UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LETRAS

JORGE LUÍS VERLY BARBOSA

ADORNANDO UM VELHO BANDIDO:

Sérgio Sampaio à luz de Theodor W. Adorno

VITÓRIA (ES)

2018

JORGE LUÍS VERLY BARBOSA

ADORNANDO UM VELHO BANDIDO:

Sérgio Sampaio à luz de Theodor W. Adorno

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador**:** Prof. Dr. Wilberth Clayton Ferreira Salgueiro.

VITÓRIA (ES)

2018

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas e Naturais da
Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)
Saulo de Jesus Peres – CRB-6 ES-000676/O

B238a Barbosa, Jorge Luís Verly, 1981-
Adornando um Velho bandido : Sérgio Sampaio à luz de Theodor W. Adorno / Jorge Luís Verly Barbosa. – 2018.
238 f.

Orientador: Wilberth Clayton Ferreira Salgueiro.
Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Sampaio, Sérgio, 1947-1994. 2. Adorno, Theodor W., 1903-1969. 3. Música popular. 4. Indústria cultural. 5. Dialética. 6. Autonomia (Filosofia). I. Salgueiro, Wilberth Clayton Ferreira, 1964-. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

Jorge Luís Verly Barbosa

"Adornando um Velho Bandido: Sérgio Sampaio à luz de Theodor W. Adorno"

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor em Letras.

Aprovada em 19 de fevereiro de 2018.

Comissão Examinadora:

Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro (Ufes)
Orientador e Presidente da Comissão

Profª. Drª. Viviana Mônica Vermes (Ufes)
Examinadora Interna

Prof. Dr. Robson Loureiro (UFES)
Examinador Interno

Prof. Dr. Verlaine Freitas (UFMG)
Examinador Externo

Prof. Dr. Vitor Cei Santos (UNIR)
Examinador Externo

Este texto é para:

Mary, aquela que eu ainda “procuro compreender se mereço”,

Valentina, o “sonho que um dia eu tive / no colo da tua mãe” e

Bith, que, como o Sampaio, nunca vai “ser réu dormindo”

SOU GRATO:

À Secretaria de Estado da Educação, pela licença, e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Espírito Santo, pela bolsa, condições sem as quais eu não teria como começar, realizar e completar esta pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL-Ufes) e suas coordenadoras durante o período 2014-2018, professoras Fabíola Padilha, Leni Ribeiro Leite e Maria Amélia Dalvi. Sou grato pela sempre solicitude, atenção, competência e presteza em tudo aquilo de papelada e afins precisei durante o percurso do doutorado.

Aos professores Wilberth Salgueiro (de quem falo já-já), Jorge Luiz do Nascimento (teoria e sangue-bom em pessoa), Mónica Vermes (música + delicadeza, numa mistura pra lá de afinada), Deneval Siqueira de Azevedo Filho (na linha de frente da transgressão pela literatura) e Maria Amélia Dalvi (teoria e práxis vivas e vividas), cujos cursos acompanhei durante o período de cumprimento dos créditos. Tenham a certeza de que as discussões realizadas durante as aulas foram muito importantes para que este texto estivesse pronto hoje.

Aos colegas-amigos de jornada durante o período 2014-2018 no PPGL: Aline Nascimento (que me deu o apelido de Jorgepédia), Camila Scalfoni (o mais doce dos reencontros), Cíntia Moraes (por nossos papos sobre as dores e delícias de ser professor do Ensino Fundamental), Daniella Bertocchi (uma adorniana como eu), Eduardo Baunilha (que nunca vi triste nem meio segundo), Eduardo Selga (um narrador que admiro), Eudma Elisbon (companheira mateense de percurso), Joana d'Arc Herkenhoff (fibra, força, garra e doçura, muita doçura), Juliana Galvão Minas (que é a matreira sabedoria de Minas até no nome), Livia Malini (que desconstruiu meus conceitos sobre religião, feminismo e política), Marcos Ramos (que saca tudo de música), Taiga Scaramussa (a jovem mais séria que conheço), Virginia Albuquerque (cristã-ateia, fã de Górecki e eterna Balão Mágico), Wladimir Cazé

(hispanista, poeta e mestre em sonhos) e Yan Brandemburg (meu companheiro de Safra'17). Sem vocês restaria apenas a aridez dos teóricos.

A Márcia Moreira Custódio, cuja risada, parafraseando o Caetano, é um dos mais belos sons produzidos pela espécie humana sobre a face da Terra. Sou grato pelos papos, confidências e conselhos à sombra das castanheiras e do busto de José Martí.

A Wallas Zoteli, meu amigo, meu co-orientando (rs), meu parça e meu irmão. Velho, a gratidão por ter esbarrado em você no meio do caminho foi/é/será daquelas coisas que fazem a vida ser mesmo a arte do encontro.

A João Sampaio, pela interlocução e pela generosidade em dividir comigo parte do legado do pai. Este texto também é para você, Menino João.

Aos membros da banca de qualificação e de defesa de tese, professores Mónica Vermes, Robson Loureiro, Verlaine Freitas e Vitor Cei, pela generosidade e pelas sugestões, cortes, correções, dissidências e apoios. A leitura rigorosa e sincera feita por vocês quatro enriqueceu muito este texto – e também a mim.

Aos meus amigos-irmãos: Ana Lucia Valani, Clessimarque Espavier, Deuseli Gonçalves, Iara Sily, Joice Alborghetti, Joicy Guimarães, Juliano Rocha e Marcelo Pichara. Obrigado por tornarem tudo mais leve (com direito a rocks, brejas, papos e muitas, muitas risadas) durante estes quatro anos.

A Bach, Beethoven, Brahms, Mozart, Górecki, Schoenberg, Glass, Tchaikovsky, Haydn, Prokofiev, Stravinsky, Monteverdi, Villa-Lobos, Ravel, Debussy, Mahler, Wagner, Sibelius, Martinu, Scarlatti, Bruckner, Holst, Schubert, Britten, Schumann, Barber, Rossini, Richard Strauss, Orff, Shostakovich e Saint-Saëns. A Hebert von Karajan, Martha Argerich, Gundula Janowitz, Carlo Maria Giulini, Sergiu Celibidache, Claudio Abbado, Nelson Freire, Wladmir Horowitz, Glenn Gould, Angela Hewitt,

Giuseppi Sinopoli, Ana-Stella Schic, Karl Böhm, Katia e Marielle Labèque, Murray Perahia, Seiji Ozawa, Jessye Norman, Ivo Pogorelich, Sviatoslav Richter, Jacqueline Du Pré, Tatyana Nikolayeva e tantos outros, pelas centenas de horas da mais extraordinária música que há no mundo e sem a qual eu não teria conseguido trabalhar.

A Gaia e Madonna, que com latidas e lambidas fizeram mais viva a casa enquanto este texto ia se escrevendo na tela do computador.

Ao professor Marcelo Paiva de Souza que, em dois breves momentos, no Rio e em Belém, sugeriu e indicou coisas que deram parte substancial do rumo que este trabalho precisava ter. Além de ser a mais perfeita combinação de erudição e generosidade que já conheci.

Ao meu orientador, Wilberth “Bith” Salgueiro, por tanto que nem sei… Vamos lá: pela generosidade, pelas leituras, pelos toques, pelo incentivo, pelas palavras, pelos textos que aceitou dividir comigo, pelos simpósios da Abralic, por nunca reclamar das aporrinhações da burocracia acadêmica, pelos e-mails divertidos e encorajadores, pelos bith-papos e pela amizade que foi se construindo e que espero carregar para a vida toda. Sem você, Bithíssimo, eu não teria chegado até aqui. Abraçar e agradecer!

Ao meu irmão Vinícius, que é o homem em quem mais confio e que é a mão sempre estendida na hora do apuro. Porque você também me ensinou o que amar quer dizer. E também a minha cunhada Karla e meu sobrinho Benício, a família que me você, Vina, também me deu.

A meu pai e minha mãe, Luiz e Mirian, que me apoiam desde que eu comecei a me entender como gente – e nem sei se já me entendo totalmente. Quase não tínhamos livros e discos em casa, mas quando eu comecei a querer tê-los, vocês dois me deixaram livre – e isso quer dizer: me deram a grana – para escolher o que ler e o que ouvir. Quando fui fazer licenciatura em História, Mestrado e Doutorado em Letras, a

talvez decepção de vocês – que queriam um advogado em casa que eu sei – deu logo lugar a um gesto de compreensão e de suporte: Vá lá e seja o melhor profissional possível! Não sou o melhor, mas sou o possível – e isso enche vocês de orgulho que eu também sei. Também não segui os caminhos religiosos de vocês, mas aprendemos a nos respeitar, na religião e na falta dela. Quanto ao amor? Acho que é dispensável dizer que o sinto desde quando me lembro ser possível senti-lo.

A minha mulher, Mary, que há quatorze anos resolveu entabular uma conversa comigo – sobre livros, discos, namoro, sexo, amor, noivado, casamento, casa, móveis, grana, falta de grana, concursos, carreiras, poesia, posições políticas, teoria literária, teoria educacional, Barthes & Paulo Freire, Adorno & Mészáros, viagens, saudades, mudanças, cachorros, gravidez, fraldas, leite, pediatras, primeiros passos, quedas e ralados nas pernas, "papai", "mamãe", primeiros dentes, primeiro dia de aula, desenhos, brinquedos, "quero dormir no meu quatro", "mamãe é linda", "adoro a barba do papai" e, agora, aulas de balé – que espero não acabar nunca. Para você é este texto e é também este poema: "Você é inexcedível / na arte das esgrimas / (isto é, escorreita no duelo com as palavras) / e põe no chinelo / o poeta com que – e que te – habita". Sigamos juntos porque nós dois, como costumamos dizer, bombamos!

A minha filha, Valentina, a criatura que – desde que pus os olhos nela pela primeira vez no corredor da maternidade – nunca mais conseguirei parar de olhar. Meu melhor poema, minha aula mais coerente, meu texto mais azeitado, olhar de espelho em que me vejo, passos que me sucedem – e os mesmos pés tortos! – e vida que vai continuar depois de mim. Demoramos um pouco, sua mãe e eu, a decidir fazer você aparecer – o mundo, minha filha, é um lugar tão cruel às vezes –, mas quando você chegou, dragou tudo, empanturrou tudo de afeto e lançou mais luz sobre a casa, de quem é agora o sol. Nunca me esqueço de nada que você disse nesses quatro anos de vida, mas há um diálogo – que não ouvi, mas que me foi relatado por sua professora – que guardarei para sempre e que é, de certo modo, a razão de ser deste trabalho:

> "Professora: Valentina, seu pai trabalha?
>
> Valentina: Sim, em casa.
>
> Professora: Em casa?

> Valentina: É, lá na biblioteca dele, tia. Ele lê livros, escreve no computador e fica pensando... é o trabalho dele, né?”

E aos senhores Sérgio Sampaio e Theodor W. Adorno, motivo desse palavrório todo – e de quem passo agora a falar. Vamos comigo?

[...] a arte não é social apenas mediante o modo de sua produção, em que se concentra a dialética das forças produtivas e das relações de produção, nem pela origem social de seu conteúdo temático. Torna-se antes social através da posição de antagonista que adota perante a sociedade e só ocupa tal posição enquanto arte autônoma. Ao cristalizar-se como coisa específica em si, em vez de se contrapor às normas sociais existentes e se qualificar como "socialmente útil", critica a sociedade pela sua simples existência, o que é reprovado por puritanos de todas as confissões.

(Theodor W. Adorno, *Teoria estética*)

Sei como dói meu amor de poeta
Se vê linha reta
Quer logo entortar

(Sérgio Sampaio, "Real beleza")

Se você tem uma ideia incrível é melhor fazer uma
[canção
Está provado que só é possível filosofar em alemão

(Caetano Veloso, "Língua")

RESUMO

Esta tese se propõe a discutir o cancioneiro de Sérgio Sampaio, compositor capixaba (1947-1994), a partir da filosofia de Theodor W. Adorno. Partindo da revisita aos pressupostos centrais do pensamento adorniano concernentes à música popular – em especial aqueles contidos nos ensaios "O fetichismo na música e a regressão da audição" (1938), "Sobre música popular (1941) e "Moda intemporal – sobre o jazz" (1953) – e também valendo-se das propostas presentes em obras como *Dialética do esclarecimento* (1947), *Minima Moralia* (1955), *Dialética negativa* (1966) e *Teoria Estética* (1970), intenta-se – numa visada que se ampare no movimento de "mediação" indicado pelo autor alemão como o basilar de toda atividade filosófica e toda relação entre os sujeitos e os objetos provenientes da empiria social – uma abordagem das canções de Sampaio que evidencie tanto o potencial de crítica do existente e de uso criativo das relações estandardizadas inerentes aos produtos da indústria cultural (e da qual faz parte a própria canção popular), como aclarem a compreensão das ideias-forças pertencentes à constelação do pensamento de Adorno, promovendo a atualidade e a validade de ambos. Acionando conceitos como estandardização, esquematismo, regressão da audição, esclarecimento, fetichismo, glamorização, reificação, autonomia da arte, conteúdo de verdade, emancipação, dentre outros, e reavaliando-os – numa atitude a contrapelo da cristalização conceitual – na aplicação a uma porção significativa da produção sampaiana, pretende-se destacar como o compositor de Cachoeiro de Itapemirim, também ele marcado pela barbárie e pelo arbítrio da história brasileira na década de 1970 (sob o regime militar), foi capaz de transferir para a forma os dados opressivos e inerentes a ele como indivíduo e ao coletivo social. Enquanto artista representante, sua obra realizou um movimento emancipatório por uma via autônoma, antiengajada, transferindo a ela o horror de seu tempo. Suas canções estão marcadas por uma historicidade imanente, isto é, mensurável no plano estético, nos momentos de sua constituição, o que é a intenção deste trabalho discutir.

Palavras-chave: Sérgio Sampaio; Theodor W. Adorno; música popular; indústria cultural; dialética negativa; autonomia e emancipação.

Resumen

Esta tesis se propone a discutir el cancionero de Sérgio Sampaio, compositor nacido en Espírito Santo (1947-1994), tomando como punto de partida la filosofía de Theodor W. Adorno. Tras empezar por una revisitación a los presupuestos centrales del pensamiento adorniano concernientes a la música popular – especialmente los que constan en los ensayos "El carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha" (1938), "Sobre la música popular (1941) y "Moda atemporal – sobre el jazz" (1953) –, amén de valerse de las propuestas presentes en las obras *Dialética de la Ilustración* (1947), *Minima Moralia* (1955), *Dialéctica negativa* (1966) y *Teoria Estética* (1970), intentamos realizar – en una mirada amparada por el movimiento de "mediación" defendido por el autor alemán como basilar para toda actividad filosófica y toda relación entre los sujetos y los objetos provenientes de la empiría social – una abordaje de las canciones de Sampaio que pueda evidenciar su potencial de crítica a lo existente y su uso creativo de las relaciones estandarizadas inherentes a los productos de la indústria cultural (de la cual participa la própia canción popular), así como también aclarar la comprensión acerca de las ideas fuerzas de la constelación del pensamiento de Adorno, promoviendo su actualidad y su valor. Empleando conceptos como estandarización, esquematismo, regresión de la escucha, ilustración, fetichismo, glamourização, reificación, autonomía del arte, contenido de verdad, emancipación, u otros, y revaluandolos – en una actitud a contrapelo de la cristalización conceptual – en la aplicación a una porción importante de la producción de Sampaio, pretendemos destacar como el compositor de Cachoeiro de Itapemirim, también marcado por la barbarie y por el arbítrio da historia brasileña en la década de 1970 (bajo el régimen militar), fue capaz de transferir a los momentos formales de su obra los datos opresivos e inherentes, a él como individuo y al colectivo social. Encuanto artista representante, su obra ha realizado un movimiento emancipatorio por una vía autónoma, antimilitante, transferiendo al material musical el horror de su tiempo. Sus canciones son marcadas por uma historicidad inmanente, es decir, mensurable en el plan estético, en los momentos de su constitución, lo que este trabajo intenta discutir.

Palabras-clave: Sérgio Sampaio; Theodor W. Adorno; música popular; industria cultural; dialéctica negativa; autonomia y emancipación.

