àquela, em qualquer outro lugar desse mundo.

A obra compreende elementos que estão além da vontade dos personagens; as ações que vão sendo realizadas têm haver com as determinações da realidade objetiva. O acaso que é um elemento irreduzível pode gerar outras coisas, a sorte de ter chuva ou não pode gerar inúmeras coisas distintas.

Somente o autor tem, a princípio, a previsibilidade absoluta, que são os eventos, que só podem ser conhecidos depois de acontecer. Nunca podemos perder de vista que a história é dialética, que a realidade está sempre se modificando, sempre se movimentando e que o mundo exterior existe independente da vontade humana. O autor de *Vidas Secas* poderia ter colocado um fim na seca, mas ele não estava falando apenas de um fenômeno, ou melhor de um acaso da natureza, mas sim da humanidade, naquilo em que a realidade objetiva transforma os seres humanos. É claro que o autor gostaria de ter um Fabiano culto, capaz de entender que os problemas enfrentados pela sua família são maiores do que o problema da seca. Que há uma sociedade cheia de desigualdades sociais e violência.

Não cabe ao autor resolver os problemas da realidade, nisso há os limites enfrentados pelo autor, pois a obra de arte não é capaz de, por si só, superar as inúmeras crises da realidade do mundo objetivo.

Assim como o autor não pode cair na irracionalidade, onde só há acaso nem se perder no discurso de que o homem é um ser natural e está exposto as vontades da natureza. Pois, como já falamos, o homem transforma a natureza conforme sua necessidade através de seu trabalho e nesse processo ele vai se distanciar dela e se humanizar.

Sendo a arte paradigma do trabalho livre dentro da sociedade atual, pois todos os outros trabalhos estão fadados a produção de mercadorias, a obra de arte não intenta ser produzida como mercadoria, pois se assim fosse ela não teria seu efeito estético, e não teria eficácia.

A arte seria aquilo que alguns autores chamam de reino da liberdade. Seria o lugar que temos para sentir a humanidade do homem. E se

ele assim o é, ela o é assim historicamente, pois como diz o Lukács a poesia de Malarmè nunca seria escrita no Egito. Se somos assim o somos historicamente.

A unidade do homem pode ser recuperada não pela parte mística religiosa, mas sim pela transformação da sociedade. Essa é a visão de Lukács.

A ideia de um trabalho não alienado, se aproxima do fazer artístico. A arte tem uma história dentro da forma de evolução do trabalho, nem sempre existiu como a conhecemos agora. A arte é uma das inúmeras atividades humanas, ela possibilita que o homem se relacione com o mundo.

A obra de arte, sendo também memória, é autoconsciência da humanidade. Ela também pode ser uma obra de arte perfeita, em que a essência e aparência formam uma junção e coincide uma com a outra. Na obra de arte também podemos encontrar a completude se nela se percebe na aparência a essência, categorias essas, por excelência, estéticas, além de filosóficas.

O indivíduo, através da arte, deve encontrar-se a si mesmo, no mundo da obra. Nela, ele toma parte de sua humanidade e de sua evolução e o faz também na vida cotidiana. Quando as pessoas, ao entrarem em contato com a obra de arte, conseguem se enxergar por inteiro, se vêem como parte da humanidade, percebem que suas mazelas não são individuais, que os outros sentem aquilo que elas sentem, já o dissemos uma vez.

Todos nós fazemos parte da sociedade capitalista, sendo assim, a própria arte constitui-se dentro desse contexto, da mesma forma como o artista que a produz. Constatamos pois, que estamos todos nós sujeitos às leis do capital, partindo da premissa de que todos temos que “zelar” pela manutenção de nossa existência. Ou seja, estamos todos envolvidos, querendo ou não, nas cadeias de produção e reprodução capitalista.

Segundo Lukács, a arte surge no mundo burguês como espaço em que ainda podemos gritar, ou seja, um espaço que pode ser um ponto de resistência, pois, sabe-se que há uma dominação sobre os homens nesta sociedade, que nos determina a trabalhar sempre para a produção de mercadorias e do consumo delas próprias. Além do que, modernamente,

também somos influenciados pela mercadoria, no campo da cultura, sob a forma da indústria cultural que nos “coloniza” subjetivamente.

Quanto ao fato da arte se autonomizar, isso é um longo processo. Na, antiguidade ela já esteve associada à magia e religião, mas na sociedade moderna a arte tem um outro lugar, pois atualmente, diferente da magia, a arte não tem um fim imediato. Assim, quando determinado grupo social da antiguidade fazia um ritual, eles esperavam que melhorasse a colheita, havia um caráter pragmático. Já a arte na atualidade não tem fim imediato.

A arte possui leis próprias, independentes de fatores sociais psicológicos e é irredutível a qualquer lei que não seja a dela mesma – o que Lukács diz é que mesmo que não seja irredutível, ela tem autor e historicidade. Quando falamos de autonomia da arte, entendemos a arte em sua historicidade, pois, nem sempre a arte existiu, ela é decorrência de um longo processo de evolução da sociedade, da especialização das áreas de conhecimento, e muito vagarosamente vai se desligando da magia e da religião.

A autonomia da arte não se confunde com a noção de arte pela arte, mas sim com a ideia de que ela vai se afastando do mundo para melhor representá-lo. Ela cria outro mundo para existir dentro dele, cada obra de arte é um mundo criado que tem suas próprias leis internas, embora respeite até certo ponto também leis externas, pois existe o diálogo com o mundo real para que a obra não se torne ininteligível.