SUMÁRIO / UMA ORDEM:

1 COMEÇANDO OU DE COMO PENSEI SER POSSÍVEL ADORNAR UM VELHO BANDIDO.....15

PARTE I – ADORNO

2 **ADORNO E A MÚSICA POPULAR: PONTOS.....23**

2.1 A indústria cultural: arte X desartificação.....25

2.2 “O fetichismo na música e a regressão da audição” (1938).....31

2.3 “Sobre música popular” (1941).....45

2.4 “Moda intemporal – sobre o jazz” (1953).....62

3 ADORNO E A MÚSICA POPULAR: CONTRAPONTOS.....72

3.1 Dialética negativa e a premência da mediação.....72

3.2 Com Adorno e contra Adorno: apontamentos sobre o conceito de música popular.....79

3.3 A estandardização na canção popular para além de um sentido esquemático.....88

3.4 Letra não é adorno: a letra de canção como crítica à indústria cultural.....92

3.5 Entre a rebelião e a cooptação: a letra como autonomia da arte.....98

PARTE II - SAMPAIO

4 SÉRGIO SAMPAIO OU TRAÇOS DE UMA MÔNADA DANIFICADA.....106

4.1 “Sete bocas mastigando o jantar”.....114

4.2 – “Hoje eu vi meu ídolo da juventude”.....116

4.3 – “Rio turvo, curvo e atribulado eu sou”.....118

4.4 – “O maior espetáculo da Terra”.....122

4.5 – “Há quem diga”.....125

4.6 – “E olhando essas luzes que se apagam lentamente”.....130

4.7 – O compositor e o dançarino.....137

4.8 – “O triste nisso tudo é tudo isso”.....142

PARTE III – QUATRO SAMPAIOS COM ADORNOS

5 – UM OBLÍQUO TESTEMUNHO SOBRE UM FILME DE TERROR CHAMADO BRASIL.....152

5.1 “Labirintos negros”: na forma, o horror.....157

5.2 Um “Filme de terror” chamado Brasil.....162

6 “DISSERAM QUE EU PERDI A RAZÃO”: A LOUCURA COMO CRÍTICA AO ESCLARECIMENTO.....170

6.1 “Viajei de trem”: uma *“good” bad trip*.....177

6.2 “Que loucura!”: a antirrazão.....187

7 TERMINANDO OU “O ESPELHO SÓ REFLETIRÁ / SUA REAL BELEZA”.....197

8 Referências.....203

9 Apêndice: letras não integralmente citadas no trabalho.....216

1 COMEÇANDO OU DE COMO PENSEI SER POSSÍVEL ADORNAR UM VELHO BANDIDO

Esta tese tem como objetivo discutir e analisar parte da obra do compositor capixaba Sérgio Sampaio a partir de Theodor W. Adorno. Começo com esta frase que soa retórica e autoexplicativa porque, para muitos, pensar em Theodor W. Adorno como referencial teórico para a análise da obra de um compositor popular parece uma tarefa, menos temerária, pois há um consenso mais ou menos estabelecido de que Adorno era absoluta e categoricamente contrário à música popular, embora haja já um número considerável de textos que procurar realizar o mesmo movimento que aqui intento fazer. Seus escritos parecem negar qualquer possibilidade de autonomia e de emancipação naquilo que ele, grande expoente da Teoria Crítica, chamou de *música popular.* A esse tipo de manifestação estética Adorno reservou características como esquematismo, repetição, glamorização e regressão. Nesses termos, parece incompatível pensar numa análise da obra de Sérgio Sampaio a partir das propostas teóricas construídas por ele. No entanto, é a tarefa a que me proponho nesta tese. As razões para que um sujeito se imponha uma tarefa são bastante difusas, é preciso logo dizer e, mais, assumir. Tentando compreender por que escolhi esses dois sujeitos para colocar lado a lado neste trabalho, chego à velha questão do gosto. É necessário dizer que eu gosto de Sérgio Sampaio – como se gosta de um compositor popular e se faz dele uma régua para a medição de toda a experiência estética – e também gosto de Adorno – como se gosta de um filósofo e se faz dele bússola de toda a atividade a que damos o nome de pensamento. Mas gostar não significa que é possível unir um ao outro. Que é possível – aproximando este arremedo de introdução àquilo que de fato uma introdução deve fazer, isto é, introduzir e/ou justificar uma escolha analítica que se vai seguir – *aplicar* um (o esteta) a outro (o artista). De início, as categorias adornianas que dizem respeito à estética e que incluem a ideia, talvez central do seu pensamento, de autonomia parecem correr ao largo do imediatismo inerente à canção popular. Ocorre que, se esse compositor popular diz ser seu pai um teimoso[1], este pesquisador entende perfeitamente a sua mensagem, já que ela

[1] Numa referência ao verso “Eu que sou filho de um Sampaio teimoso”, da canção “Velho bandido”.

encontra um eco certeiro em sua própria persona: também sou eu um filho da teimosia. Mas a teimosia sozinha não escreve uma tese – termo que, por seu peso, doravante substituirei por “trabalho” –, assim como não prova por a + b que tal ideia é provável. Pelo contrário, a teimosia costuma levar o sujeito ao buraco infinito da vergonha e do vexame: “de teimoso, coitadinho, acabou se estrepando”, é o que se vai ouvir, no mais das vezes, quando se agarra com teimosia à teimosia. Por outro lado, ela pode dar excelentes resultados. Lembro-me do dito (de quem, aqui pouco importa): “quem quer aprender deve se servir de uma dose alta de teimosia”. Fico sempre com esta opção, ser teimoso e tentar aprender. Outra coisa bastante pertinente à teimosia é que ela obriga o sujeito a procurar justificativas, a buscar uma prova, a escarafunchar uma obra à procura do salvífico sinal de que ser teimoso tem, afinal, fundamento.

Foi movido por esse sentimento de procura que me lancei, quando este trabalho era ainda um embrião de projeto, em busca das possíveis relações entre o cancioneiro de Sérgio Sampaio e a filosofia e a estética de Theodor Adorno. Incialmente, o que me pareceu como um traço de “irmandade” entre um e outro foi a marca da barbárie que ambos carregam consigo em canções e escritos. Adorno pensou o mundo na perspectiva de dano, como expresso em sua *Minima moralia* (1951), entendendo seu aspecto de deterioração como originário da barbárie que cercou e fez capitular o século XX. É assim que, realizando uma reflexão a respeito dos impactos da Segunda Guerra Mundial sobre a cultura de massas, ele alerta para a ideia de que “progresso e barbárie estão hoje [1944], como cultura de massa, tão enredados que só uma ascese bárbara contra esta última e contra o progresso dos meios seria capaz de produzir a não barbárie” (ADORNO, 1992, p. 43). Fica patente nesta passagem de *Minima Moralia* que a cultura de massas – e seu núcleo gerador, a indústria cultural[2] – desempenha um papel essencial na instauração de um estágio de barbárie que recobre todo o século.

[2] Nesta altura, o leitor pode estranhar o uso (e, talvez, o abuso) de certas terminologias relativas à obra e ao pensamento de Theodor Adorno, sem a devida citação de fonte e/ou discussão, explicitação ou esclarecimento conceitual. Tudo isso é proposital. Estamos ainda no espaço da introdução e meu intuito é, neste momento do trabalho, abrir uma seara na qual será possível depois caminhar. Essas terminologias, ideias e teses serão revistas e discutidas pormenorizadamente ao longo do texto, no seu devido tempo-espaço analítico. Peço sua vênia e paciência para aguardá-las.

Barbárie esta que, estando imiscuída na própria história como um sedimento irrenunciável, também recobriu o Brasil nas décadas de 1960 e 1970, época da instauração e do auge do regime militar por aqui. Foi nesse espaço típico de filme de terror, como escreve em uma de suas canções, que Sérgio Sampaio floresceu – e sei que uso o verbo com um toque de incômoda poesia, como se recorresse à imagem drummondiana da flor que nasce em meio ao nauseabundo asfalto. Compositor anticapixaba por excelência, no sentido de que suas canções se opõem ao caráter telúrico por vezes associado às obras artísticas vindas do Espírito Santo, Sampaio construiu uma poética aliada ao espírito universal daquilo que tem o poder de dialogar com a experiência humana. Por outras palavras, como uma mônada, a parte que contém o todo da experiência, Sampaio cristalizou em suas canções elementos que, ainda que particulares ou autorreferenciais, foram capazes de produzir um sentido amplo. Se pensarmos que sua canção "Eu quero é botar meu bloco na rua" surgiu no VII Festival Internacional da Canção de 1972, no coração do governo sanguinário e repressor de Médici, podemos concluir que Sampaio é também um filho da barbárie. Ainda que ele não estivesse presente no olho do furação da atuação política e que levou vários artistas da música popular brasileira do período para a prisão, a tortura e o exílio, a lição adorniana de que a barbárie recobre tudo faria de Sérgio já um interessante objeto de análise a partir do próprio Adorno. Voltando às origens da minha busca, penso que foi nesse ponto fulcral que comecei a desatar o nó górdio da análise. Partindo da assertiva - que é de Walter Benjamin, mas que poderia ser também de Adorno – de que os documentos históricos contêm em si a marca da barbárie e aceitando as obras de arte também como documentos históricos, a possibilidade de análise da obra de Sérgio Sampaio a partir da obra adorniana tornou-se um caminho possível e, mais, viável. Aceitei o desafio de realizá-la por entender que a marca da barbárie é nela não um simples traço dos tempos, mas sim a assunção consciente de sua posição em seu tempo e da presença das marcas históricas em sua obra. Aludindo a Adorno, Sérgio Sampaio produziu uma obra que, eivada de conteúdo de verdade, traz as marcas formais da arbitrariedade da história brasileira da década de 1970.

Outro traço de união entre Adorno e Sampaio é o trato que ambos dão à central questão da indústria cultural, termo cunhado por Adorno e Horkheimer em *Dialética do esclarecimento* (1944), em que são discutidos os aspectos e as implicações dos

produtos feitos com o intuito de transformar a arte em bem de consumo. No bojo dos produtos culturais industrialmente manufaturados, está a canção popular, como fica claro na *Dialética do esclarecimento* e também em outros escritos de Adorno, como "Sobre música popular" (1941) e "O fetichismo na música e a regressão da audição" (1938). É assim que, outra vez aponto, parece incompatível uma análise da música popular no plano das obras de arte autônomas, pelo fato de que a autonomia teria passado ao largo da indústria cultural. No entanto, Sérgio Sampaio recobre seu cancioneiro justamente de elementos que se põem em confronto direto com essa indústria. Na contramão de um processo de estandardização da canção, o compositor assumiu a postura de *outsider,* que lhe rendeu o incômodo e distintivo epíteto de *maldito* – como o foram também alguns de seus parceiros de canção e de espírito, como Raul Seixas, Luiz Melodia, Jards Macalé e Itamar Assumpção. Dessa feita, tornou-se para mim possível pensar em Sampaio como um *operário dissidente da indústria cultural* que, mesmo ofertando produtos e bens feitos na mesma fôrma de que se serve a cultura produzida nas linhas de montagem, ofereceu-nos a subversão, a criatividade, a crítica e a reflexão como contrapontos às facilidades desejadas por aqueles que se fartam dos digeríveis alimentos fornecidos pelo menu da semicultura.

Uma questão que a esta altura se coloca é a seguinte: em que medida a obra de Adorno, e não apenas a de Sérgio Sampaio, sairá melhor compreendida – nos limites impostos por este trabalho – a partir da leitura de um pelo viés do outro? Porque é muito frequente que em trabalhos desta natureza a eleição de um dado referencial teórico para a leitura/análise de um dado artista contribuiu mais para a valorização da obra em si do que do repertório analítico de que se valeu para lê-la e analisá-la. Tratando-se especialmente de Adorno, a questão é ainda mais complexa, uma vez que os predicados comumente atrelados ao seu pensamento dizem respeito a rigor, coerência, inteireza e unidade. Não é comum ouvirmos expressões como "o jovem Adorno e o velho Adorno", da forma como é comum ouvir "o jovem Marx e o velho Marx", no sentido de demarcar uma "evolução" (ou não) ao longo de um projeto de pensamento, de obra. Em Adorno, as bases de pensamento – crítica à indústria cultural, esclarecimento e barbárie, negatividade dialética, arte e autonomia – estão presentes em seus primeiros e em seus últimos trabalhos, apenas com acréscimos e novas reflexões (a partir de novos objetos analisados ao longo do tempo), sem grandes viradas teóricas ou mudanças analíticas. O que se poderia acrescentar a esta

obra? A ela em si, claro, absolutamente nada. O que se coloca como uma possibilidade é, justamente, *sua leitura mediada.* Não é um mérito exclusivo deste tralho o de fazê-la. Aliás, muito do que se faz em relação à obra de Adorno hoje é justamente adequar seu olhar a novos objetos. O que aqui pretendo fazer em caráter particular[3] é a aplicação das propostas adornianas sobre música popular e sobre estética, autonomia e emancipação a um objeto inicialmente estrangeiro ao seu olhar. Isso só se mostra possível partindo de uma visão mediada de seu pensamento, no sentido de que aquilo que ele aponta como verdade e autonomia das obras de arte também pode ser aplicado a outros contextos em que, como pretendo mostrar, elas também poderão ser encontradas. É assim que, ao fim e ao cabo, a teoria pode ganhar com o objeto elegido para aplicá-la. Isso, com efeito, ficará mais evidente ao longo do trabalho.

Nesta altura, penso ser preciso explicar como ele se organizará. Dividi-o em três partes, assim denominadas: *I – Adorno*, *II – Sampaio* e *III – Quatro sampaios com adornos*. Segue um breve relato desta organização. Na primeira parte, o trabalho trará dois capítulos. No primeiro deles, intitulado "Adorno e a música popular: pontos", realizarei uma leitura dos três textos seminais que o filósofo alemão escreveu sobre o tema, buscando sempre comentá-los de modo mediado e evidenciando, sempre que possível, a sua relação com o universo da música popular brasileira. São eles "O fetichismo na música e a regressão da audição" (1938), "Sobre música popular" (1941) e "Moda intemporal – sobre o jazz" (1953). No segundo capítulo, "Adorno e a música popular: contrapontos", partirei das discussões anteriormente evidenciadas sobre os aspectos apontados por Adorno como sendo elementos constitutivos da música popular (regressão, estandardização, padronização e pseudoindividuação, por exemplo) e, trazendo para esse escopo o conceito de *indústria cultural*, realizarei deles uma leitura "a contrapelo" – mediada, crítica e negativamente dialética –, evidenciando que parte da música brasileira contribui para um processo de dissidência da indústria cultural e que, portanto, contém elementos da chamada "arte autônoma" apontada por Adorno na *Teoria estética* (1970), seja pela inventividade de sua construção formal, seja por seu potencial crítico em relação aos próprios mecanismos

[3] Mas não exclusivo. Veja-se, por exemplo, o trabalho de Henry Burnett que, mesmo numa perspectiva diversa da que ofereço, versa também sobre a (im)possibilidade de aplicação das teses adornianas ao contexto da música brasileira e que será referenciado adiante.

de estandardização da canção. Este segundo capítulo trará análises de canções de Tom Jobim, Ary Barroso e Tom Zé, mostrando como elas dialogam criticamente – e, em algumas vezes, de modo contraposto – com as concepções adornianas sobre pobreza e padronização da música popular. A segunda parte do trabalho será composta de um único capítulo, "Sérgio Sampaio ou Traços de uma mônada danificada", em que alguns elementos biográficos de Sampaio e de sua persona *outsider*, de "Velho Bandido" no contexto da música e da sociedade brasileiras, serão entrelaçados à leituras de trechos e/ou fragmentos suas canções, tendo como baliza a monadologia (de Leibniz, de Tarde, de Benjamin e de Adorno) e perspectiva do dano, tal qual expresso na *Minima Moralia* adorniana. Aliás, a opção por fragmentar esse capítulo em aforismos tem, claro, uma ligação evidente com esta obra de Adorno. Neles serão discutidos – no contexto deste rastro de uma vida danificada e marcada pelo signo da barbárie – alguns elementos que evidenciam o aspecto dissidente da sua obra em relação à indústria fonográfica e o *mainstream* musical, bem como a relação de Sérgio Sampaio com a ditadura militar e seus dados de interdição e de proibição – e o trato criativo e negativamente dialético que suas canções fizerem dele –, chegando até o final de sua produção e de sua vida, na década de 1990 e da qual as canções que resultaram no disco póstumo *Cruel* são um potente testemunho. E na terceira parte, teremos os capítulos: "Um oblíquo testemunho sobre um filme de terror chamado Brasil" em que, tendo como perspectiva a assertiva adorniana sobre a necessidade de elaboração do passado e, também, com aporte numa bibliografia sobre a literatura de testemunho (Jeanne-Marie Gagnebin, Márcio Seligmann-Silva e Jaime Ginzburg, entre outros), analisarei as canções "Labirintos negros" e "Filme de terror"; e "Disseram que eu perdi a razão: a loucura como contraponto ao esclarecimento", teremos analisadas, por seu potencial de crítica e de subversão do conceito de *Aufklärung*, as canções "loucas" "Viajei de trem" e "Que loucura!", em que a figura do louco é transformada por Sampaio em um criativo contraponto ao ideal instrumentalizado de razão. E, por fim, haverá um capítulo final chamado "Terminando ou 'O espelho só refletirá / sua real beleza", etapa metodológica obrigatória num trabalho desta natureza mas que, longe de ser apenas isso, buscará trazer um resumo do acúmulo das discussões e especulações (por que não?) que aqui forem feitas a respeito da parceria Adorno-Sampaio, trazendo resultados, propostas, evidenciações, conclusões, enfim, a que este trabalho chegar ao final, evidenciando o caráter de permanente movimento que a obra sampaiana e a filosofia adorniana ensejam.

Aqui, claro, estou iniciando um percurso e, diante daqueles que a esta altura se dispõem a acompanhar-me, fiz aqui minhas considerações iniciais. Intentarei nas discussões, análises e proposições que farei ao longo deste texto me pautar sempre pelo princípio da mediação, essencial para a compreensão das teses adornianas e sua aplicação a um objeto tão rico, híbrido e eivado de contrapontos como é a canção popular, cuja forma de música + letra + performance faz dele um artefato caro não apenas aos estudos de música, mas também aos estudos literários – e desejo, com isso, apontar a filiação deste trabalho a uma perspectiva múltipla. Por esta razão é que nele entrarão considerações oriundas do universo da Musicologia, da Sociologia, da Filosofia e, claro, da Literatura. Isso porque Adorno tratou de várias dessas constelações, sem a intenção de rotulação e separação entre elas, bem ao modo de sua negação de uma racionalidade instrumental. E também porque Sérgio Sampaio, a despeito de ser "apenas um compositor popular", aludiu à multiplicidade de questões que cabem no mundo. Falar de todas elas é humanamente impossível, ninguém o nega. Mas tangenciá-las e, mais, eleger alguns dados dessa multiplicidade é uma tarefa tão possível quanto necessária. Nesse sentido é que penso poder contribuir também, nos quadros específicos e no alcance que este trabalho possui, para uma visão multidisciplinar da música popular brasileira neste trabalho. Passemos, pois, a ele.

PARTE I

ADORNO

2 ADORNO E A MÚSICA POPULAR: PONTOS

Neste trabalho em que a discussão e análise de algumas canções de Sérgio Sampaio serão pontuadas pelas observações de Theodor Adorno a respeito da música popular – e suas relações com a estética –, torna-se pertinente uma mirada em sua produção sobre o tema. Inicialmente, é preciso pontuar que ele escreveu acerca de música ao longo da vida inteira. Seus primeiros escritos, excetuando a tese de doutorado a partir de Husserl, já abordavam a temática musical: “Bela Bártok” (1922), “Richard Strauss” (1924) e “A música contemporânea em Frankfurt” (1924). Por outro lado, sua última obra, mesmo não tratando especificamente da música, utiliza-a em vários momentos para a exemplificação do embate entre a arte autêntica e a arte cooptada. Estou me referindo à *Teoria estética* (1970). Nela é que lemos, já em suas primeiríssimas páginas:

> [...] Nem a música de mesa é inevitável para a música libertada, nem a música de mesa constituiu para o homem uma função honrosa a que a arte autônoma se teria subtraído sacrilegamente. O seu barulho miserável se torna melhor pelo facto de a maior parte de tudo o que hoje atinge os homens como arte fazer ressoar o eco daquele matracar. (ADORNO, 2008, p. 14-15)

Assim, encontramos neste derradeiro texto de Adorno também referências (e esta não é a única delas) às concepções de música que lhe interessaram ao longo de sua produção, a música popular e a música séria. A referência citada aqui não deixa de ser ao mesmo tempo irônica e pertinente: ao contrapor a música libertada à música de mesa, Adorno está aludindo tanto à música produzida para a efemeridade das mesas de refeições ou mesmo a dos bares e casas de entretenimento, como também à música controlada pelas mesas dos estúdios de gravação, que naquela altura (final da década de 1960) eram uma realidade no universo da produção e da circulação da música, temáticas que também interessaram a ele e que estão espalhadas em sua obra, como se verá adiante. Também sobre as categorias da música ligeira e da música popular tratarei em breve. O que quero agora discutir é a oposição entre a arte autônoma e a arte cooptada, debate central operado pela obra adorniana e que precisa, num trabalho desta natureza, ser revisto e aplicado às minhas proposições sobre as relações entre música, estética e indústria cultural. As preocupações sobre

essas duas categorias da arte estão presentes na obra que escreveu em parceria com Max Horkheimer, *Dialética do Esclarecimento* (1947), elaborada durante o período de exílio de Adorno nos Estados Unidos, onde se refugiou após a ascensão do Nazismo na Alemanha, onde havia perdido a cátedra em 1933 pelo fato de ser judeu. Essa catástrofe, para usar uma terminologia cara à própria produção teórica da escola de Frankfurt, além de ter efeitos terríveis na vida de Adorno, repercutiu também em seus escritos, nos quais os mecanismos de controle social empreendidos pelos regimes totalitários têm um papel preponderante como categoria de análise. Dividida em seis partes, a obra trata, em linhas gerais, da crítica à razão instrumental, responsável pela permanência e pela manutenção da barbárie no mundo moderno, mesmo após terem sido superadas, no século XVIII, as amarras dogmáticas tanto do poder real como da influência ideológica da religião. A questão central que os pensadores colocam é esta: sendo o esclarecimento regido pelo programa de "desencantamento do mundo" (Weber), como o homem esclarecido acabou por mitificar a razão? À procura de respostas para esta aporia, os autores acabam chegando ao domínio econômico empreendido pelo capitalismo tardio – sobretudo no final do século XIX e início do XX – e o consequente encurralamento da sociedade moderna, obrigada a "decidir" entre a dominação e o comando, uma situação limite que, além de provocar a existência de um mundo administrado pelo capitalismo tardio, ocasionaram a obsolescência da racionalidade e do esclarecimento (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p. 43) Situando na epopeia homérica o nascedouro da razão burguesa – pois nela encontraram o protótipo do confronto entre o homem (razão) e os mitos (obscurantismo) –, Adorno e Horkheimer sinalizam Ulisses como sendo o herói contra o mundo mítico e por natureza irracional. O enfrentamento que Ulisses dá ao mito – sobretudo na narrativa dos episódios do Cíclope e das Sereias – mostra uma espécie de ultrapassagem do destino (a *moira*). Por seu caráter inescapável, o mito se repetia *ad infinitum;* no entanto, no plano da razão – que é o eu dos sujeitos, mas também a história que os circunda – ele não mais se repete, pois há a revelação de que todos os homens são socialmente forjados: disso advém a sua superação (Ibidem, p. 63-64). Para Jeanne-Marie Gagnebin (2006), Adorno e Horkheimer apresentam o conceito de esclarecimento como estando imbricado pelas noções de razão e mito. Para ela, no lugar de uma dominação pelo mito ocorrerá uma espécie de dominação pelo *logos*, uma vez que a elaboração poética (a epopeia homérica) do mito é empreendida através da racionalidade (GAGNEBIN, 2006, p. 29). No entanto, Adorno e Horkheimer

identificam aí um princípio contraditório, uma aporia evidenciada a partir da leitura que fazem das relações entre Nietzsche e o esclarecimento, ressaltando que ele já percebera esse mesmo caráter contraditório ao dizer que o esclarecimento serve tanto à formação de uma “má consciência”, como também serve como virtude para a manutenção do status quo por parte do Estado (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p. 53-54). Dessa feita, concluem, há no esclarecimento uma face que é dupla, ostentando de um lado o potencial de progresso e, do outro, o potencial de barbárie. Por outras palavras, o caminho do esclarecimento, que deveria separar o homem do pensamento mítico – ou dogmático, fechado em um sistema de identidade contra o qual era impossível se insurgir – acabou resultando na construção da razão instrumental, responsável pelo mundo administrado a partir dos pressupostos, na modernidade, do capitalismo tardio.

E é para esta aporia que o texto de Adorno e Horkheimer apontará e sobre a qual procurará refletir ao longo do livro. Neste trabalho, cuja intenção é a de empreender uma leitura de Sérgio Sampaio a partir de algumas propostas adornianas, a *Dialética do esclarecimento* tem uma importância capital, pois, além da discussão das imbricações entre razão instrumental e mundo administrado, é ali que são debatidas as questões ligadas ao conceito de *indústria cultural*, essencial para a compreensão de qualquer fenômeno ligado à arte enquanto produto, tangenciando, evidentemente, o conceito de canção popular.

2.1 – A indústria cultural: arte X desartificação

Em busca de uma conceituação da indústria cultural, chego ao termo *semelhança*, utilizado por Adorno e Horkheimer já na introdução do capítulo “A indústria cultural: o Esclarecimento como mistificação das massas” da *Dialética do esclarecimento*. Retomando o conceito de razão enquanto mito, escrevem eles que

> [...] a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança. O cinema, o rádio e as revistas constituem um sistema. Cada setor é coerente em si

> mesmo e todos o são em conjunto. Até mesmo as manifestações estéticas de tendências políticas opostas entoam o mesmo louvor do ritmo do aço. (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p. 99)

Fica demarcado o status de sistema àquilo que os pensadores irão chamar de indústria cultural, uma vez que ela, ao mesmo tempo fechada como uma identidade sistêmica e operando em várias outras frentes – as agências –, como rádio, revistas, cinema e, posteriormente, a própria televisão e a internet, cada uma delas é portadora de um sistema organizacional de atuação que é um tipo de espelho do próprio fechamento inerente à indústria cultural. É justamente esse fechamento que se aproxima do conceito de semelhança, uma vez que a ideia de que os bens produzidos pela indústria cultural – canções, filmes, peças publicitárias, livros etc – devem se aproximar do próprio semblante que é peculiar à razão instrumental, isto é, ao seu aspecto de mistificação como reprodução do pensamento da identidade. Adorno e Horkheimer não se eximem de apontar o caráter de reificação que esses bens culturais possuem, enquanto espelhos do mundo administrado e, por seu turno, enquanto artefatos que visam à manutenção do status quo e do controle social, cujo objetivo final – e ao mesmo tempo imediato – é a obtenção do lucro, de acordo com a lógica do sistema de trocas do capitalismo tardio. O aspecto nefasto desse processo é que os produtos culturais perdem o seu caráter de arte, ganhando um aspecto de simples negócio, "protegidos" que estão por um invólucro ideológico (o véu tecnológico) que visa esconder este caráter de mercadoria. Assim é que os pensadores assinalarão que a indústria cultural não é produto das inovações tecnológicas que são características da segunda fase da Revolução Industrial, mas sim resultado do jogo de interesses econômicos que se escondem por detrás das agências que dirigem a indústria cultural e estabelecem as suas regras pétreas, como a repetição, o caráter de novidade, o uso do efeito e a vestimenta moderna conferida aos seus produtos (Ibidem, p. 100).

Um dos argumentos correntes é o de que parte da culpa pelo baixo nível dos produzidos por ela é resultado das demandas apresentadas pelo público. Adorno e Horkheimer, porém, são categóricos ao dizerem que "a atitude do público que, pretensamente e de fato, favorece o sistema da indústria cultural *é uma parte do sistema, não sua desculpa*" (Ibidem, p. 101, grifo meu). É falacioso o argumento de que é o gosto do público o responsável pela baixa qualidade desses produtos, quando

na verdade são as exigências sistêmicas da indústria cultural as responsáveis por este “padrão”. Na realidade, a indústria cultural opera com o objetivo de esconder todo e qualquer conteúdo esquemático que seus produtos apresentam. O padrão apresentado pela indústria cultural – e os autores observam que, nela, cada consumidor tem o seu “nível”, o que nos leva à ideia de que a indústria cultural não se refere apenas aos produtos considerados populares, mas também atinge as chamadas esferas mais altas da cultura contemporânea, como o cinema europeu e a música de concerto, para citar dois exemplos – funciona como uma régua, ou melhor, como uma fôrma responsável por adequar, a partir do chamado critério de gosto, cada consumidor a seu nicho específico. Assim é que, retomando o conceito kantiano de esquematismo como forma de subsunção entre os objetos e o entendimento, Adorno e Horkheimer mostram como ele representa o papel de incorporador dessas categorias (esquematismo e padronização) e elimina qualquer potencial de crítica, reflexão e julgamento dos consumidores em face dos bens culturais forjados industrialmente. Em resumo: na seara da indústria cultural a totalidade tem o papel de engolfar e neutralizar o potencial rebelde e criativo das obras de arte.

Rodrigo Duarte escreve, em *Teoria crítica da indústria cultural* (2007), que a crítica a esse caráter de esquematismo e padronização feita por Adorno e Horkheimer não se dá pela apenas pela oposição entre *arte leve* e *arte autônoma* – o que poderia nos levar a pensarmos em categorias como superioridade e inferioridade –, mas sim sobre a fusão dessas mesmas categorias no caráter geral de esquematismo da indústria cultural, que visa duplamente à rentabilidade capitalista e à manutenção da administração do mundo (DUARTE, 2007, p. 59). E em oposição ao esquematismo desses produtos, temos a *autonomia da obra de arte*. Adorno se interessou profundamente por essa categoria em sua obra. Seus diversos escritos sobre literatura e música, por exemplo, serão categóricos ao afirmar o potencial inerentemente autônomo que as obras de arte deveriam ter, sendo elas próprias sistemas coesos e contrapostos à ideia de cooptação e de administração que é promovida pela administração e consequente reificação que é característica da indústria cultural. Uma obra de arte de fato autônoma, ou seja, liberada das contumazes amarras ideológicas – que antes eram fornecidas pelo mito, pela religião ou mesmo pela metafísica – teria um si, idealmente, um potencial de emancipação através do qual o sujeito, uma vez confrontado reflexivamente com ela, seria capaz

de atingir. E em nenhuma outra obra Adorno buscou tanto compreender o caráter essencial das obras de arte como na *Teoria estética,* em que encontramos o conceito de *desartificação*, que é um processo que tem sua origem na já discutida padronização empreendida pela indústria cultural. Para traçá-lo, Adorno recorre à ideia de que, antes do processo de administração do capitalismo tardio, a proposta estética do sujeito que se colocava diante da obra era a de que ele se moldasse à obra – ou seja, ela se tornasse parte do sujeito –, de acordo com a premissa hegeliana de "liberdade perante o objeto" (ADORNO, 2008, p. 35). Nessa linha, a obra gozava de um status de autonomia face ao sujeito que dela tomava parte, mobilizando sua subjetividade sempre em direção de um processo identificatório com aquilo que, esteticamente, se apresentava a ele, numa fruição que deveria ser pautada pela liberdade de observação e de compreensão, por um lado, e pela emancipação desse mesmo sujeito a partir do conteúdo que emanava da obra, por outro. No entanto, a indústria cultural e o mundo administrado promoveram o contrário ao transformar a arte em produto. É fato que – antes mesmo do avanço dos meios técnicos que possibilitaram, sobretudo a partir do século XIX e, com maior intensidade, no XX, a reprodução em larga escala das obras de arte e sua difusão e circulação através dos novos meios que iam, na velocidade incontrolável do avanço capitalista – os artistas estavam sujeitos já aos designíos daqueles que, antes deste papel ser exclusivamente exercido pelo mercado e suas leis, eram responsáveis pelo seu financiamento. As obras têm, desde muito tempo, a presença do toque mercantil em sua constituição e criação. No entanto, antes disso se tornar um braço da própria indústria e uma ideologia a estender o seu domínio de maneira total, as obras gozavam ainda de um potencial de autonomia, já que a ideologia da administração não se tornara o seu deus referencial. Outra comparação interessante entre a arte desartificada e arte do passado, que ainda conservava certo aspecto de autonomia, são as ideias de *distância* e *preenchimento.* Digo isto pensando, com Adorno, na relação entre o espectador e a obra. Marc Jimenez (1977), comentando o conceito de desartificação*,* escreve que a "arte do passado, expressão do abismo que a separava da realidade, testemunho da divisão social do trabalho, tinha pelo menos a vantagem de escapar à falsa reconciliação" (JIMENEZ, 1977, p. 87). A arte anterior ao processo de transformação do estético em mercadoria tinha esse espaço preenchido pela percepção do sujeito face àquilo que a obra, com suas especificidades, poderia representar através da experiência estética. A indústria cultural operacionalizou algo terrível, pois a redução dessa distância

através do processo acelerado de mercantilização das obras e a consequente ideologia administrada que elas passaram a carregar acabou por dilui-la e impedir que o espectador, agora feito consumidor, tenha possibilidade de emancipação. Assim é que Adorno assinala que a desartificação tem sua origem, no momento em que o consumidor – e não mais o espectador – passa a exigir que a arte "lhe dê alguma coisa". Entra aí, como se pode perceber, o mecanismo de trocas que é peculiar ao capitalismo e que é o responsável pela desartificação: tornada em mercadoria total (fator de diferenciação entre as produções artísticas da indústria cultural e a arte anterior a ela), "coisa entre as coisas", o seu caráter autônomo se esvai no roldão da indústria cultural, dando lugar a um mero desejo de identificação e posse da obra: o consumidor, numa relação típica da sociedade administrada, quer que a obra seja um reflexo raso dele mesmo, ao contrário da obra autônoma, à qual ele deve, obrigatoriamente, identificar-se para a sua compreensão e liberação (ADORNO, 2008, p. 36).