O artista é quase um puro instrumento das leis imanentes da obra. O que significa que a obra realizada é marcada por uma dupla característica: uma dimensão imanente ligada à experiência vivida, chamada “peso do real”, e outra transcendente, ligada à utopia. Há, ao final do processo, um sentido utópico imanente à obra. Mas não se pode reduzir tudo ao domínio técnico, pois somente a “forma transcendental e jamais a forma pura pode liberar fora dela uma realidade” (Arlenice, p. 150).

(...) a arte é uma totalidade que se fecha sobre si mesma. A forma não obedece, portanto, às demandas do conhecimento lógico, nem por meio dela se conhecem as determinações da matéria, ou seja, a experiência vivida que lhe deu o impulso original. A forma configura, diferentemente, algo que não pode ser conhecido e que é ao mesmo tempo único; algo que não é comunicável. A forma “produz – diz Lukács – signos inadequados” (idem, p. 210).

A literatura é importante em nossa sociedade, porque não se confunde com a realidade. Lukács acredita que a realidade social é uma mentira que vivemos cotidianamente, pois não conseguimos enxergar além das aparências, sendo assim, a literatura é mais autêntica. Dessa forma, através da literatura é possível ver, por exemplo, que, na vida, os bons não triunfam, mas são os melhores, os que, de fato têm valor. Assim, se a literatura se afasta da realidade cotidiana, este afastamento a coloca a serviço do cotidiano, evidenciando as contradições que não conseguimos perceber em nosso dia a dia.

A sociedade em que vivemos trata de nos moldar. Esta é, também, a sociedade do espetáculo, em que os interesses daqueles que mantêm os meios de produção são o de nos distrair para não vermos a tragédia da vida.

Isto é, se todos os homens percebessem que trabalham pela manutenção da sociedade capitalista; que são explorados vezes acima de suas forças; que a única coisa que produz a riqueza é o trabalho, mas que quem trabalha não usufrui dessa riqueza; que a propriedade é um roubo (como diz Proudhon) e se rebelassem contra esse sistema de exploração, seria o fim do mundo capitalista, ou seja, o fim dos privilégios de uns em detrimento da vida de outros.

No seu livro *“Estética”*, Lukács fala de certos homens que vivem apenas em função do capital, que são totalmente absorvidos por ele. O autor defende que temos que ter tempo livre, pois é nesse tempo que vamos poder evoluir e nos emancipar. Ao contrário, sem isso, nos tornamos tal qual uma mera máquina de produção de riquezas.

«El tiempo es el espacio de la evolución humana. Un hombre que no dispone de tiempo libre, cuyo entero tiempo vital, prescindiendo de las interrupciones puramente físicas por el sueño, la comida, etc., está totalmente absorbido por el capitalismo, es menos que un animal de carga. Es una mera máquina para la producción de riqueza ajena, está somáticamente roto e intelectualmente embrutecido». ¿Es la palabra "espacio" en esa frase una mera metáfora? Seguro que es mucho más que eso. Pues la expresión conjunta, sin duda también figurada, "el espacio de la evolución humana" da con las determinaciones objetivas más esenciales del tiempo, no, ciertamente, del tiempo tal como es cuando se lo ha aislado artificialmente, sino tal como su En-sí se ejerce referido al mundo de

los hombres. La exigencia capital puesta a todas las artes que no se basan en abstractos principios formales, o sea, a todas las artes que son algo más que mera decoración, es la creación de un «mundo», una fijación tal de la realidad reflejada que las determinaciones que construyen y consuman la obra se convierten en una refiguración cerrada, redonda, concreta y sensible de las determinaciones objetivas de la realidad. Como es natural, el medio homogéneo de cada arte da lugar a una elección cuantitativa y cualitativa que excluye la reproducción de ciertas determinaciones o les atribuye funciones diversas. (Piénsese en la diferencia entre el papel del azar en la narración corta y en el drama) Aquí nos limitaremos a subrayar que, precisamente porque el arte tiene que orientarse, en todas sus tendencias creadoras de mundo, a la evocación sensible, hay que tener en cuenta categorías tan elementales como el espacio, el tiempo y el movimiento como condiciones previas imprescindibles de todo efecto posible. Todo arte es la refiguración de la vida humana, de la evolución de la humanidad. Y como la determinación espacial y la temporal de la existencia, la coexistencia de ambas, constituye en toda manifestación vital el fundamento objetivo de todo existir humano, y como, por otra parte, los medios homogéneos de las artes prescriben imperativamente una diferenciación según la espacialidad y la temporalidad, estos medios mismos tienen que procurar que su diferenciación no vuelva a degenerar en una separación fetichista. (1966, p. 404)

Ao contrário do que se possa esperar de uma condição íntegra que flagramos no texto acima, deparamos atualmente com um cenário em que esse argumento é o que justifica a indústria cultural a trabalhar em função de nos disciplinar a sermos cada vez mais individualistas e, ainda, introjetar como nossa, a ideologia da classe dominante. Além de não termos disponível a visão da totalidade da vida, e assim, nos tornamos cada vez mais dependentes das mercadorias que nos cercam, elas vão nos seduzindo e se tornando uma necessidade a ser saciada. Se a satisfação dessas necessidades não se dá, é como se quem tem menos se tornasse um ser humano inferior em relação ao que tem mais. Dessa forma, vamos nos aprisionando nessa necessidade artificial e centrando nossas vidas nesse consumismo.