Desartificada, coisa entre as coisas, a arte agora é produto a serviço da ideologia presente no mundo administrado e que é explorada à milésima potência pela indústria cultural. Falo aqui dos ramos e exercícios da arte como um todo: filmes, livros, discos à mancheia, para citar Castro Alves/Caetano Veloso. A canção popular, segundo Adorno, é um dos espaços da produção artística industrialmente constituída em que se pode perceber mais claramente este fenômeno e onde, em contrapartida, a aporia entre a arte ligeira e a arte autônoma ocorre de forma mais pontual. Além disso, um dos temas deste trabalho é a própria canção popular. Nesse sentido, julgo necessária uma leitura detida dos mais representativos textos de Adorno escritos sobre a música. Como perímetro teórico e zona de interesse, minha seleção recaiu sobre três deles: "O fetichismo na música e a regressão da audição", "Sobre música popular" e "Moda intemporal – sobre o jazz", escritos entre as décadas de 1930 e 1950. Alguns leitores sentirão falta de *Filosofia da Nova Música*, (1958) e *Introdução à Sociologia da Música* (1962). No caso desta última obra, a opção por não realizar dela uma análise integral como a que se fará dos três textos citados se deve ao fato de que muitas das ideias presentes na *Introdução* são retomadas daquelas já debatidas nestes ensaios iniciais e nos quais o autor discute as relações entre música popular, indústria cultural, padronização, regressão da escuta e controle social. Tanto que, na medida em que necessário se fizer, inserirei nos comentários aos três ensaios algumas das

discussões feitas por Adorno na *Introdução*, sempre com o intuito de ampliar e aclarar o debate. Quanto à *Filosofia da Nova Música,* a sua exclusão pode parecer imperdoável porque nela, se tomarmos de empréstimo as palavras de Marc Jimenez, o filósofo já começava a conceber "o projeto de uma teoria estética" (JIMENEZ, 1977, p. 39). Isso porque, nos dois ensaios do livro, "Schoenberg e o progresso" e "Stravinski e a restauração", estão presentes, ainda que em caráter embrionário, as discussões entre autonomia e cooptação da arte e que serão essenciais para a construção de uma estética da arte por Adorno. Além disso, a própria mediação do social como fator predominante na constituição da música é uma preocupação que, tornada central nas teses adornianas sobre o caráter do material musical, está presente já em *Filosofia da nova música.* É o próprio Adorno quem diz, na introdução do livro, que:

> Deveríamos quase remeter tudo a causas imediatamente sociais, à decadência da burguesia, cujo meio artístico mais caracterizado foi a música; mas o costume de desconhecer e desvalorizar, com uma visão demasiado rápida do conjunto, o momento particular imanente a esta totalidade, determinado e novamente decomposto por ela, compromete tal procedimento. (ADORNO, 1974, p. 29)

Aqui já aparece a preocupação a respeito do caráter predominante que o momento histórico exerce sobre as obras de arte e que, como podemos ler na *Teoria estética*, serão responsáveis pela formulação do conceito de conteúdo de verdade[4]. Também está demarcado o papel da música como elemento artístico central para a compressão da transição da arte de seu caráter autônomo (burguês) para o seu momento industrial, processo ao qual Adorno confere o predicado de "decadente", como se viu. Então, pode-se perguntar por que não incluir neste trabalho uma leitura mais atenta e referencial deste livro? A resposta que dou diz respeito menos à importância de *Filosofia da nova música* como nascedouro de algumas das propostas estéticas de Adorno que mais nos mobilizam e interessam para a análise do material musical e mais por conta dos *objetos* sobre os quais ela se debruça, ou seja, a música de Schoenberg e Stravinski, compositores tratados como antagonistas em seus dos dois projetos de arte, um autônomo e o outro padronizado. Neste trabalho que tem como

[4] É já a segunda vez a que me refiro ao conteúdo de verdade. Talvez o leitor menos familiarizado com a obra de Adorno sinta falta de uma explicação. Em linhas bastante gerais, podemos compreendê-lo como o momento em que ocorre uma conjunção de forma e conteúdo numa obra e que pode ser percebido pela mediação do momento histórico, social e político que a cerca. Dizemos que a verdade de uma obra (ou seja, o reflexo do momento histórico nela) é perceptível na forma e não no conteúdo, isto é, naquilo que a obra parece "querer dizer". (Cf. *Teoria estética)*

objetivo o estudo da canção popular produzida por Sérgio Sampaio a partir das propostas adornianas, julgo ser mais pertinente o estudo dos textos em que Adorno refletiu com mais ênfase sobre o fenômeno da música popular. Assim explicitado, passo agora à leitura e a discussão dos principais aspectos, conceitos e ideias presentes neles.

2.2 – "O fetichismo na música e a regressão da audição" (1938)

Como disse, o livro *Introdução à Sociologia da Música* é, em algum sentido, o espaço em que Adorno revê seus escritos sobre música e suas imbricações com a sociedade e os meios de produção. Pode-se dizer que nele há miradas sobre os mesmos fenômenos observados pelo filósofo nos três textos que analisaremos, ali acrescidas de novos parâmetros de mediação, como o avanço da indústria fonográfica, o advento da música de protesto dos anos 50 e 60 e preocupação com as relações entre música e nacionalismo, por exemplo. É uma revisão dos pressupostos centrais que ocupam o pensamento de Adorno no que diz respeito à música e sociedade, agora pela mediação de outros fenômenos sociais. É nesta obra que encontramos a seguinte observação a respeito da relação entre os ouvintes e os processos de escuta musical:

> [...] Assevera-se, por exemplo, que os meios de produção mecânicos e de massa teriam, pela primeira vez, levado a música a um número incontável de indivíduos e que, por isso, conforme os conceitos de generalidade estatística, o nível da escuta teria elevado-se. Hoje, não tencionaria adentrar nesse assunto complexo, no qual há pouca coisa benéfica: a incansável convicção do progresso cultural e a jeremiada ["lamentação vã e importuna", segundo nota do tradutor] culturalmente conservadora acerca do nivelamento são dignas uma da outra. (ADORNO, 2011, p. 56)

Ao escrever que não quer se debruçar outra vez sobre a questão do avanço da difusão da música – lembremos que, escrevendo nos anos 1960, Adorno já podia contemplar fenômenos que nos final dos anos de 1930 eram ainda incipientes, como o avanço da indústria do disco ou o alcance cada vez maior do rádio, por exemplo –, talvez ele esteja se referindo ao fato de que, diante da profusão de meios de consumo da música, tanto a ligeira quanto a séria, seria uma tarefa inútil mensurar

quantitativamente esse alcance e, desse levantamento estatístico, desbastar dados meramente numéricos e que não refletiriam o caráter verdadeiramente social da escuta musical e que é, a despeito de qualquer dado numérico, o evidente declínio da experiência de ouvir música. Mas Adorno realizou um exercício anterior de análise da audição de música e é a ele que vamos agora nos voltar.

Trata-se de "O fetichismo na música e a regressão da audição", publicado em 1938. Marc Jimenez lembra que este é o ano em que Adorno sistematizou grande parte de suas teses (JIMENEZ, 1977, p. 39), posto que algumas das propostas estéticas que já apareciam como indicativos em seus primeiros escritos vão tomar corpo em *Filosofia da nova música* (como vimos) e no ensaio "O fetichismo na música e a regressão da audição", redigido durante o exílio nos Estados Unidos e que é resultado de sua colaboração em um projeto de pesquisas sobre o rádio junto à Universidade de Princeton[5]. Antes de iniciar sua leitura e discussão, é preciso demarcar duas importantes questões para uma melhor compreensão do ensaio. A primeira é o conceito de caráter fetichista das mercadorias a partir de Marx, em especial em *O capital*. Cito-o:

> Esse caráter fetichista do mundo das mercadorias provém, como a análise precedente já demonstrou, do caráter social peculiar do trabalho que produz mercadorias. Objetos de uso se tornam mercadorias apenas por serem produtos de trabalhos privados, exercidos independentemente uns dos outros. O complexo desses trabalhos privados forma o trabalho social total. Como os produtores somente entram em contato social mediante a troca de seus produtos de trabalho, as características especificamente sociais de seus trabalhos privados só aparecem dentro dessa troca. Em outras palavras, os trabalhos privados só atuam, de fato, como membros do trabalho social total por meio das relações que a troca estabelece entre os produtos do trabalho e, por meio dos mesmos, entre os produtores. Por isso, aos últimos aparecem as relações sociais entre seus trabalhos privados como o que são, isto é, não como relações diretamente sociais entre pessoas em seus próprios trabalhos, senão como relações reificadas entre as pessoas e relações sociais entre as coisas. (MARX, 1996, p. 199)

As mercadorias, para além de meros produtos, estão revestidas de um duplo papel social e que envolve, por um lado, o trabalho individual daquele que as produziu e, por outro, o valor que elas possuem enquanto objetos de troca no sistema capitalista.

[5] O *Radio Research Project*, do qual falarei adiante.

É nessa dupla face que nasce seu caráter fetichista: mesmo que de maneira inconsciente os homens acabem se relacionando mercantilmente a partir do valor que eles individualmente atribuem àquilo que produzem, esse valor entra em contato com o valor que é *socialmente* atribuído a esta mercadoria e que tem a ver tanto com a especificidade do que produzem e com sua importância social. Fábio César da Silva, na dissertação "O fetichismo da mercadoria cultural em Theodor W. Adorno" (2012), comenta que aquilo que Marx chamou de *fetichismo de mercadoria* tem que ver justamente com o escamoteamento desse valor – entendido tanto como o valor do produto em si, como com o dispêndio de trabalho necessário para a sua fabricação – social sob o espectro do "feitiço" que a mercadoria tem em si mesma e que, exercido pelo consumo, exclui o trabalho e as relações exploratórias que ele apresenta (SILVA, 2012, p. 31-32). Temos um dos pontos nodais do pensamento marxista e que será explorado por Adorno em seu ensaio sobre a regressão da audição de música: a tese de que o desejo de consumir é orientado por esse fetichismo, pois na "necessidade" de possuir algo revestido de valor, o sujeito se torna incapaz de perceber os mecanismos de dominação (do trabalhador e de si próprio) que estão por detrás do produto tornado em fetiche. Adorno vai mostrar em seu ensaio como a música, tornada num fetiche trará para a esfera do ouvinte o processo de reificação característico do capitalismo – e da consequente regressão da audição, compreendendo o conceito de regressão como a passagem de uma escuta atenta para uma escuta despreocupada, desmobilizada, quase uma não-escuta.

O segundo ponto a se destacar é o diálogo que o texto de Adorno promove com o já citado "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica" de Walter Benjamin. Em carta escrita a ele em 18 de março de 1938, o autor aponta a consonância entre o trabalho do amigo berlinense e suas próprias inquietações teóricas que vieram a ser o ensaio sobre o fetichismo e a regressão da audição. Escreve ele que a temática da "liquidação da arte" o interessa desde o início de seu trabalho e que a compreensão da primazia técnica no que diz respeito à composição e escuta musical nos moldes da indústria cultural tem no trabalho de Benjamin uma "plena consonância" (ADORNO, BENJAMIN, 2012, p. 206-207). Essa concordância, no entanto, não parece ser assim tão plena em todos os momentos do texto de Adorno; as visões que ambos apresentam a respeito da transformação e reprodução da arte através dos mecanismos técnicos do capitalismo tardio apresentam-se divergentes em dados

momentos. Vejamos a questão do cinema e a possibilidade de emancipação das massas vista por Benjamin. Analisando especificamente a estetização da guerra empreendida pela "arte" cinematográfica, escreve ele que

> [...] *a reprodução em massa corresponde de perto à reprodução das massas* (grifo do autor). Nos grandes desfiles, nos comícios gigantescos, nos espetáculos esportivos e guerreiros, todos captados pelos aparelhos de filmagem e gravação, a massa vê o seu próprio rosto. Esse processo, cujo alcance é inútil enfatizar, está estreitamente ligado ao desenvolvimento das técnicas de reprodução e registro. De modo geral, o aparelho apreende os movimentos de massas mais claramente que o olho humano. (BENJAMIN, 2012[6], p. 210)

Entusiasta do cinema, que na década de 1930 experimentava um momento de desenvolvimento e de expansão, Benjamin enxerga nele uma possibilidade de emancipação dos sujeitos. Ao sustentar que através da exibição de um filme as massas seriam capazes de *ver o seu próprio rosto,* ele aponta para a possibilidade de que a obra cinematográfica forneça aos espectadores menos informados a consciência sobre si mesmos, isto é, de sua própria condição, o que seria um primeiro passo para uma liberação do estado reificado em que vivem e que é potencializada pelos meios técnicos de reprodução da arte, responsáveis inclusive por destituírem as obras de arte de sua aura. Aliás, a *teoria da aura*, é um outro importante ponto de contato entre o pensamento de Benjamin e o de Adorno, embora este nunca tenha acolhido integralmente a visão benjaminiana. Na premissa de que obra de arte tem a marca do tempo e do espaço que o artista experimentou e que, por isso, são também elementos responsáveis pela gestação da obra, Benjamin evidencia a aura como a marca da historicidade sobre a obra. A reprodutibilidade representaria a "destituição" dessa aura, uma vez que a sua aproximação das massas supera a unidade aurática da obra, desfazendo-a (BENJAMIN, 2012, p. 184). É possível aproximar essa tese da ideia de conteúdo de verdade em Adorno, para quem o conteúdo das obras de arte é mensurável a partir da história que nelas está sedimentada no momento de sua forma (ADORNO, 2008, p. 17). Ao aproximarmos as ideias de "aura" e de "conteúdo de verdade", temos como denominador comum o fato de que a arte não pode ser compreendida sem a mediação da sociedade, seja pelo momento histórico que esta

[6] Embora este ensaio de Benjamin tenha outras versões, revistas e ampliadas, culminando na publicação – póstuma – de 1955 e que é versão amplamente conhecida e citada do texto, preferi utilizar a primeira versão do texto, escrita entre 1935 e 1936 que, certamente, foi a versão lida por Adorno e cuja resposta resultou em "O fetichismo na música e a regressão da audição".

atravessa no momento em se reveste de sua aura (Benjamin) ou se faz forma (Adorno), seja pelas dinâmicas sociais que as mobilizam no momento de constituição da obra em si. Devemos voltar ao conceito de indústria cultural para demarcar novamente a contaminação que as obras, feitas mercadorias, sofrem da ideologia totalizante do mundo administrado e que tanto Adorno quanto Benjamin apontam em seus escritos. Mas se Benjamin viu na reprodução cinematográfica a possibilidade de uma tomada de consciência das massas, Adorno não enxergava essa possibilidade de emancipação dos sujeitos a partir daquilo que fosse oriundo da indústria cultural, tocada já de morte pela ideologia da identidade total que é inerente ao mundo administrado. Outro fator importante do ensaio de Adorno é o caráter embrionário que algumas das proposições levantadas por ele neste texto terão. Digo embrionário como um sinônimo de originário – e não de incompleto –, pois eles serão abordados e retrabalhados de maneira mais significativa em seus textos posteriores, sobre a música ou não, culminando nas assertivas presentes na *Teoria estética.* Aliás, deve-se sempre lembrar que "O fetichismo na música e a regressão da audição" e "Sobre música popular" foram escritos *antes* da *Dialética do esclarecimento*, texto em que se estabelece o conceito de indústria cultural. Portanto, nunca é demais assinalar a importância desses ensaios de Adorno para a posterior situação de suas ideias mais importantes.

No início de "O fetichismo na música e a regressão da audição", em que discute a noção de excitação e de prazer na música, Adorno aponta para a falácia da ideia de "gosto", incompatível o que chama de "arte responsável". A noção de gosto, que é invocada por alguém para explicar porque está ouvindo esta e não aquela canção, está ligada ao plano do reconhecimento, ou seja, a algo que é disseminado pelos mecanismos de circulação e que são geridos pela indústria cultural, ainda que o termo não seja explicitamente usado. Em face da impossibilidade de uma arte autêntica em meio ao descarte da produção cultural do mundo administrado, Adorno mostra os fatores iniciais daquilo que ele chama de *regressão da audição*: sendo a música de entretenimento provocadora de um alto grau de endurecimento do ouvinte, uma vez que ela renuncia a qualquer potencial de reflexão através da escuta, a música regredida se faz ouvir não mais como música propriamente, mas como fundo (som) apenas (ADORNO, 2000, p. 66-67). Ao invocar os preceitos e, mais, as proibições musicais expostas por Platão na *República*, o autor alude à questão ainda muito

pertinente para a música moderna e que seria a *polarização* entre o simples prazer coletivo e o excesso de individuação e subjetividade que ela pode conter. A entrega irrefletida à música, e que foi condenada por Platão exatamente por “distrair o ouvinte”, acabou sendo utilizada pela indústria cultural para desobrigá-lo da reflexão sobre ela em nome da necessidade de consumo de uma “música culinária”, repleta de “gosto” (Ibidem, p 68-69).