“A mercadoria é, antes de mais nada, um objeto externo, uma coisa que, por suas propriedades, satisfaz necessidades humanas, seja qual for a natureza, a origem delas, provenham do estômago ou da fantasia<sup>12</sup>. Não importa a maneira como a coisa satisfaz a necessidade humana, se diretamente, como meio de subsistência,

---

<sup>12</sup> “Desejo envolve necessidade; é o apetite do espírito e tão natural como a fome para o corpo. (...) A maioria [das coisas] tem valor porque satisfaz as necessidades do espírito” (Nicolas Baron, A discourse on coining the new Money lighter. In answer to Mr. Locke’s considerations etc., Londres, 1696, pp. 2 e 3)

objeto de consumo, ou indiretamente, como meio de produção.”  
(Marx p. 57)

Vamos, portanto, nos mercantilizando, nos coisificando (reificando), nos desumanizando. Mas sabemos que cada um existe para o outro, não existe indivíduo isolado, existem relações entre os indivíduos. O homem, desde que existe, se objetiva, ele se “outrifica”, sendo que o mundo é o outro. Dessa forma também a arte tem esse potencial de nos possibilitar entrar em contato com esse universal humano, nos faz sentir parte de uma mesma comunidade que se denomina humanidade.

O romance, e aqui tratamos também da canção, não pode resolver os problemas da realidade, pois não tem esse poder, mas ela pode apontar os limites da estrutura social. Já o romance dá a ver a rotina burguesa, ele evidencia a complexidade das relações no capitalismo. Em sua forma ele tem a propriedade de apreender a realidade da vida social como vivida para a sociedade. Em sua composição, há os personagens envolvidos no seu cotidiano, na vida diária a contradição aparece. Diferente disso, já no naturalismo, o romance é feito como uma tese, ou seja, assume esse papel: “– Eu sou escritor, conheço o capitalismo e vou falar pra você.” A literatura, entretanto, não faz tese, faz representação.

Um aspecto importante a destacar é a questão da percepção de história que a humanidade tem. Antes a história era percebida pelo homem como algo natural, o que mudou isso foi a Revolução Burguesa, que fez com que a humanidade percebesse que isso não é verdade. Afinal como diz Marx – os homens fazem a história, mas não a fazem sob as condições que escolhem. A História também se decide por fenômenos naturais que independem da vontade humana e por determinações sociais que vão além de nossa própria vontade.

Se uma obra de arte é representação da realidade, isso também faz com que ela seja influenciada por tais elementos da história, mas a arte, a literatura não é algo documental, datado, e ela por ser arte vai transcender a realidade. E vai além de suas determinações.

(...)toda determinación tiene un carácter doble: por una parte, tiene que reflejar de un modo aproximadamente correcto los momentos esenciales del objeto de que se trate, y llevarlos a concepto del modo más inequívoco posible; por otra parte, se practica entre ej número infinito de las propiedades, etcétera, de los objetos una elección no guiada sólo por el peso temático-objetivo de cada elemento.(404)

(...)se trata de un hecho básico del reflejo de la realidad, que resulta de la contradictoriedad entre el número infinito de las determinaciones de los objetos reales y las conexiones reales y su relación con las limitaciones dictadas al hombre por los límites de su propia naturaleza así como por sus finalidades prácticas. Es obvio también que una constelación tan fundamental tiene que desempeñar un papel correspondiente en el reflejo estético. En este campo tiene incluso que ser aún más relevante, porque el arte tiene en principio cerrado el rebasamiento relativo de los condicionamientos antropológicos del reflejo humano de la realidad por el método desantropomorfizador de las ciencias. Y ello no sólo a título de debilidad fáctica, como suele ocurrir en la vida cotidiana, sino precisamente como fuente de su específica capacidad de rendimiento.(Lukács, p.405/406)

Existem muitas determinações históricas que vão influenciar na vida humana e na arte. Na antiguidade havia a mitologia grega que implicava o culto a vários deuses, o que possibilitava vários destinos para os homens. Na tragédia antiga o homem é derrotado pelo destino. Quando a humanidade “opta” pelo monoteísmo, o destino passa a ser apenas um para todos. Isto é, no processo de evolução histórica surge o momento em que quase todo o mundo é obrigado a cultuar um único deus. Quando o mundo é unificado, o destino passa a ser mais uniformizado.

Já a tragédia nunca poderá se reconciliar com o mundo atual. Para ela não há mais lugar, pois aquilo que é sua base, já não existe. Segundo Arlenice (professora da Universidade Federal de São Paulo, com experiência na área de Filosofia, com ênfase em Estética, atuando principalmente nos seguintes temas: estética, filosofia, literatura) tudo isso faz parte dessa atualidade do mundo, ao deixar o teocentrismo para ir em busca do antropocentrismo.

A sociedade capitalista prosaica, perdeu a grandeza da vida cotidiana, o fim da sociedade **gentílica**, sociedade se torna mesquinha o dinheiro passa a reger toda a vida (toda a sociedade gentílica não pergunta a razão, tudo está legitimado – sociedades religiosas) na tragédia não se pergunta o personagem não se pergunta por nada. Já o personagem romanesco tem que ir em busca de suas próprias verdades, mas em suma ele não vai encontrar. (Arlenice Almeida da Silva)

Mesmo os homens, querendo buscar suas próprias verdades, elas já não estão perceptíveis no dia a dia, sendo assim, eles não podem alcançar a totalidade. O capitalismo transforma tudo em mercadoria, ao passo em que fragmenta e fetichiza a percepção da realidade. Daí que onde tínhamos a epopeia, que era considerada forma estética mais elevada, agora se tem um mundo ao rés do chão, exigindo uma estética realista em sentido que lhe atribui Lukács.

Assim sendo, os fatos ocorridos no passado também acontecem no tempo presente, ainda que modificados, e por isso também se acentua a possibilidade de se repetirem outras vezes. Se o que aconteceu é o possível de acontecer é porque ele foi necessário, a ação humana planeja a sua ação. Sendo assim, para determinados fins há possíveis ações, tendo em vista o que é necessário. Se algo é possível é porque esse algo é necessário e não apenas no sentido de necessidade natural, mas no sentido da necessidade humana. Apenas se obedece a isso, a obra estética se torna realista.

Assim, dois afastamentos, chamados por Lukács de saltos, são necessários para a obra acabada: o salto da técnica à experiência e o da experiência vivida à técnica.

Segundo Arlenice:

“toda obra é a eternização de um momento histórico determinado a arte procede da perplexidade e do dilaceramento do sujeito contemplador em um mundo no qual as coisas são completamente heterogêneas entre si; no qual há apenas equilíbrios reflexivos, práticos e abstratos, entre o desejo de unidade e ordem e o mundo que pede uma explicação

Nas obras de nosso poeta Geraldo Filme, percebemos que ele foi um homem de seu tempo, preocupado com as questões de seu grupo social, se dedicou ao estudo do samba rural e da cultura africana, e principalmente das questões referentes à modernização acelerada de São Paulo.

Na canção que se segue, ele dialoga com o povo, busca através da melodia e da composição da letra, envolver seus ouvintes a serem tocados pela sua mensagem, mediada pela forma canção, a perceber que é necessário ir além, buscar as novas soluções para os problemas antigos, já que fé não

basta para salvar vidas, e ninguém, por melhor que seja, está livre das determinações de seu fardo histórico.

### ***A Morte do Chico Preto***

Geraldo Filme

- 01 Na morte de Chico Preto houve muita tristeza no arraial
- 02 Ele era cumpadre de todos, não havia criança pagã no local
- 03 Os grandes rezavam excelência,
- 04 As crianças chamando o padrinho a chorar
- 05 Era mestre em bezendura, curava quebrando
- 06 de doce queimadura, picada de cobra não soube curar
- 07 Nós "estava" na lavoura, pra ganhar algum dinheiro
- 08 Urutu tava na moita, Urutu tava na moita e picou meu companheiro
- 09 A cumadre Dona Benta ele deixou como herança
- 10 um banquinho, uma esteira e também quatro crianças
- 11 Três machos barrigudinhos, muringa e um violão
- 12 que Chico Preto tocava sob o luar do sertão
- 13 Deixou também Maria a pobre e triste menina
- 14 Tão pequenina a coitada mas já tem a sua sina
- 15 Vocês é que nada sabem do que vai pelo sertão
- 16 Menina quando é bonita é presente pro filho do patrão.

Um dos aspectos desse samba é o arranjo, que se inicia com um bater de palmas e um coro cantando "lalalaia". Dessa maneira, o samba convida à participação de todos e os ouvintes, seja, pelo bater de palmas, seja pela simplicidade do "La La La ia" do coro que envolve a quem escuta pela melodia. Essa música em especial lembra a catira expressão musical típica da música caipira.

O eu lírico é aquele que conta a história, que tem o conhecimento da totalidade das ações, se colocando nesse patamar superior a quem apenas ouve, a história até então desconhecida para todos.

A narrativa que se segue é sobre a morte de uma pessoa próxima a todos no local. A elaboração de todo o contexto dessa poesia é construída em torno desse mundo onde ocorre a ação. A canção que se utiliza de paradas para sinalizar um novo momento para que todos prestem atenção, marcado pela acentuação do toque do violão e pandeiro e uma leve mudança de ritmo. Esse recurso funciona para envolver a todos na narrativa, a melodia proposta pelo autor, pela forma simples do refrão leva os ouvintes a participarem dele e depois se calar para escutar suas próximas estrofes, já mais limpas de sons e com uma mudança melódica do arranjo musical. Esse era um recurso estético muito utilizado pelo samba que propiciava a participação no cantar a canção de

todos em torno (discutimos sobre a perda desse importante momento pela apropriação do samba para a avenida de carnaval).

Os cinco primeiros versos ressaltam a importância do protagonista Chico Preto para as demais pessoas daquele lugar; expressa o conhecimento empírico e religioso desse homem, que representava de uma forma metafórica, um curandeiro do local, demonstrando assim também sua influência na vida da comunidade. Sendo que no sexto verso indica o limite de seus conhecimentos, que não foram suficientes para salvar sua própria vida. Ou seja, ele utiliza esse protagonista como exemplar para os demais, vai sinalizar que mudanças são necessárias para se garantir a vida.

No sétimo e no oitavo versos, através do uso do pronome “nós” ele faz do ouvinte também um participante da ação, dando assim a entender que o acaso que ali aconteceu poderia ter ocorrido a qualquer pessoa em qualquer outro lugar.

Do nono ao décimo segundo verso, o compositor fala, de forma dura, da herança que foi deixada à sua mulher, herança que mais parece uma carga a ser arrastada, pois agora ela fica viúva e tem que dar conta de sustentar os filhos pequenos que lhes foram deixados apenas com ela: um banquinho, uma esteira, quatro crianças (sendo uma menina), muringa e o violão.

Quando, na sequência dos versos, fala da filha que ficou, fala de forma determinista do destino da menina, e em seguida se distancia, nos dois últimos versos, usando o pronome “vocês”. Assim, se coloca como aquele que tem a verdade que é contata e que os ouvintes é que precisam saber daquilo tudo. É como se a poesia se prestasse nesse momento também a uma espécie de denúncia do que se pratica com as mulheres pobres do sertão. Escapa daí a ideia de que mesmo a filha de uma pessoa que fez tanto pela comunidade, como esse protagonista, não estará livre das determinações de seu fardo histórico e cultural.

Há para nós, em Geraldo Filme, essa necessidade de dizer às pessoas de seu meio, que o conhecimento empírico e as práticas sociais que eles ainda realizam, não são mais correspondentes às necessidades daquela

comunidade, pois se bastasse o saber popular de Chico Preto a respeito de doenças, ele mesmo teria se salvado, o que não ocorre.