Um dos pontos centrais do ensaio – e do próprio pensamento adorniano – é a constatação de que a música de entretenimento, uma vez que partida e fragmentada, contribui para a falta de compreensão do todo social, exatamente como deseja a sociedade administrada. Escreve ele:

> (...) O prazer do momento e da fachada de variedade transforma-se em pretexto para desobrigar o ouvinte pensar no todo, cuja exigência está incluída na audição adequada e justa; sem grande oposição, o ouvinte se converte em simples comprador e consumidor passivo. Os momentos parciais já não exercem função crítica em relação ao todo pré-fabricado, mas suspendem a crítica que a autêntica globalidade estética exerce em relação aos males da sociedade. A unidade sintética é sacrificada aos momentos parciais, que já não produzem nenhum outro momento próprio a não ser os codificados, e mostram-se condescendentes com estes últimos. (Ibidem, p 70)

Aqui está presente em seu aspecto originário a discussão sobre o embate entre imanência e transcendência no pensamento de Adorno, ou seja, a luta entre a obra de arte e a sua compreensão por parte daquele que a contempla. No caso da música, esse problema ganha o contorno exato da administração na música ligeira, pois ela já chega ao consumidor de forma partida, como escreve ele. E esses fragmentos musicais são outra vez repetidos a partir da formatação que é imposta pelos agenciamentos da indústria do entretenimento, impedindo que ele seja capaz de, com os cacos daquilo que lhe chega aos já prejudicados ouvidos, operar algum movimento de compreensão do todo, exterminando em seu próprio nascedouro a possibilidade de transcendência através da música. Por outras palavras: não há transcendência possível naquilo que, em si mesmo, não possui um caráter que exija interpretação. Um sujeito que não detém a compreensão daquilo que socialmente o envolve e que o constitui será incapaz de perceber nas obras de arte aspectos dessa sociedade. Esta é, seguramente, a grande artimanha elaborada pela indústria cultural. E ao analisar as aporias entre a música séria e a música ligeira neste contexto administrado, Adorno

indica que as contradições entre elas geram um aniquilamento do indivíduo: se na banalidade da música ligeira ele se anula no *gosto pelo gosto*, no entretenimento pelo entretenimento, na música séria, caso esta fosse absorvida totalmente pelo mercado e transformada num produto de consumo em larga escala, como é a música ligeira, o consumidor seria também apenas um mero participante (Ibidem, p. 73). Comentando este ensaio de Adorno, Rodrigo Duarte escreve a respeito do aspecto de equivalência entre a música séria e a música ligeira que é operacionalizado pela transformação de ambas em mercadoria da indústria cultural:

> A mencionada indiferenciação entre a música séria oficialmente aprovada e a música de entretenimento se dá pela transformação radical de ambas em mercadorias (o que muito mais dificilmente ocorre com a música de vanguarda) no sentido marxista do termo, i.e., objeto para o qual existe uma demanda específica, a partir da qual a sua comercialização realiza valor enquanto expressão do trabalho humano nele plasmado. (DUARTE, 2007, p. 32)

É desse modo que a chamada música séria possui um parentesco com a música ligeira: também ela se tornou um produto consumido por oferta da indústria cultural. O interessante do comentário de Duarte é que ele, talvez clarificando um pouco mais o texto de Adorno, estabelece a diferença entre três, e não apenas duas esferas da música: a clássica, a popular (que mesmo sendo esferas distintas aqui são colocadas lado a lado pelo amálgama do consumo) e a música de vanguarda, essa sim intocada pela administração e que, se retomarmos *Filosofia da nova música,* identificaremos em Schoenberg o seu representante modelar. E sendo a música séria também um produto, em nome do fetichismo também se criam as “estrelas” entre as obras sérias, segundo critérios tanto de vendagem, como de possibilidade de brilho de seus executantes (ADORNO, 2000, p. 74-75). Penso, por exemplo, no *Réquiem* de Verdi e Toscanini, na *Nona Sinfonia* de Beethoven e Karajan, na *Polonaise Heroica* de Chopin e Rubinstein ou, mais recentemente, em Gustavo Dudamel e o balé *Estancia* de Ginastera, todos eles estrelas que, a partir da mercantilização de seu trabalho, transformaram também obras pertencentes à seara da música séria em meros produtos fartamente consumidos pelo público, ainda que mais restrito e específico que o público consumidor da música de entretenimento.

Entramos, portanto, no plano do fetichismo. Adorno enumera várias “modalidades” de fetichismo ligadas à música – e mediadas pelo consumo –, como a voz dos cantores como marca (e não técnica) e a valorização do violino antigo (e ele cita o Stradivarius e o Amati como exemplos) em detrimento da interpretação do violinista. Ausente de sentido, a música se torna apenas o espaço da emoção – produto daquilo que Adorno chama de carência – e não mais da comunicação e compreensão da obra (Ibidem, p. 76-77). E é neste ponto que Adorno lembra que está usando o termo fetichismo menos no contexto de suas implicações psicológicas e psicanalíticas e mais como um sinal de *mercadoria.* Para ele, toda a propaganda utilizada em torno dos elementos musicais e de sua divulgação contribui para torná-los algo que possua valor de troca. O consumo fetichista de música, incluindo o da música séria, derivaria do fato de que o consumidor contribuiu para que ele ocorresse ou, por outras palavras, foi responsável pela sua fabricação: comprou o disco, pagou o ingresso ou adquiriu a partitura. Ou seja, fica novamente demarcada a constatação de que há em tudo o governo das leis de mercado. É o próprio ato de comprar, transformado em prazer, que mantém esta sociedade unida numa cega obediência à lógica de mercado e de consumo. Assim, sob a falsa aparência de novidade – através do que Adorno chama de “manipulação do gosto” –, ocorre a imposição dos mesmos produtos culturais aos consumidores, processo que simplesmente aniquila a individualidade (Ibidem, p. 80). Podemos aqui vislumbrar o nascimento de outra importante ideia-força de Adorno, a *pseudoindividuação* e que será amplamente discutida em “Sobre música popular” e também em obras posteriores, como seu estudo sobre a personalidade autoritária (onde aparece a famosa Escala F). Por pseudoindividuação podemos entender – aqui brevemente, pois o discutiremos adiante – a falsa identificação do sujeito com um dado bem de consumo, ao ponto de perceber nela certas particularidades que imagina serem para ele especificamente produzidas, ocasionando a subsunção do indivíduo em face daquele bem. O mesmo ocorre com o indivíduo que, manipulado pelo gosto, tem a sua subjetividade aniquilada.

Adiante, Adorno trata do processo de *coisificação*, também proveniente da teoria marxista. A coisificação da música, resultado da fragmentação e da repetição das partes, destruindo a noção de todo, contribui para que ela se torne uma espécie de *propriedade* do consumidor. Essa coisificação – que Adorno diz ganhar ares de depravação – é facilitada por procedimentos musicais “acessíveis”, como os arranjos,

em que o músico simplesmente retira um trecho ou fragmento musical de seu contexto original e o reproduz de modo facilitado. Sob o falso pretexto de se conferir colorido à música ou de aproximá-la da massa de ouvintes, esses arranjos a transformam num produto qualquer. E nesta seara das críticas aos artifícios fetichistas, o filósofo retoma a ideia de maquinismo (que aparece em outras partes de sua obra) imposto pela ditadura social (controlada pelo consumo), através do qual a música ligeira passa do estágio de mero acompanhamento (como no passado) ao estágio de nada (Ibidem, p. 82-85). Novamente, desfazendo a polarização entre a música ligeira e a música séria – que, na realidade, encontram-se niveladas pelo consumo – ele defende ser a música séria também contribuinte do processo de coisificação através de um artifício igualmente coisificado: a perfeição. Usando o exemplo das interpretações "irretocáveis" dos mestres da música clássica, limpas e redondas, fechadas em si sob o espectro da perfeição, Adorno aponta existir nelas o mesmo princípio de fragmentação ou de transformação de trechos em arranjos coisificados, não permitindo espaço para a reflexão/compreensão do todo da obra. Numa crítica nominalmente destinada ao maestro italiano Arturo Toscanini, radicado nos Estados Unidos como ele, chega a dizer que em face desse processo de maquinização, através de uma perfeição interpretativa livre de quaisquer tensões, a figura do maestro como produtor de música se transforma em algo absolutamente inútil. Portanto, essa fetichização imposta pelo maquinismo, pelo império dos arranjos (música ligeira) e pela perfeição da execução (música séria) interditou a possibilidade de opinião, de reação e de consciência por parte dos ouvintes diante da obra ouvida. Estes, que têm sua existência mediada pelo consumo, não podem mais, aporeticamente, ser influenciados: tomando a "realidade como verdadeira", acabam por aceitá-la como totalmente verdade, processo que resulta na reificação (Ibidem, p. 86-89). Neste contexto reificado da música na modernidade, a audição regride pelo excesso: diante da lógica de acesso-descarte, a escuta daquilo que pertence ao plano de uma arte autêntica fica seriamente danificada ou mesmo inexiste. Eis a perversidade desse processo regressivo: não só privados pelo excesso de liberdade, os ouvintes são conformados psicologicamente ao fato de que no excesso está a verdade da música, ignorando todo o processo histórico de construção da arte musical. Isto porque

> [...] constata-se uma regressão quanto à possibilidade de uma outra música, oposta a essa. Regressivo é, contudo, também o papel que desempenha a atual música de massas na psicologia das suas vítimas. Esses ouvintes não

> somente são desviados do que é mais importante, mas confirmados na sua necessidade neurótica, independentemente de como as suas capacidades musicais se comportam em relação à cultura especificamente musical de etapas sociais anteriores. (Ibidem, p. 90)

Aqui temos outra invectiva frequente na obra de Adorno: a culpabilização do público pelo baixo nível dos produtos da indústria cultural. A essa culpa, o autor responde com a falta de alternativa, pois a reificação resultante do consumo desses produtos estabelece um padrão a ser seguido em termos de consumo musical, inexistindo a possibilidade de que outro parâmetro de música seja possível. Umberto Eco, em *Apocalípticos e integrados* (1964), um estudo sobre a sociedade de massas e que, embora divirja de Adorno em muitos pontos, não pode nunca negar ser dele tributário, escreve algo semelhante ao analisar aquilo que chama de "canção de consumo". Depois de sugerir uma hipotética pesquisa feita com um também hipotético ouvinte ingênuo (a proposta de pesquisa), usando como base de análise de dados as "cinco possíveis funções da arte", de Charles Lalo (diversão, catarse, técnica, idealização e reforço), Eco conclui que há muita semelhança entre a audição ingênua e os princípios cultos da percepção estética. Para ele, a opção pela fruição estética a partir de um produto "pobre" (a canção de consumo) seria uma "falta de opção", na cultura contemporânea, por produtos críticos e complexos aos consumidores (ECO, 2011, p. 307). Portanto, há a permanência dessa ideia três décadas após o texto adorniano – o livro de Umberto Eco é de meados da década de 1960 – ou, se trouxermos a questão para nossos dias, poderemos também enxergar esse fenômeno na eterna reclamação do público em relação aos programas que são veiculados pela televisão e, em contrapartida, a audiência maciça que esses mesmos programas possuem. Em lugar de culpar o público por assisti-los, deve-se questionar sobre a inexistência de alternativas não-esquemáticas a eles. Adorno não deixa de apontar para o modo coercitivo pelo qual a propaganda contribui para esta regressão auditiva, pois o ouvinte amplamente bombardeado e seduzido pela música de consumo é levado a fazer dela sua propriedade, como já se viu:

> [...] Se os produtos normalizados e irremediavelmente semelhantes entre si, exceto certas particularidades surpreendentes, não permitem uma audição concentrada sem se tornarem insuportáveis para os ouvintes, estes, por sua vez, já não são capazes de uma audição concentrada. Não conseguem manter a tensão de uma concentração atenta, e por isso se entregam resignadamente àquilo que acontece e flui acima deles, e com o qual fazem

> amizade somente porque já o ouvem sem atenção excessiva. A observação de Walter Benjamin sobre a apercepção de um filme em estado de distração também vale para a música ligeira. (ADORNO, 2000, p. 92-93)

Vemos que é o processo de padronização musical que não permite uma audição concentrada – por conta do processo de homogeneização, repetição e fragmentação – e a impressão que se tem é que a música paira como uma forma independente e desligada do real, sem ter com ele qualquer tipo de conexão. É desse modo que a música, vale novamente frisar, deixa de ter um traço histórico e que poderia promover no ouvinte um processo de reconhecimento. O reconhecimento que aqui se dá é outro: o do padrão dos produtos culturais, no qual o consumidor se enxerga e ao qual pode, de modo despreocupado, entregar-se. Penso, no caso da aplicação das teses de Adorno sobre a regressão da música de nossos dias, no caso de certas canções pertencentes ao gênero funk e que contêm, explicitamente, um alto teor de desvalorização da mulher e, por consequência, a permanência do pensamento machista, que é também um tipo de reificação, se pensarmos que a totalidade permanece neste caso. Vejamos como exemplo “Tá que tá”, do cantor de funk carioca Mr. Catra:

> Senta Senta Senta Senta
> Senta Senta Senta Senta
> Senta Senta Senta Senta
> Agora vai...
> A pretinha tá que tá
> ela tá que tá
> tá doidinha pra hãã
> doidinha pra UII
> e a moreninha como é que ela tá?
> tá que tá tá que tá tá que tá tá que tá tá que tá tá
> que tá oi tá doidinha pra hãã
> tá que tá tá que tá tá que tá tá que tá tá que tá tá
> que tá
> toda lorinha toda rosinha hãã
> tá que tá tá que tá tá que tá
> tá que tá tá que tá tá que tá
> oi tá doidinha pra hãã
> tá que tá tá que tá tá que tá tá que tá tá que tá tá
> que tá
> tá doidinha pra hãã...
> tá que tá tá que tá tá que tá
> (CATRA, 2015)

Uma breve, brevíssima olhada na letra já nos põe a par do tratamento que o homem que narra/canta a canção dá à mulher, reduzindo-a a simples obediência de seu desejo através do uso injuntivo do verbo “sentar”. Ao dizer “Senta” (imperativo que é repetido por trinta e seis vezes na gravação), ele reforça a ideologia de submissão e objetivação da mulher: “sentar”, não podemos deixar de lembrar, é uma metáfora para o ato sexual que, neste caso, é absolutamente passivo por parte dela e que, reproduzido pelo funk de Catra, contribui para o processo de aceitação da totalidade social, mantendo a situação subalterna dessa mulher no espaço da canção. Outro dado importante é a gradação dos predicados, “pretinha-moreninha-loirinha”, utilizados pelo letrista para “qualificar” aquelas que estão “doidinhas” – outro predicado negativo, posto que a razão está excluída – para sentar: outra vez as mulheres estão reduzidas à objetivação, neste caso mensurada pela(s) cor(es) de sua pele. É impossível que o ouvinte – em especial “as” ouvintes, neste caso – possam realizar algum tipo de emancipação de sua condição através da audição desta canção e de sua letra, já que a audição é, de acordo com os pressupostos adornianos, regredida. E, neste caso, além da letra, há um contributo enorme da música e dos arranjos para esse processo regressivo: construída sob o ritmo quaternário, à semelhança de uma marcha e com uma marcação forte no quarto tempo – como, aliás, é um procedimento já estandardizado do funk carioca –, a melodia, feita com batidas e sons metalizados produzidos por sintetizadores e programadores eletrônicos, reforça o tom imperativo da letra da canção. A voz do cantor assume um tom pernicioso e propositalmente sexual, com especial reforço dos versos terminados em “hããã”, que, na lógica mercadológica de cifração do funk[7], substitui o ato sexual. Paul Zumthor escrevendo sobre a dicotomia entre letra e performance, especialmente no sentido interpretativo que a segunda confere à primeira, assinala que em casos em que a performance prescinde da presença física do corpo – como neste caso, em que temos a gravação de uma canção –, ocorre a redução também da distância entre o texto a ser cantado e o canto de fato. (ZUMTHOR, 2007, p. 69). Ou seja, aquilo que poderia ser *interpretado* de uma forma diferente do que indica a letra contribui, na gravação, para o seu reforço. Ou, seguindo novamente a trilha adorniana, a música e seu conteúdo depreciativo continuam a soar sem serem devidamente ouvidos e reflexivamente

[7] Ressalto que este gênero precisou de uma espécie de adequação para a sua aceitação pela indústria cultural e o público, em oposição ao chamado “funk proibidão”, em que não há suavização de termos ou eufemização de situações e contextos considerados moralmente não-aceitáveis

criticados. Devo demarcar aqui que não é a minha intenção polemizar com o funk e, de viés, com os Estudos Culturais. É sabido que existem muitos estudos sérios que apontam neste gênero musical uma possibilidade de libertação das comunidades marginais em relação tanto à visibilidade de seus espaços, especialmente no caso brasileiro em que o funk praticamente obrigou o *mainstream* a se defrontar com as produções oriundas dos guetos e também com o trato que esses produtores de música e seus ouvintes conferem ao socialmente estabelecido[8]. Para além de um juízo de valor, o que quero demarcar é o seu caráter de fortalecimento de uma audição regredida, uma vez que ele, através dos efeitos musicais de se que se veste e do reforço da totalidade dominante que expressa em suas letras, impossibilita que seus ouvintes e adeptos nele percebam a existência de um desejo de que tudo permaneça exatamente como está. E é essa permanência do *status quo*, retomando o ensaio de Adorno, que contribui para potencializar ainda mais o fetichismo na música: a dissonância ou a fuga do previamente estabelecido é vista pelo ouvinte regredido como uma espécie de agressão aos seus desatentos ouvidos; no caso do jazz, os improvisos são bem vistos porque, programaticamente, eles fazem parte do circuito prévio de audição[9]. Há novamente o poder de síntese – e que poderia, ainda que parcialmente, ensejar algum tipo de compreensão – sendo substituído pelo mero prazer de "escutar" um som da obra musical (ADORNO, 2000, p. 94).

Por outro lado, Adorno também critica a "ambivalência daqueles que são vítimas da regressão". Isso porque, no conjunto dos ouvintes regredidos há aqueles que, imaginando escapar daquilo que ele chama de "coisificação musical", pensam ter um papel mais ativo em sua relação com a música, o que nos leva outra vez ao plano do reconhecimento e também da falsa ideia de que é possível escapar dele. Para Adorno, essa atitude de falso escape, que ele denomina de pseudoatividade, ocorre principalmente no ambiente jazzístico, onde os fãs rodopiam, dançam e se entusiasmam com o som padronizado. É neste ponto que ele usa a metáfora dos *jitterbugs,* expressão que denomina os insetos que giram freneticamente em torno de uma lâmpada acesa (Idem, p. 98-99). E é impossível não encontrar similitude entre os

---

[8] Recomendo, para uma visão mais geral do tema, o artigo "Funk e cultura popular carioca", estudo pioneiro (1990) do antropólogo Hermano Vianna e que se propôs, naqueles idos, a investigar o modo pelo qual a indústria cultural e também o público consumidor lidaram com aquele então nascente movimento musical, mesclando-o ao que ele chamou de "cultura carioca".

[9] Esse aspecto será discutido pormenorizadamente por Adorno em "Moda intemporal – sobre o jazz".

jitterbugs e os fãs de hoje em dia que, ante a iminente presença de seus ídolos musicais em ginásios e estádios, voejam em torno deles por dias em filas, sob o sol e chuva, esperando a abertura dos portões de um show onde se contorcerão, gritarão, erguerão os braços e desmaiarão de gozo, sem sequer ouvir uma nota que ali soou. Adorno compara esses ouvintes regredidos – a partir do exemplo dos fãs de jazz, que o estudam e buscam "entendê-lo", muito mais por um fetiche ou mesmo pelo desejo de pertencimento a um grupo do que por um desejo de compreensão real – àqueles peritos em certas profissões mecanizadas que, embora conheçam com certa profundidade as máquinas que operam, não são capazes de se libertar de suas amarras, exatamente como desejam os mecanismos de domínio ideológico da indústria cultural (Ibidem, p. 100).

Como é frequente na obra e na escrita de Adorno, o texto retoma frequentemente temas e ideias anteriormente abordados, sempre fiel ao conceito de constelação pelo qual tudo gravita em torno de um núcleo gerador. No caso deste texto, este núcleo é a audição regredida e o papel da indústria cultural nesse processo. Desse modo é que, próximo do encerramento do texto, ele retoma a ideia de que a música regredida se veste de truques sonoros para travestir-se de novidade. Vejamos:

> (...) É ilusório estimular e promover os momentos ou aspectos técnico-racionais da atual música de massas – ou as capacidades excepcionais dos ouvintes regressivos que apreciam tais aspectos – às expensas de um encantamento corrompido que prescreve as normas para o seu funcionamento impecável. Seria ilusório também porque as inovações técnicas da música de massa são simplesmente inexistentes. (Ibidem, p. 104)

Reforçando o caráter repetitivo da música de massas, ele desmente aqueles que, por desejo de defendê-la e, mais de qualificá-la, apontam nela a presença de inovações e evoluções de natureza técnica ao mostrar que essas inovações são recicladas das manifestações musicais do passado. Interessante é o uso do termo "técnico-racionais" para denominá-las, uma vez que o termo parece já antecipar a ideia de razão instrumental que será explorada por Adorno e Horkheimer na *Dialética do esclarecimento*: a razão instrumental vem carregada da ideologia dominante e que concorre para a reificação do mundo e, da mesma forma, a padronização na música, como um substituto daquilo que é estrangeiro ao gosto, permite que os ouvintes nunca

abandonem o seu esquema. Vale também destacar o uso da expressão "encantamento" para se referir aos truques da música regredida. Sabemos que Adorno é tributário do conceito de desencantamento do mundo, de Weber, que questiona se o fim do encanto e o consequente progresso da razão "que a ciência participa como elemento e como motor possui uma significação que ultrapasse esta pura prática e pura técnica" (WEBER, *apud* JIMENEZ, 1977, p. 196). Nesse conceito weberiano, que é também importante para a formulação da ideia de razão instrumental em Adorno, temos a assertiva de que a arte, feita técnica como na música regredida, terminou engessada num novo encanto, agora racional e do qual é incapaz de liberar-se. É, portanto, com um viés extremamente irônico que Adorno faz uso da expressão "encantamento corrompido", uma vez que desencantá-lo é já uma atividade destinada ao fracasso no que diz respeito à audição regredida. Não é à-toa que o ensaio termine com uma reflexão sobre a incompreensão que a música de vanguarda – e cita Schoenberg, Webern e Mahler – possui junto aos ouvintes acostumados ao fundo musical da indústria do entretenimento: para ele, o "medo" não é o da incompreensão, mas sim o oposto, isto é, de que o ouvinte perceba nesta música o reflexo do mundo de barbárie e se emancipe (ADORNO, 2000, p. 107-108).

2.3: "Sobre música popular" (1941)

Enquanto "O fetichismo na música e a regressão da audição" se debruça sobre os impactos sociais da audição regredida, com destaque para os seus efeitos de reificação nos ouvintes, o ensaio "Sobre música popular", escrito em 1941 e com a colaboração do pesquisador George Simpson[10], intenta investigar de maneira mais atenta as implicações do mundo administrado diretamente sobre o que Adorno chamou de material musical. Por outras palavras, o objetivo do filósofo é aplicar os conceitos do que depois se convencionou chamar de Teoria Crítica à própria organização formal da música popular, manifestação musical com a qual ele travou contato mais estreito durante o seu período americano, sobretudo após a sua

[10] No entanto, a autoria é frequentemente atribuída apenas a Adorno. Optei, neste trabalho, por seguir esta convenção.

participação no *Princeton Radio Research*[11]. Deve-se destacar que a participação neste projeto sobre a organização da programação radiofônica nos Estados Unidos originou um outro ensaio a respeito da música escrito por Adorno também em 1941, "The radio symphony: an experiment in theory"[12]. Nele, o filósofo discute as relações entre a audição de música clássica (séria) pelas ondas radiofônicas e seu impacto sobre os ouvintes. A conclusão é da completa nulidade da mensagem estética das obras autônomas quando executadas pelos meios técnicos da indústria cultural, em parte pelo que chama de interferência do papel da intensidade sonora, que, segundo ele, prejudica a capacidade de absorção do sentido e da dinâmica musical de, por exemplo, uma sinfonia através da regulagem deficiente de som oferecida pelo rádio; e em parte pela audição desatenta e que chama de "trivialização": os ouvintes, mesmo diante de obras sérias como a *Sinfonia Inacabada* de Schubert, são incapazes de conectar o sentido entre os dois movimentos em virtude do relaxamento com que naturalmente escutam rádio (ADORNO, 2002, p. 264). No entanto, o principal trabalho resultante da experiência do filósofo no *Radio Projetc* foi o ensaio "Sobre música popular". Isso porque a reprodução massiva deste gênero musical, que chegava a ocupar mais de 60% da programação total do rádio nos Estados Unidos, pareceu a Adorno um interessante fenômeno acerca da capacidade de planificação dos produtos da indústria cultural. Além disso, o próprio título já indica que a preocupação mais central do texto é a investigação sobre aquilo que Adorno classifica de música popular[13], excluindo, pois as investigações sobre música clássica e sobre o jazz, por exemplo. Com o objetivo de evidenciar as principais ideias do ensaio de Adorno, do mesmo modo como fiz com "O fetichismo...", dividirei a análise em três partes e que

---

[11] O *Princeton Radio Reserch* foi um projeto financiado pela Fundação Rockefeller e dirigido pelo austríaco e também exilado nos Estados Unidos Paul Lazarsfeld. Seu objetivo, mais empírico e menos analítico, era a coleta de dados a respeito dos ouvintes norte-americanos de rádio, com vistas a subsidiar os investimentos das grandes corporações nas propagandas veiculadas por este meio de comunicação. Adorno colaborou com o projeto entre 1938 e 1941 e, dessa experiência, saíram os textos sobre a audição regredida e sobre a música popular, além de contribuir para grande parte do que viria a ser o capítulo sobre a indústria cultural em *Dialética do esclarecimento.*

[12] Não há tradução deste texto para o português. Desse modo, as citações (indiretas) e as inferências por mim feitas são baseadas na versão original escrita em inglês por Adorno e publicada na coletânea *Adorno: essays on music* (University of California Press, 2002). Optei por manter a discussão (e a terminologia a ela inerente) em português.

[13] O termo "música popular", tal como empregado por Adorno, é alvo de algumas controvérsias e questionamentos por parte de outros estudiosos. Esclareço que a questão será discutida mais largamente no capítulo posterior.

correspondem às mesmas em que o filósofo frankfurtiano dividiu o seu ensaio: “O material musical”, “Apresentação do material” e “Teoria do ouvinte”.

“O material musical”:

Inicialmente, Adorno demarca que a diferença entre a música popular e a música séria está para além da simples categorização entre superioridade e inferioridade; para ele, é necessário buscar no processo de estandardização inerente ao processo de planificação dos produtos engendrados pela indústria cultural as raízes desta diferença (ADORNO, 1986, p. 116). É importante destacar que, a respeito do processo de estandardização da música popular, o autor procurará rebater a noção de “canção estandardizada” estabelecida pelos autores Abner Silver e Robert Bruce em *How to write and sell a song hit*, para os quais um *hit* de enorme sucesso e apelo junto ao público se distinguiria de uma simples canção a partir de seu aspecto de novidade e de invenção. Para Adorno, trata-se do contrário, como explicará ao longo do texto. Sua intenção é mostrar que o processo de estandardização se transformou na regra genérica da música popular, isto é, numa fórmula mágica inescapável àqueles que desejam fixar seus produtos na cabeça do ouvinte, uma vez que o *hit* o conduz “de volta para a mesma experiência familiar”, o que se coaduna com o pressuposto fundamental da indústria cultural de que o novo representa algo a ser rechaçado, pois a premissa de tutela do ouvinte prevê a manutenção do padrão – e do próprio *status quo*. Mesmo que a estandardização esteja apoiada em procedimentos que visam à manipulação dos efeitos musicais numa canção, dando ênfase aos detalhes, eles estarão sempre conectados ao *todo* da mesma canção e que é essencialmente esquemático. Procurando estabelecer a diferença entre o uso do efeito na música séria e música popular, Adorno escreve que

> Na música popular a relação [entre o detalhe e o todo] é fortuita. O detalhe não tem nenhuma influência sobre o todo, que aparece com uma estrutura extrínseca. Assim, o todo nunca é alterado pelo evento individual e, por isso, permanece como que à distância, imperturbável, como se ao longo da peça não se tomasse conhecimento dele. Ao mesmo tempo, o detalhe é

> mutilado por um procedimento que jamais pode influenciar e alterar, de tal modo que ele permanece inconsequente. (Ibidem, p. 119)

Assim é que a música séria se distingue da estandardização inerente à música popular pelo fato de que nela as partes, os detalhes e os efeitos que têm a função de conferir sentido ao todo, não estão subordinadas a ele de maneira esquemática; na música séria, o detalhe só possui sentido se pensado em relação ao contexto total da obra. Por seu turno, na música popular o detalhe é facilmente substituível por outro sem qualquer prejuízo para a "compreensão" – pensando nesta categoria como uma compreensão pré-fabricada e já intencionalmente inserida na estrutura da canção – de um *hit.* Essa distinção serve para a análise do material musical presente, por exemplo, na música dita atualmente eletrônica e que é frequentemente tocada em boates e *raves*, cujo público é majoritariamente composto por jovens que acompanham suas síncopes e batidas com movimentos corporais que a estas se assemelham e cujo "movimento" procuram reproduzir. Uma simples observação desses eventos levará qualquer um a notar que, de tempos em tempos, são inseridos na música alguns efeitos de natureza musical, como distorções, uso sintetizado de vozes, suspensões rítmicas momentâneas e alterações no tempo, sem que, contudo, o todo esquemático da canção seja prejudicado. Aliás, se retomarmos aqui o texto sobre a regressão da audição, veremos que nestas situações mal se ouve a música; o que se tem é um movimento de mera distração e que conduz o ouvinte ao aprofundamento de seu processo de reificação. Tomemos como exemplo a canção "Whitout you", do DJ David Guetta. Composta de compassos quaternários simples (4/4), a acentuação tônica fica a cargo do primeiro tempo, sendo os três seguintes fracos, caracterizando a batida tradicional da música eletrônica. Ao longo da canção, no entanto, serão introduzidos efeitos diversos, tais como: os vocais – a cargo do artista norte-americano Usher – alterados pelo uso de autotune (como se pode notar aos 0'22'' da canção), reforçados pelo efeito de reverberação da frase-tema da canção, "whitout you", dando a impressão de que elas ecoam na cabeça dos ouvintes; a alteração dos vocais em uma oitava acima, seguida da introdução de *riffs* produzidos por sintetizadores eletrônicos (0'44''); entre 1'14'' e 1'37, a canção sofre uma "alteração", com a mudança do tom menor (ré) para o maior (sol) – o que sugere a passagem para um clima mais "alegre" – e o uso de vocalises (produzidos pela manipulação da voz, outra vez através do autotune) que, simplesmente, repetem "oh oh oh" para, aos 1'38'' caírem novamente no tom anterior (ré menor); alteração da voz

(1’51’’), que passa de tenor para, através de um falsete, imitar a voz feminina de um soprano; repetição da alteração de tonalidade aos 2’37; e, finalmente, o encerramento da canção que, num *fade out*, termina com o gradativo silenciamento da voz e do acompanhamento, até a derradeira repetição do “verso” “whitout you”. Ora, a despeito de tudo isso, o *todo da canção segue inalterado,* ou seja, há a repetição incessante do tempo quaternário e que acompanha a canção de ponta a ponta, caracterizando o “estilo” da música eletrônica e o reforço do verso-tema, fazendo com que o conteúdo se resuma a isso. Não posso deixar de aludir que o ritmo binário é usado tanto na música eletrônica como nas marchas militares, do que concluímos que o sentido de “obediência” ao ritmo – e ao seu potencial de comando e administração – está presente em ambos. Como no caso da análise da canção de Mr. Catra, ressalto que minha intenção não pressupõe uma “desvalorização” ou mesmo enxovalhamento da chamada música eletrônica e seu viés *dance.* Não se trata de um trabalho de cunho que visa à atribuição de valor à música séria em detrimento da música popular. O que gostaria de ressaltar é a atualidade das teses adornianas sobre o caráter estandardizado da música aos materiais musicais disponíveis hoje e que são propagados pela indústria cultural. Quem intenta uma crítica da cultura no plano da dicotomia entre superioridade e inferioridade ignora o fato de que ele está “mediado” por essas mesmas características “baixas” que critica. Não podemos esquecer a assertiva de Adorno no ensaio “Crítica cultural e sociedade” (1951), segundo a qual o crítico insatisfeito com os produtos advindos da indústria cultural deve buscar no próprio sistema a origem de seu mal-estar, posto que também ele está inserido em seu esquema (ADORNO, 1998, p. 7).