Pontuando tais contradições, ele dá a ver a estrutura social à qual a classe trabalhadora está submetida, mostra toda a exploração do trabalhador na figura de Chico Preto, que, tendo trabalhado a vida toda, não teve acesso a saúde, quem dirá a alguma segurança à sua família, depois de sua morte.

Na canção abaixo, também podemos perceber mais alguns traços característicos de sua composição, na representação da realidade e de sua articulação estética:

#### Tradição

“Quem nunca viu o samba amanhecer/ vai no Bexiga pra ver, vai no Bexiga pra ver/ O samba não levanta mais poeira/ Asfalto hoje cobriu o nosso chão/ Lembrança eu tenho da Saracura/ Saudade tenho do nosso cordão/ Bexiga hoje é só arranha-céu/ e não se vê mais a luz da Lua/ mas o Vai-Vai está firme no pedaço/ é tradição e o samba continua.”

Esta canção mostra a contradição entre o que se costuma chamar de moderno e o arcaico, demonstrando certa nostalgia, mas nostalgia essa que questiona, não estando, portanto, acomodada, apassivada. Naquele período, o Bexiga era um bairro que vai perdendo suas características de bairro operário e, com o processo acelerado de urbanização, ganha uma nova roupagem revestindo-se daquilo que é, aparentemente, sinal de progresso, algo comumente mais inovador (prédios, indústrias, pavimentação etc.). Verifica-se que esse processo vai se dando com a expulsão de muitos que não estão previstos no plano de modernização. Uma das consequências é a desumanização do território, que também concorre para o processo de criação da forma artística. Há, portanto uma modificação da relação homem/natureza pela via da urbanização depredadora. A substituição da saracura e da poeira pelo asfalto, sanitariza não só o ambiente, mas também a imaginação. Como poder contemplar a Lua de que se nutria o poeta do samba, naquela época, enquanto o desfile acontecia pelas ruas onde só havia casas residenciais e pequenos comércios, com a barreira dos imponentes edifícios? De que forma a poesia responde a isso?

O samba acima apresentado, que é na verdade um samba exaltação, aparentemente nos transmite a idéia e a sensação de alegria, contentamento, mas ao contrário de sua primeira impressão ele é uma síntese de várias perdas que o processo de modernização trouxe para a realidade cotidiana da classe trabalhadora.

Ao dizer que o samba não “levanta mais poeira”, ou que “não se vê mais a luz da Lua”, e que tem “saudades do nosso cordão”, e “lembranças da saracura” ele acumula dentro de cada uma desses argumentos a luta e a resistência que foi travada pelos trabalhadores da periferia de São Paulo, pois esse asfalto não veio sozinho, ele é o fruto do processo de modernização, como dita nos capítulos anteriores, que expulsou vários trabalhadores para dar lugar a nova cidade, processo que não respeitou a preservação da natureza, que obrigou os cordões a se tornarem escolas de samba para poder continuar a ter existência.

A canção, através de seu eu lírico, primeiro nos convida para ver o samba amanhecer, nos apresenta toda uma contradição social e finaliza com a negativa: “mas o Vai-Vai esta firme no pedaço, é tradição e o samba continua” através da conjunção adversativa do: “mas” que é uma negativa a tudo que foi dito antes coloca a possibilidade de resistência ligada a Vai-Vai que é o local que guarda o tradição do samba.

Tais mudanças também “revelam” as experiências e perspectivas incongruentes com aquilo que passaria a ser chamado de modernidade, pois a pobreza e a exclusão social vividas pelos negros revelam o lado do fracasso que foi a industrialização. De fato, grande parcela dos excluídos ou expulsos do bairro são os mesmos negros que estiveram nas origens do samba rural paulista. Geraldo Filme, nesta canção que se tornou o Hino da escola de samba Vai-Vai, mostra que a arte também pode conter algo de resistência às forças dominantes, embora não esteja isenta dos mesmos influxos ideológicos.

Por isso, a ação de tal modernização não impediu o artista de fazer seu carnaval, segundo tradições culturais que originou o samba como canção. Geraldo Filme mostra que: Com a música há sinais de que outras vivências, sonhos e realizações foram possíveis. A concretização desses projetos passou pelo espaço da criatividade artística para sua efetivação,

ocorridas em zonas alternativas ao enquadramento e à normatização da cultura. Sua música, ao insinuar outras possibilidades, projetou-se, com estética própria, como ruptura e projeção de novos rumos.

A música como conjunto que engloba literatura, instrumentação e som, pode ser vista como produto do comportamento humano na sociedade na qual está inserida culturalmente, e enquanto tal traz indagações, conflitos, desejos e delírios íntimos, que se apresentam às vezes como possibilidade de futuro. Como expressão sonora e literária, a canção possibilita explorar sensibilidades e pensamentos que se processam social e psiquicamente numa conjuntura histórica específica.

A nossa próxima canção traz um discurso poético baseado na ironia, o eu lírico brinca o tempo todo com o que é o tema da canção: o desemprego que obriga o trabalhador a se submeter à informalidade, ficando à deriva de qualquer possibilidade que apareça para a manutenção da sobrevivência. Um dos artifícios utilizado pelo músico é a canção ter uma melodia alegre, isso nos possibilita ter um distanciamento entre a aparente alegria em contraste com o tema de sua poesia.

Dessa forma, na canção: “Mulher de Malandro”, o sambista apresenta algumas das consequências advindas do desemprego, que altera as relações de gênero, da relação homem-mulher, há a marginalização do ser humano por não estar inserido em um trabalho formal, como também deixa o trabalhador na completa incerteza de futuro.