Mas voltemos ao ensaio “Sobre música popular”. Retomando a questão da impossibilidade de se classificar a diferença entre a música séria e a música popular em termos de categorias como complexidade e simplicidade, o autor ressalta que essa relação tem que ser pensada em termos de *padronização* e *não-padronização*. Demonstrando que a música popular contraria as ideias de liberdade e individualidade inerentes à autonomia – através de um rigoroso processo de padronização e de serialização de seu conteúdo musical, impedindo qualquer possibilidade inventiva e, por consequência, de sua percepção por parte do ouvinte –, Adorno mostra que sua aparente complexidade, como certos arranjos sofisticados por exemplo, só funciona como um “disfarce” para o esquematismo básico de sua constituição; e o ouvinte, a

despeito disso, acaba “ouvindo” apenas o que é esquematicamente apresentado. Podemos depreender que na música popular “a composição escuta pelo ouvinte”, ou seja, o esquematismo digere previamente a música, sendo o ouvinte incapaz de ouvi-la (no sentido crítico) e perceber o perverso potencial de administração instituído pelas agências ligadas ao capitalismo tardio (ADORNO 1986, p. 120-121). Em seguida, discute a influência de fatores não-estruturais – leia-se não-musicais, o que nos leva outra vez ao centro do pensamento de Adorno a respeito da mediação de fatores socialmente construídos no processo de criação tanto da chamada arte autônoma quanto no fabrico dos produtos oriundos da indústria cultural – no processo de estandardização da música popular. Depois de mostrar o caráter industrial da produção musical, apontando inclusive para um tipo de divisão do trabalho entre os criadores-operários dos bens culturais – tais como o compositor, o harmonizador, o arranjador –, o autor assentirá como o caráter competitivo, fruto da natureza essencialmente mercadológica da música de consumo, fez com que o *hit* se cristalizasse como uma espécie de padrão a ser seguido, imitado e reproduzido, gerando a roda-viva de mais produtos, mais consumo e mais lucro. Neste ponto de seu texto, Adorno oferece um interessante “ponto-de-fuga” às suas teses sobre a música popular e que reside na ideia de que o “espírito de competição” ainda está presente de forma “livre” em algumas obras advindas da música popular. Para ele, estas obras “não têm o desgastado caráter dos produtos estandardizados, manufaturados segundo um padrão dado. O sopro da livre competição ainda está vivo dentro delas” (Ibidem, p. 122-123). Ora, num trabalho que se propõe a discutir de maneira cotejada as propostas adornianas sobre a música popular, seria uma oportunidade interessante para apontar, por exemplo, a conexão da estética presente na música popular brasileira e este espírito de liberdade competitiva ao qual o filósofo se refere. Entretanto, sendo fiel à proposta inicial de dividir este trabalho em “pontos” e “contrapontos” da estética de Adorno relativa à música, sobretudo a popular, opto por discutir mais detidamente essa possibilidade adiante, onde uma leitura contrapontística de Adorno se fará mais evidente.

Em seguida, tendo como baliza contextual o “mercado cultural” norte-americano, berço da indústria cultural e que foi observado por ele nos anos 1930-40, Adorno explica que a “cultura musical”, antes de ser um espaço de análise crítica das obras, não passa de uma mera estrutura na qual a música estandardizada se encaixa

naturalmente. Voltando ao já referido ensaio “Crítica cultural e sociedade”, encontramos uma conexão desta premissa com a ideia ali expressa de que o crítico da cultura – uma figura que, segundo o próprio Adorno, remonta à noção burguesa de crítica como comentário das obras – é alguém que, ainda que aponte a má qualidade oriunda do mercado, é inevitavelmente orientado por ele, já que de seu julgamento depende o comércio dos produtos culturais, sendo a sua atuação pontuada pela lógica capitalista (ADORNO, 1992, p. 9). Pensando tanto nos críticos de ontem como nos de hoje, é impossível não traçar um paralelo dessa figura do crítico dependente do sistema que critica com a dos comentadores de discos e performances musicais e que escrevem nas revistas semanais e nos grandes jornais diários, cuja circulação é fruto da venda de espaços publicitários que, muitas vezes, são alugados pelas mesmas agências responsáveis pela confecção dos produtos, como gravadoras, casas de shows e promotores de eventos musicais. Cabe-nos, portanto, fazer a mesma pergunta feita por Adorno: até que ponto este julgamento está isento da ideologia de controle e administração inerente ao capitalismo e que impregna seus bens culturais? A resposta seria a de que esta isenção é, se não nula, mínima.

No subcapítulo intitulado “Pseudoindividuação”, Adorno apresenta este conceito para a compreensão da visão padronizada da música popular. Para ele, por detrás da ideia de “novidade musical” – novidade esta não no sentido de inovação e que é inerente às obras de arte autônoma, entendida como pseudo-diferenciação, a fim de não “cansar” o público e, assim, mantê-lo sempre fiel ao consumo de seus produtos –, esconde-se a ilusão de realização individual, pois essas novidades se forjam como camuflagens para a manutenção dos processos de tutela do mundo através da administração da cultura. Os indivíduos têm a sensação de que a sua adesão a este e não àquele cantor, banda ou gênero musical é fruto de sua opção individual. Assim, a essência da pseudoindividuação reside na falsa ideia de *gosto* e de *livre-escolha* que paira sobre a música estandardizada, escondendo, na verdade, o seu caráter pré-digerido. Adorno exemplifica esta tese a partir dos improvisos do jazz: sob a falsa capa de invenção, quando na verdade o improviso é normatizado e feito a partir de um modelo melódico já previamente estabelecido, o ouvinte passa a ouvir aí um modelo original e, movido por um falso sentido de liberdade, sente que possui o poder de escolha sobre o que ouvir. Aliada a isso está a existência do caráter “exótico” na música popular, representado por dissonâncias, acordes imperfeitos e notas sujas. No

entanto, o exótico só é aceito pelo ouvinte se logo em seguida houver a sua *correção,* ou seja, o seu retorno ao esquema de audição pré-estabelecida (Ibidem, p. 123-124). Pensando num ponto de contato entre a pseudoindividuação e a obra posterior de Adorno, encontramos um paralelo interessante entre esta e a teoria da semicultura. Conforme Rodrigo Duarte, a ideia da semicultura em Adorno se dá no momento em que o sujeito, não emancipado e ainda preso às amarras da administração, passou do domínio mítico para o domínio de uma cultura burguesa ainda não autônoma (DUARTE, 2007, p. 95). O mesmo ocorre com o processo de pseudoindividuação, através do qual o ouvinte, antes de ser capaz de julgar reflexivamente o caráter estandardizado da música – em virtude de seu caráter ainda dominado pelos processos de padronização da música popular –, pensa ser portador da capacidade de escolher livremente aquela que lhe parece mais "genuína", abandonando uma etapa importante do processo de percepção autônoma da arte. E é nesse aspecto não-socialmente mediado do processo que a pseudoindividuação tem um caráter sociopsicológico, ou seja, não-estrutural e não musical: as diferentes rotulações para produtos idênticos. Em seu ensaio, Adorno usa como exemplo a "diferença" entre o *sweet* e o *swing* que, se analisarmos as intenções presentes no material musical de cada um deles, descobriremos simplesmente não existir (Ibidem, p. 123). No caso brasileiro, o mesmo aplica-se à aventada diferença entre o funk carioca e o funk paulista. A diferença é que, enquanto o ritmo produzido no Rio de Janeiro é marcado por um caráter sensual e erótico, o funk paulista tem sua base calcada no que popularmente se chama de "passinho", ou seja, na dança e na expressão corporal. Porém, analisando esses dois fenômenos musicais à luz das teses adornianas, veremos que também aqui esta diferença é pura ilusão: ambos estão marcados pela ideia padronizada de batida que reside no funk enquanto estrutura musical. No entanto, a indústria cultural faz um uso nefasto dessas nuances e leva o ouvinte à impressão de que pode decidir entre um dos vários produtos ofertados, numa manipulação das pretensas opções "gosto" e "não gosto".

"Apresentação do material"

Nesta parte do ensaio, Adorno discute o que convencionamos chamar de “efeitos musicais”, que não são necessariamente oriundos apenas do material musical em si, mas também dos processos sociais que interferem na forma com que estes são manipulados com o intuito de tutela do ouvinte. Analisando a manipulação do material musical pela indústria cultural e valendo-se, para isso, de alguns aspectos psicossociais do ouvinte, ele mostra que um dos recursos para essa manipulação é o efeito do *plugging*, isto é, a repetição do sempre-idêntico com o objetivo de torná-lo falsamente novo para os ouvidos já saturados da audiência; através dele, os ouvintes reagem de maneira automática a esta “novidade”. Não deixo de lembrar que o objetivo maior da música estandardizada é, na palavras de Adorno, provocar “reações estandardizadas”. Ou seja, o “plugging” confere ao *hit* o status de coisa inconfundível, quando na verdade se trata de um traço de “novidade” numa estrutura já sobejamente conhecida, um impasse que a indústria cultural resolve valendo-se do efeito. Outro recurso é o *glamour*, um floreio musical que tem o objetivo de introduzir uma falsa novidade ao ouvinte ou, nas palavras de Adorno, algo que transforma em efeito musical a expressão “Agora vamos apresentar!”, bastante utilizado, por exemplo, na música que acompanha os filmes, os desenhos animados e os programas de televisão. Adorno chama a atenção do leitor para o fato de que o *glamour* é um efeito musical mascarado na intenção de apresentar um dado de conquista e o triunfo do “homem sobre a natureza”, o que, nos quadros do mundo administrado, simboliza na realidade a transformação homem em mercadoria (Ibidem, p. 125-127).

Outro efeito a serviço da padronização da música popular é a referência à *linguagem infantil* (o *baby talk)* que lhe é bastante peculiar, sobretudo no caso da música americana observada por Adorno à época da escrita de seu ensaio. Para ele, o *baby talk* se configura como um exemplo aporético de força e dependência, do mesmo modo como elas pautam as relações entre adultos e crianças. Como exemplo dessa “fala da criança”, o filósofo cita a repetição de fórmulas e de palavras infantis (*baby, suggar, sweet etc.*), o uso de melodias de poucos tons, a harmonia propositadamente errada e os coloridos musicais adocicados (Ibidem, p. 128). No exercício de permanente mediação com o qual intento pautar este trabalho, podemos pensar nesse efeito padronizado na música feita no Brasil em gêneros diversos, como na já citada linguagem do funk, como em produtos pertentes ao sofisticado círculo da chamada

música popular brasileira. Tomo como exemplo “Neném”, canção de Maurício Maestro gravada pelo grupo Boca Livre no disco *Bicicleta* (1980):

> Se você quer
> Pode sentar no meu colinho, neném
> Eu sou santinho
> Juro pela minha avó
>
> Que eu ia só cobrir você
> Com mil beijinhos
> E dizer baixinho
> Eu tenho estado tão só
>
> Mas se você desse um sorriso engraçadinho, neném
> Eu te puxava com jeitinho
> Pra mim
>
> E começava
> A te fazer carinho, neném
> Devagarinho
> Pra não ter mais fim
> (MAESTRO, 1980)

No plano formal, a canção se utiliza do mesmo recurso de esconder o todo pelo efeito, tal como ouvimos no funk de Mr. Catra: temos aqui, logo no início do fonograma, uma introdução leve e sedutora feita pelo conjunto musical (violão, baixo e percussão), mas com marcações rítmicas assemelhadas ao tom marcial que ouvimos em “Tá que tá”, ensejando como lá um tom de obediência especialmente das ouvintes, “alvos” das duas letras. E os dados de subjugo da mulher pela pretensa superioridade masculina e seu domínio sexual estão presentes em ambas. Se no funk de Catra ouvimos o injuntivo “Senta” reiterado muitas e muitas vezes, na canção de Maestro a injunção é falsamente diluída por uma condicional que se vale do tratamento infantilizado da figura feminina, como ouvimos no primeiro verso, “Pode sentar no meu colinho, neném”. O verbo sentar, lá e cá, tem um uso dúplice e que sugere o ato sexual, mas em lugar do recurso ao um discurso direto, aqui a canção apela para os subtendidos que se escondem no predicado usado para nomear a mulher: embora de aparência carinhosa e até mesmo romântica, o uso do genérico “neném” tem como fito objetivar a mulher por sua infantilização ensejada pelo uso do *baby talk*, colocando-a em situação de domínio, indefesa e entregue aos desígnios do eu-lírico, que, no versos seguintes, veste-se como puro e verdadeiro (“Eu sou santinho, / Juro pela minha avó”) e, portanto, capaz de dar segurança a ela. E ainda que o restante da letra mantenha

o mesmo tom de suposta inocência, amalgamada pelo abuso do diminutivo “inho(s)” (“Eu só ia cobrir você / Com mil beijinhos”, “Se você desse esse seu sorriso engraçadinho” e “Eu te puxava com jeitinho”), os versos cantados ao final indicam que por detrás dela está o desejo de posse que o eu-lírico camufla através da performance de cena infantil montada na canção: “Te fazer carinho / Devagarinho / Para não ter mais fim”. Em resumo: a canção interpretada pelo grupo Boca Livre, ainda que possuindo a chancela de um produto sofisticado, posto que pertencente à “esfera” da MPB, apresenta os mesmos aspectos – em especial a letra – de reforço da subalternidade feminina que encontramos no funk de Mr. Catra. Reitero não ser aqui a intenção de atribuir valor ou situar essas canções em esferas ligadas ao plano de superioridade e inferioridade, mas sim o de exemplificar a permanência dos efeitos com a função de estandardização da música popular na construção e manipulação do material musical em nossos dias.

“Teoria do ouvinte”

Nesta parte de seu ensaio, Adorno retoma algumas propostas apresentadas no ensaio “O fetichismo na música e a regressão da audição”, ampliando-as e acrescentando novas observações e análises. Apoiado nas ideias de “reconhecimento” e “aceitação”, ele explica o processo de apropriação de um *hit* por parte do ouvinte de música popular, que passa desde um processo de lembrança inicial até a sua total objetivação, ou seja, o processo através do qual dada música parece familiar e conhecida aos ouvidos de quem a escuta “pela primeira vez”, até a sua transformação num produto a ser consumido irrefletidamente por este. O autor aponta que processo de reconhecimento é também inerente à música séria; no entanto, ele não a determina como ocorre na música popular, em que o reconhecimento conduz à aceitação e ao consumo. Ao contrário do que ocorre na música autônoma, ali ela é um fim, não um meio. Dessa forma, mesmo que uma tonalidade ou mesmo uma palavra presente na letra da canção seja “reconhecível” numa música de categoria autônoma, este dado gerador do reconhecimento só fara sentido se compreendido com o todo, este sim novo e significativo. O que não ocorre nos *hits* e nas canções de consumo, onde este fator de reconhecimento impede por

si só qualquer possibilidade de novidade: ela já foi subsumida por seu esquematismo antes mesmo que o ouvinte pudesse tentar encontrar ali algum resquício – inexistente – de novidade (ADORNO, 1986, p. 131). O autor apresenta como sendo elementos do processo de reconhecimento na música popular e que se processam no momento em que o ouvinte escuta uma canção: a) a vaga recordação; b) a identificação efetiva; c) a subsunção por rotulação (que é o seu encaixe nas estruturas musicais já estabelecidas); d) a autorreflexão no ato de reconhecer (que transforma o *hit* em objeto); e) a transferência psicológica (que confere ao objeto o poder de provocar o gosto no ouvinte) (Ibidem, p. 132-134). Para ele:

> [...] o reconhecimento, enquanto um determinante social dos hábitos de audição, só opera sobre material colocado em circulação. Um ouvinte não vai aguentar que se toque repetidamente uma canção ao piano. Tocada através das ondas do rádio, ela é tolerada com alegria durante todo o seu tempo de sucesso. (Ibidem, p. 135)

Podemos perceber que no processo de reconhecimento reside o indicativo de administração da indústria cultural, uma vez que esses *hits* só se tornarão reconhecíveis e toleráveis, para reprisar as palavras de Adorno, quando *são postos na roda-viva do consumo* –pelas agências que controlam os meios de difusão da música. Fica patente que o objetivo central que se esconde por detrás do processo "psicológico" de reconhecimento de uma canção é a sua efetiva apropriação, gosto e, evidentemente, consumo por parte do ouvinte. Prova disso é a relação estreita que a música popular tem com o lazer. Para ele, a música popular (e a própria indústria cultural) está ancorada também nas ideias de distração e de desatenção, que, paradoxalmente, passam a funcionar imediatamente após o processo de reconhecimento. Por outras palavras, no momento em que um indivíduo escuta uma canção que, pelos processos que vimos, soa-lhe familiar aos ouvidos, ele trata de se distrair e esquecê-la justamente para que o procedimento possa se repetir várias e várias outras vezes com várias e várias outras canções: a distração funciona como uma camuflagem que esconde o potencial de repetição dos processos de produção que vigoram na indústria cultural. O entretenimento só é aceito porque é pré-fabricado e pré-digerido, exigindo um grau zero de concentração, estágio que, segundo Adorno, é encarado como um tipo de relaxamento. Além disso, o lazer tem também a paradoxal função de ser uma reposição da capacidade produtiva de trabalho, após o qual os sujeitos devem estar novamente prontos para enfrentar com docilidade as

suas jornadas de trabalho. Há, portanto, um mecanismo perverso em ação no simples ato de ouvir uma canção, posto que através da música popular as massas buscam um estímulo à vida, uma fuga da monotonia e que é, na verdade, outra monotonia – que, porém, é ocultada pela distração –, o que concorre para torná-las ainda mais administradas. Adorno conclui que a distração está para além de ser um pressuposto: ele torna-se, por sua objetivação, um *produto* (Ibidem, p. 136-138). Isso nos remete a outro texto adorniano, "Tempo livre" (1969), em que a relação entre tempo livre e administração será amplamente discutida, agora não mais atrelada apenas à esfera da música. Nele, o autor destaca, por exemplo, o surgimento do hábito de ter-se, durante o tempo em que se escapa do trabalho, um *hobby* ou de aproveitar para fazer as coisas "por si mesmo" (*do it yourself*). O resultado de tudo isso, longe de representar a efetiva liberdade do sujeito diante das amarras do trabalho, é de que, mesmo durante o momento de lazer, as pessoas estão sujeitas, mais uma vez, à administração empreendida pelo capitalismo tardio, uma vez que as estruturas de domínio ideológico que se escondem por detrás dos mecanismos do mundo do trabalho estão presentes também nos produtos da indústria cultural e das atividades de lazer empreendidas pelos indivíduos durante sua folga. Para Adorno, o tempo livre é um prolongamento do "sempre-igual" do trabalho (ADORNO, 2009, p. 63-64).