A canção, ao apontar essa temática, aborda de cheio esse problema sistêmico, pois não havia trabalho para todos. Ela reflete as contradições geradas dentro da sociedade capitalista.

Nesse reflexo da realidade, podemos ver a relação entre essência e aparência, a canção aparentemente se apresenta como apenas uma conversa cotidiana entre um casal qualquer, utilizando o recurso de isolar uma questão da vida cotidiana, e, ao fazer isso, dá a ver toda uma estrutura social que individualiza os problemas, que são na verdade problemas estruturais do capitalismo.

Afinal, o problema do desemprego não é um problema do trabalhador, por melhor que o trabalhador faça seu trabalho, mesmo assim não

há trabalho para todos, mas todos precisam sobreviver, e, dessa forma, o trabalhador se vê obrigado a se submeter a qualquer tipo de atividade geradora de renda dentro do mercado informal.

Ficando na informalidade, ele cria para si mais problemas, pois há um controle por parte do estado em assegurar que os trabalhadores estejam sempre à disposição do mercado de trabalho, mesmo que seja à custa de morrer de fome, sendo qualquer atividade fora do mercado formal duramente reprimida.

Meu bem eu vou me embora  
não fique triste mulher de malandro não chora  
Eu fiz de tudo para ser bom operário  
veio a crise financeira eu perdi o meu trabalho  
Vou com o Sol volto com a luz da Lua  
Oh meu bem não fique triste dinheiro se ganha na rua  
Meu bem eu vou me embora  
não fique triste mulher de malandro não chora  
Dê um beijo nos negrinhos, vou ganhar o nosso pão  
Carregar algumas malas lá na porta da estação  
Engraxar sapato e bota, carregar cesto na feira  
Alugar uma casaca, ser garçom de gafeira  
Meu bem eu vou me embora  
não fique triste mulher de malandro não chora  
Hoje vou jogar no bicho, minha jura quebrarei  
quero ver se aumento um pouco sobre aquele que eu ganhei  
Oh meu bem não tenha medo, pois, o jogo não dá nada  
para tudo dá-se um jeito a polícia é camarada.  
Meu bem eu vou me embora  
não fique triste mulher de malandro não chora  
Vou vender bala de coco, barbatana e rapadura  
Oh meu bem só tenho medo do fiscal da prefeitura  
pra arrumar algum dinheiro, garantir nossa gordura  
vou em algum velório de rico, vou chorar na sepultura.

A própria composição do poema, além do assunto de um problema estrutural da sociedade brasileira, que nos aponta a impossibilidade de realização de uma nação em que todos tenham iguais oportunidades, na condição mais básica, que é o trabalho, tematiza e formaliza o papel da arte, do artista e da canção, bem como a possibilidade de vigência dessa, quando sequer a sobrevivência digna está garantida. O compositor se pergunta sobre a função da música, que de arte autônoma passa a ser constrangida a “choro”, com uma função bem pragmática e imediata. Não à toa, isso ocorre, no último verso, como a selar o único destino da canção, na verdade, um símbolo da arte

do samba. No entanto, se o destino do seu samba é ser choro, em velório de rico, a voz não se permite o abandono de seu canto-choro, para se submeter exclusiva e passivamente às outras atividades de sobrevivência – “vender bala de coco, barbatana e rapadura”-, sem qualquer valor mais transcendente. Pode-se concluir, pois, que a canção, embora com objetivos imediatos, foge de seu destino por ser “choro”, do poeta pela arte e não pelo morto, como pode parecer. E por sua “falsidade”, esse choro transparece todo o incômodo que a arte popular, no caso, o samba, pode provocar. Esse é um procedimento muito comum na produção poética da literatura moderna e contemporânea, e quando isso ocorre na música, talvez esse fato indique, à moda do sistema literário brasileiro, como a música elabora seus problemas para repensar-se a si mesma em um país periférico, no caso, o Brasil. Veja-se, ainda, como os recursos poéticos e melódicos sustentam a forma-canção. Rimas e assonâncias libertam-se da letra escrita e assumem sua potencialidade na música que não pode ser lida, mas só ouvida, apesar da tentativa do poeta. Com recursos comuns à oralidade e às modinhas populares, o compositor privilegia sons fechados, e consoantes de impacto, ao repetir exaustivamente que mulher de malandro não chora. E é impossível que com o contraste ente essa afirmativa e a composição mesma da canção, não se conclua que, se a mulher não pode chorar, o poeta, sim, pode e só sobrevive, na vida e na arte, se o fizer.

Dessa forma, esperamos ter compreendido o mecanismo de representação realista que a canção pode conter e o quanto é possível compreendermos a cultura e a arte brasileira em seu processo de formação a partir de obras canônicas, mas também a partir das manifestações mais populares. Se a música se viu logo em seu nascimento, como vimos que aconteceu com o samba paulista, perpassada pelos ditames da indústria cultural, há algo que nela sobrevive, quando a elaboração formal, plena de historicidade, maneja dados da realidade de forma transfiguradora, e portanto, realista.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todo esforço aqui empreendido foi o de fazer um estudo sobre a formação da literatura brasileira para – por uma possível aproximação, mas também por processos particulares de distanciamento – estudar formação musical brasileira, identificando a contribuição da canção na sua modalidade de samba, tomando como objeto a obra do sambista de São Paulo, Geraldo Filme.

Ao entrar em contato com todo o acúmulo que a literatura tem a respeito da formação do sistema literário brasileiro, percebemos que houve muita produção e muito empenho dos nossos escritores, que toda essa dedicação de se ter uma literatura própria, foi alcançado, não sem as inúmeras contradições em todo o percurso.

Da mesma forma, na música, conseguimos identificar vários esforços de autonomização, de ter uma música própria brasileira, e todo esse trabalho resultou na construção de nossa MPB, sendo que a forma canção é nossa expressão máxima dentro na música no Brasil. O campo de pesquisa sobre a canção, ainda não foi tão bem aprofundado, como o que ocorreu na literatura. Ainda nos falta a formação de um número maior de críticos, pesquisadores sobre essa temática.

Os estudos mais avançados que podemos encontrar sobre a canção ficam mais no campo literário, nas análises das letras poéticas, ou nos muitos estudos sociológicos e históricos, na tentativa de guardar uma memória, sem, contudo, seguirem estes, o rumo do aprofundamento da tensão estética típica da linguagem musical, entre melodia e verso, isto é, pouco se tem dado atenção maior à forma estrutural desse tipo de manifestação estética.

Durante o processo de formação do sistema musical brasileiro, os compositores enfrentaram os problemas sociais vividos no Brasil como a ditadura, entre outros, e foi por meio de suas obras, de suas canções que expressaram toda a insatisfação em relação aos acontecimentos que eram de opressão. A canção de protesto tem esse destaque especial, pois simboliza um marco dentro da efervescência que foi o período em que ela surgiu,

simbolizando a resistência de um pensamento contra-hegemônico, um pensamento que não estava em acordo com o sistema de opressão da ditadura militar, e os que começaram a compor depois desse período são herdeiros dessa tradição musical.

A importância do autor pesquisado por este estudo está em identificá-lo dentro desse processo de formação. Ele também produziu obras significativas para a formação musical brasileira, os sambas de sua autoria são muitas vezes de denúncia sobre a opressão vivida pela classe trabalhadora, assim como também de resistência de uma cultura que sistematicamente tem sido ignorada e muitas vezes perseguida.

Dentro da simplicidade de suas canções, há todo um arcabouço de significados relacionados à vida cotidiana dos trabalhadores. Ao falar da realidade local, Geraldo Filme nos mostra as engrenagens sociais escondidas pela aparência falseada do dia a dia. Ao isolar uma parte dessa realidade, nós, ouvintes, podemos identificar nela as formas de dominação da classe opressora, e então perceber que aquela realidade está inserida no modo de reprodução do sistema capitalista. Dessa forma, acabamos por desnaturalizar aquele fato, e conseguimos ver a essência da exploração ali revelada nas relações sociais.

Geraldo Filme foi de fato um grande compositor, além de ser um grande militante da causa negra, pois, preservar a história é um ato de bravura, em um momento em que todas as verdades que conhecemos estão sendo apagadas para dar lugar ao novo, ao inédito, ao efêmero. Através da sensibilidade estética de suas obras, podemos nos deparar com a resistência de um povo que luta para sobreviver, mesmo muitas vezes tendo até mesmo que se conformar com as barreiras e dissoluções da arte, impostas pela indústria cultural.

Se todo esse samba nasce já incorporado à indústria fonográfica, podemos ingenuamente pensar que ali não há nada de arte, que só há mercadorias a serem consumidas, mas a arte não se deixa aprisionar, ela ainda grita, ela ainda resiste, e o conjunto das canções de Geraldo Filme nos possibilitam ter essa certeza.

Acompanhar um pouco do percurso do samba paulista junto ao nascimento das escolas de samba no Brasil, mesmo que de maneira breve, na sua evolução histórica até os dias atuais mostrou o quanto que em dado momento foi espaço de encontro, resistência e fortalecimento da identidade negra foi expropriado e transformado em uma fábrica de gerar riquezas, que não se reconhece mais como arte popular.

Todo esse campo de estudo precisa ser ainda mais explorado, tarefa impossível para uma dissertação de mestrado, contudo, esse estudo aqui apresentado foi apenas uma tentativa de fazer uma crítica, somando-se a algumas outras, poucas, que já existem, como forma de prenunciar estudos mais longos, sistemáticos e com a profundidade que merece a questão, tarefa a ser retomada em futuras ocasiões.

## BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. 34ª edição. Duas Cidades: São Paulo, 2003.

\_\_\_\_\_. **Filosofia da Nova Música**. Perspectiva: São Paulo, 1989.

ANDRADE, Mario de. **Aspectos da Música Brasileira**. (Obras completas de Mario de Andrade) – Livraria Martins Pena: São Paulo, 1939.

\_\_\_\_\_. **Ensaio sobre a Música Brasileira**. Livraria Martins Fontes: São Paulo, 1962.

\_\_\_\_\_. **Música, doce música**. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1976.

ASSIS, Machado. **O homem célebre**. In: [http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=16979](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=16979).

AZEVEDO, Amailton Magno. **Os Sambas e as Áfricas em São Paulo na voz de Geraldo Filme**. *Histórica* – Revista Eletrônica do Arquivo Público do Estado de São Paulo, nº. 40, fev. 2010. site: <http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao40/materia05/texto05.pdf>

BASTOS, Manoel Dourado. **Formação e música no Brasil: Elementos para um debate**. 2010.

\_\_\_\_\_. **Permanência da promessa de felicidade: um esquema interpretativo da nota de classes da “linha evolutiva” musical brasileira**. Fênix: Revista de História e Estudos Culturais. Uberlândia, Vol. 5, Ano V, n.º 4, 2008.

\_\_\_\_\_. **(Re)arranjos de uma utopia do som nacional: a bossa nova como realização do projeto musical modernista de Mário de Andrade.** Tempo e Argumento: Revista do Programa de Pós-Graduação em História da Udesc. Florianópolis, V. 01, n. 01, p. 136-154. Jan/jun 2009. Disponível em: [http://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/viewFile/713/pdf\\_8](http://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/viewFile/713/pdf_8)

\_\_\_\_\_. **Indústria cultural e déficit de negatividade: um brevíssimo esquema brasileiro.** Universitas. Brasília, UniCEUB, v.2, n. 2, 2004. pp. 121-136.

BRAZIL, Daniel. **Geraldo Filme.** Agenda do Samba e Choro. In: <http://www.samba-choro.com.br/artistas/geraldofilme>

BRITO, Iêda Marques. **Samba na cidade de São Paulo (1900-1930): um exercício de resistência cultural.** FFLCH/USP: São Paulo, 1986.

CANDIDO, Antonio. **A Formação da Literatura Brasileira.** Belo Horizonte. Itatiaia, 1997.

\_\_\_\_\_. **Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos, 1750-1880.** 10ª Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. 2006.

\_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade.** Companhia Editora Nacional: São Paulo, 1985

\_\_\_\_\_. **O direito a literatura. Vários escritos.** Duas cidades Ouro sobre azul: Rio de Janeiro, 1960.

\_\_\_\_\_. **Literatura de dois gumes. In.: Educação pela noite e outros ensaios.** Editora Ática – São Paulo, 1987.

CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores do Rio de Janeiro da belle époque.** 2. Ed. Campinas: UNICAMP, 2001.

CUÍCA, Osvaldinho e DOMINGUES, André. **Batuqueiros da Paulicéia.** Barcarolla: São Paulo, 2009.

D'ANDREA, Tiarajú Pablo. **Segregação socioespacial e Escolas de Samba na cidade de São Paulo**. *Histórica – Revista Eletrônica do Arquivo Público do Estado de São Paulo*, nº. 40, fev. 2010. Disponível em: <http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao40/materia04/texto04.pdf>.

FERREIRA, Felipe. **O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

GARCIA, Tânia da Costa. TOMÁS, Lia (orgs.). **Música e Política: Um Olhar Transdisciplinar**. São Paulo: Alameda, 2013.

GRAMSCI, Antonio. **Concepção dialética da história**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

LUKÁCS, Gyorgy. **As bases ontológicas do pensamento e da atividade do homem**. In: **TEMAS de ciências humanas, 4**. São Paulo: Ciências Humanas, 1978.

LUKÁCS, Georg. *Estética*. **La peculiaridade de lo estético. 2. Problemas de La mimesis**. Ediciones Grijalbo S.A. – Barcelona, México, D.F. 1966.

\_\_\_\_\_. *Estética*. **3. Categorias básicas de lo estético**. Ediciones Grijalbo S.A. – Barcelona, México, D.F. 1967.

MATTA, Roberto da. **Carnavais Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema Brasileiro**. 6ª edição – Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MARX, Karl. **Para a crítica da economia política**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

\_\_\_\_\_. (1818-1883). **O Capital: crítica da economia política: livro II** Karl Marx; tradução de Reginaldo Sant'Ana – 29ª Ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

MARX e ENGELS. **Escritos Econômicos Filosóficos**. Site: [http://antivalor.vilabol.uol.com.br/textos/marx/tx\\_marx\\_man1.htm](http://antivalor.vilabol.uol.com.br/textos/marx/tx_marx_man1.htm) consultado em: 19/11/2009.

MÉSZÁROS, István. **Capítulo 1 – A tirania do imperativo do tempo do capital**. In **O desafio e o fardo do tempo histórico: o socialismo no século XXI**. São Paulo: Boitempo, 2007.

MOBY, Alberto. **Sinal Fechado: a música popular brasileira sob censura**. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.

PAIANO, Enor. **Tropicalismo: Bananas ao vento no coração de Brasil**. São Paulo. Scipione, 1996.

PRADO, Bruna Queiroz. **Vida e Obra de Geraldo Filme: Uma leitura musical sobre o processo de modernização de São Paulo**. UNICAMP. São Paulo, 2013.

RUMMERT, Sonia Maria. **Educação e identidade dos trabalhadores: as concepções do capital e do trabalho**. São Paulo – Xamã; Niterói: Intertexto, 2000.

SCHWARZ, Roberto. **Um Mestre na Periferia do Capitalismo: Machado de Assis**. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

\_\_\_\_\_. **Seqüências Brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SILVA, Alberto (Moby) Ribeiro da. **Sinal Fechado – A Música Popular Brasileira Sob Censura (1937-45/1969-78)**. Obra Aberta. Rio de Janeiro – 1994.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. – São Paulo: Ed. 34, 1998.

\_\_\_\_\_. **Pequena História da Musica Popular Brasileira**. Edição s/d.

VALENÇA, Máslova Teixeira. **Escolas de Samba: Conformação e Resistência**. In: Sinais Sociais/ Serviço Social do Comércio. Departamento Nacional – vol. 4, n. 10 (maio/agosto) – Rio de Janeiro, 2009.

VON SIMSON, Olga R. de Moraes. **Carnaval em Branco e Negro: Carnaval Popular Paulistano: 1914-1988**. Campinas; Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

## DISCOGRAFIA

FILME, Geraldo. *Balbina de Iansã*. [S.l.]: [s.n.], 1971.

\_\_\_\_\_. *Geraldo Filme*. São Paulo: Eldorado, 1980.

\_\_\_\_\_. *O Canto dos Escravos*. São Paulo: Eldorado, 1982. Número de série: 64820347.

*GERALDO FILME - Por seus autores e intérpretes*. São Paulo: Sesc, 2000.

*MÚSICA BRASILEIRA deste século: por seus Autores e Intérpretes*. São Paulo: Sesc, 2000.

## DOCUMENTÁRIO

*GERALDO FILME: Criolo Cantando Samba Era Coisa Feia*. Direção: Carlos Cortez. São Paulo: 1998. Documentário.