De volta ao ensaio "Sobre música popular", temos outra vez Adorno analisando o papel social – que ele faz questão de demarcar não ser uma análise à moda das escolas sociológicas de orientação positiva – no processo de constituição e consumo do material musical. Segundo ele, a música popular funciona como um tipo de receptáculo dos anseios socialmente instituídos pelas massas, de maneira que a ela retornam através um processo de apropriação, pois ela possui uma linguagem com a qual se identificam. (Ibidem, p. 138), como se do material musical emanasse um tipo de *mensagem* certeira, tal uma seta que, previamente teleguiada, acertasse em cheio a "sensibilidade" ouvinte, fazendo com que este dissesse, embevecido: "Esta canção foi escrita para mim". Um outro dado desse processo de apropriação da música ligeira pelo ouvinte e que se conecta às práticas de escuta musical é o que Adorno chamou, em *Introdução à Sociologia da Música,* de *easy listening*, a escuta fácil, segundo a qual as tentativas de complexidade – que é inerente à música séria – são dissolvidas nas ondas esquemáticas e simplificadas da música popular. A *easy listening* tem um

grande componente de passividade e, mais, de estupidificação do ouvinte. Escreve ele:

> [...] A passividade exigida [pela *easy listening*] insere-se no sistema global da indústria cultural como uma crescente estultificação. Não que um efeito emburrecedor se depreende imediatamente das peças individuais. Mas o fã, cuja necessidade daquilo que lhe é imposto pode elevar-se à euforia embotada e às tristes sobras da antiga embriaguez, é educado mediante o sistema global de música ligeira com uma passividade que, possivelmente, também é transposta para o seu pensamento e seus comportamentos sociais. (ADORNO, 2011, p. 99)

A escuta deve ser sempre facilitada na música ligeira – que tem também o papel de administrar o tempo livre do trabalhador e, dessa feita, relaxá-lo em face às tensões de seu trabalho – para a manutenção de seu caráter de passividade. E isso não apenas no caso da música de apelo mais claramente massivo, como a *dance music* ou o sertanejo universitário, por exemplo, mas também em relação a alguns "astros" e "estrelas" da música popular de aspecto mais sofisticado. Cito como exemplo uma recente apresentação feita pelo cantor e compositor Lenine a que pude assistir[14]. Parte do projeto "Meros do Brasil", organizado pela Universidade Federal do Espírito Santo, pela Petrobrás e pelo Município de São Mateus, o show foi subintitulado "Música e sustentabilidade numa nota só". Ora, uma mirada rápida já põe na roda o intuito de que a proposta da apresentação, para além de uma "mera" apresentação musical, era unir canção e responsabilidade social, o que seria interessante e poderia suscitar um debate crítico sobre a função padronizada da música popular. Por outras palavras, o show poderia representar uma oportunidade para que os ouvintes pudessem perceber que é possível fugir do esquematismo musical e das letras de rápido consumo para, sim, falar do mundo, de seus problemas e das suas causas. Deveria ser um uma apresentação com um significado político muito relevante. Como foi, em alguns momentos, sobretudo nas intervenções do artista a respeito da necessidade de conscientização e de luta coletiva pela conservação da natureza, pela necessidade de se "aproveitá-la" de modo racional e sustentável e de se escapar do círculo vicioso e predatório empreendido pelo capitalismo e seu desejo voraz por mais lucros. Isso todo mundo sabe, claro, mas um artista assumir essa postura, embora

[14] Em 24 de abril de 2014, no Sítio Histórico Porto de São Mateus.

desejável, não é tão comum como se imagina. Entretanto, quase ao final do show Lenine entoou seu conhecido *hit* “Paciência”, da qual aqui transcrevo o trecho inicial:

> Mesmo quando tudo pede
> Um pouco mais de calma
> Até quando o corpo pede
> Um pouco mais de alma
> A vida não para[15]
> (FALCÃO, LENINE, 1999)

Ora, a mim pareceu que a mensagem politizada anterior foi totalmente subsumida pela repetição exaustiva dos versos “O mundo pede calma / um pouco mais de paciência”. Ou seja, todo o vigor exigido de uma atitude crítica face ao mundo foi diluída por essas palavras de ordem que, não nos é difícil notar, se assemelham bastante com o ideal de passividade apontado por Adorno como componente de dominação do ouvinte pela escuta. É um exemplo de como a música popular funciona como uma recusa à emancipação, na medida em que ela, mesmo querendo escapar da roda-viva da indústria, serve-se de seus parâmetros para se fazer soar nos ouvidos administrados de seus fãs.

Prosseguindo, Adorno escreverá que, partindo desse viés da música como cimento social, há dois tipos de ouvintes: os que são “ritmicamente obedientes” e os que são “emocionais”: os ouvintes de tipo ritmicamente obedientes transferem para a ritmização da música (a batida) o seu desejo de obedecer e escapar àquilo que ele chama de exotismo e do individualismo (daí a sua adesão a um padrão), cujo desejo de adesão ao padrão musical faz com que este se entregue corporalmente ao ritmo; por outro lado, o ouvinte emocional é aquele que quer “realizar seus desejos”, razão pela qual a função da emotividade na música popular é, aporeticamente, a de liberar o sentimento de que, diante da felicidade do outro, tem de se encarar (e aceitar) a própria infelicidade. Adorno enfatiza que a linha emotiva na música faz com que o ouvinte sinta algo e chore: chorando ele realiza uma espécie de catarse conformista, sem reflexão e que o mantém no curso de sua vida administrada, sem liberação (Ibidem, p. 140-141).

---

[15] As letras de canção citadas fragmentariamente ao longo deste trabalho aparecerão ao final, sob a forma de apêndice.

“Ambivalência, despeito e fúria”

Na conclusão do texto, Adorno examina o potencial ambivalente da audição, situada num limiar entre passividade e consciência, ambivalência esta manifesta nas atitudes de despeito e fúria que são observadas nos ouvintes de música popular. Um exemplo seria a aparente fúria do público em relação ao velho e ao ultrapassado em contraposição ao que é apresentado como sendo novo. Esta reação seria a liberação da culpa por se ter, no passado, tolerado algo “sem valor”. No ato de não gostar – que seria, idealmente, uma atitude individual e ligada ao plano da consciência – reside a ambivalência: como não gostar daquilo que, partindo do individual, tornou-se coletivo? Como é possível não gostar de se divertir com aquilo com o qual todos se divertem? Assim é que a insistência das forças exercidas pelas agências da indústria cultural e que se materializam na repetição incessante da música popular destroem a individualidade do ouvinte, passando este a ter a sua capacidade de gostar ou não determinada por estas mesmas agências (Ibidem, p. 142-143) Tornamos, pois, à velha questão de gosto e padronização da indústria cultural, diante da qual se alude novamente à questão essencial: o mau gosto depende do público ou das agências que fomentam os produtos que a ele chegarão? Verlaine Freitas, em “Mau gosto em primeira pessoa. Um diálogo com Nietzsche e Adorno” (2012), ressalta que as categorias de gosto e mau-gosto, presentes nas observações estéticas feitas pela filosofia de Adorno ao longo de sua produção, possuem sempre uma abordagem que procura se deslocar do material musical em si para recair sobre as dinâmicas sociais que envolvem os ouvintes no processo de escuta, sendo importante pensar, para além de uma relação judiciosa em face daquilo que é ouvido, no fator de reconhecimento que se tem ou não em face de uma obra musical (FREITAS, 2012, p. 8). Nessa linha é que a notação feita por Adorno em “Sobre música popular” a respeito da atitude de indiferença do ouvinte-consumidor diante das mercadorias culturais é um resultado exclusivo do modo como se organiza a sociedade que as produziu, ou seja, a partir da lógica de trocas do capitalismo tardio é que a desatenção e indiferença são estimuladas pelo reconhecimento que os sujeitos tem, na música que (não)ouvem, com o mundo administrado que os rodeia cotidianamente.

Há também que se considerar o potencial de despeito presente na música popular. Para Adorno, diante da “vergonha” que sentem os ouvintes por não terem resistido aos apelos da música industrializada, um processo que de cunho psicológico, estes voltam sua raiva e seu despeito – sentimentos que, unificados na mesma atitude, conduzem a um caráter também ambivalente – àqueles que lhes apontam essa mesma dependência, em vez de canalizá-la para os seus dominadores. Por outras palavras, os ouvintes administrados, cuja capitulação diante da música de consumo foi inevitável, ignoram que é a própria indústria cultural a responsável por essa capitulação e, em lugar de identificar na música e em seus processos de constituição o potencial de dominação neles presente, transferem a sua raiva para a *crítica a essa mesma música de consumo* (ADORNO, 1986, p. 143). Quase na conclusão do ensaio, Adorno retoma os *jitterbugs*. Na toada do comportamento ambivalente presente no bojo da música popular, o autor assinala o componente de fúria que há no comportamento desses fãs:

> [...] Ninguém que alguma vez tenha assistido a uma reunião desses aficionados, ou tenha debatido com eles os eventos correntes da música popular, pode deixar de perceber a afinidade de seu entusiasmo com a fúria, que pode estar primeiro direcionada contra os críticos de seus ídolos, mas também pode voltar-se contra os próprios ídolos. (Ibidem, p. 144)

Desse modo, a ambivalência da atitude dos *jitterbugs* (a defesa de seus ídolos e de seus estilos) e de despeito (contra os que não são fãs e também contra seus próprios ídolos quando estes não os satisfazem) situa o seu comportamento num limiar entre a aceitação e a passividade da música popular, que é, convenhamos, uma atitude que poderia abrir espaço para a crítica. Essa conclusão, claro, não é minha, mas do próprio Adorno que, ao encerrar seu texto, abre caminho para uma reflexão acerca do potencial utópico e emancipatório que existe na atitude do aficionado por música popular, posto que ele se coloca na linha entre a aceitação acrítica dos padrões musicais impostos pela indústria cultural e a possibilidade de consciência crítica. Ou seja, nesta atitude limítrofe existe uma energia transformadora que pode ser convertida tanto em passividade como em emancipação (Ibidem, p. 145-146), o que discutirei no capítulo três.

2.4 “Moda intemporal – sobre o jazz” (1953)

Publicado originalmente em 1953 na revista *Merkur*, “Moda intemporal – sobre o jazz” é um dos mais polêmicos textos de Adorno a respeito da música popular. Digo polêmico porque, como é sabido, muitas foram as respostas a este texto em que o filósofo alemão suspende o pretenso véu de criatividade, inovação e autenticidade debaixo do qual o jazz se escondeu. Lembremos que o anexo escrito por Adorno para o livro *Prismas, Crítica Cultural e Sociedade,* publicado em 1955, traz título de “Réplica a uma crítica a ‘Moda intemporal’” e se constitui numa resposta mordaz ao texto “A favor e contra o jazz”, escrito por Joachim-Ernest Berendt. Uma das acusações que Berendt faz ao ensaio do filósofo alemão é o de fato de que, mesmo escrevendo sobre o jazz, “passa ao largo de seu objeto” (BERENDT, 2014, p. 4), crítica que recai sobre a ênfase a aspectos não-musicais, ou seja, aos dados e práticas sociais que envolvem este gênero musical. De fato, o ensaio de Adorno é também uma invectiva contra o potencial de controle social que reside no jazz. Isto fica evidente já nas primeiras linhas do texto, em que ele se refere já ao jazz como um “fenômeno de massas”, demarcando o espaço conceitual em que situará a sua análise, ou seja, a relação entre a música jazzística e os aspectos da sociedade industrial em que ela está inserida.

Coerente com o espírito de constante mediação presente em seus escritos, logo após a afirmação de que o jazz é um fenômeno massivo, Adorno dirá que este gênero musical – assim como a música ligeira – possui um imanente caráter de esquematismo, caráter este que se manifesta na forma, uma vez que o seu conteúdo permanece inalterado diante das improvisações e efeitos que lhes são peculiares. E também estes são elementos esquemáticos, no plano do que Adorno classificou como estandardização, como se verá. Ele esclarece que, em parte, esta estagnação formal do jazz se deveu a sua “crescente comercialização com a ampliação do público” (ADORNO, 1998, p. 117*)*. Talvez o leitor menos familiarizado com o pensamento de Adorno (como, fatalmente, ocorreu com Berendt) deixe escapar a conexão entre a estandardização que, desde o princípio, ele enxerga no esquematismo e na padronização musical do jazz e os dados de controle social e massificação por ele apontados. Ora, sabemos que todo o processo de linearização da música – e da própria cultura na era industrial – está ligado ao desejo de administração e de regressão das consciências e que é empreendido pelo capitalismo tardio. Através do

parâmetro do sempre-igual que contamina os produtos da indústria cultural – e o jazz entre eles –, Adorno mostra que nesta repetição está o desejo de difusão da ideologia de passividade e de aceitação, comportamentos que se esperam do ouvinte durante o consumo de música e que, se assim for, resultará em sua tutela.

Adorno tratará de explicitar esse intrincado e perverso processo ao longo de seu ensaio. Quanto à presença de elementos africanos/negros no jazz – fator que é, muitas vezes, apontado como uma marca distintiva da originalidade deste gênero musical –, Ao autor escreve que esta suposta rebeldia face à estrutura esquemática característica do ritmo, ou seja, a inclusão de elementos oriundos de fora do esquema da música ligeira, resulta numa "obediência cega", uma vez que esses elementos são incorporados às fórmulas repetitivas, contribuindo para a perpetuação da mesmice. Além disso, para ele é extremamente problemático mensurar a presença negra no jazz, já que em sua pré-história ele já amalgamava elementos negros – como o lamento típico dos *negro spirituals* – a um já presente desejo pela estandardização e pela comercialização (Ibidem, p. 118). Aliás, Adorno voltou a debruçar-se sobre a questão da presença de elementos africanos/negros no jazz na década de 1960, quando da série de conferências sobre música enfeixadas em *Introdução à Sociologia da música.* No capítulo sobre música ligeira, ao abordar aquilo que se costuma chamar de "função social do jazz"[16], o autor mais uma vez se opõe ao argumento de que a história é um fator preponderante na constituição deste gênero musical, uma vez que ela teria as marcas do sofrimento dos africanos, inclusive, em seus elementos estéticos, como no caso da canção de lamento. Segundo ele, a única marca histórica presente no jazz é a sua capitulação aos ditames da indústria cultural, sendo a possibilidade de autonomia ou mesmo de protesto no gênero absorvidas por sua adequação ao esquematismo e às fórmulas básicas pelas quais a música se transforma em produto (ADORNO, 2011, p. 104-105). Nesse ínterim, a autonomia e a emancipação dos sujeitos em face da audição de jazz ficam seriamente prejudicadas, posto que aquilo que poderia liberar o indivíduo (os elementos musicais ou mesmo as

[16] Podemos conjeturar que Adorno esteja "respondendo" ao livro de Eric Hobsbawm, *The jazz scene* (que no Brasil foi publicado como *História social do jazz*), publicado sob pseudônimo (Francis Newton) em 1959. Nele, o historiador discute a importância da presença africana no jazz, desde importante elemento de matriz rítmica do gênero, até o fato de que ela representa um dado de resistência dos negros em face da escravidão e da ausência de direitos na América do final do século XIX e início do XX.

marcas da história), se lhes fosse possível percebê-los em meio à música que "escutam", foi engolido pelo turbilhão da indústria que planifica tudo e embala ao gosto dos clientes. Qualquer marca da barbárie histórica sofrida pelos negros foi apagada em nome do programa esquemático que rege os produtos da indústria cultural.

De volta ao ensaio de 1953, o autor aponta para a aporia presente no jazz enquanto música esquemática ligada aos pressupostos de planificação da indústria cultural: mesmo tendo conservado seu aspecto de inovação – de forma "monológica", entretanto, a partir da esquematização de suas marcas distintivas como a improvisação, ela própria um engodo a embotar a percepção do ouvinte, posto que provém de uma linha melódica já preexistente e, portanto, estandardizada já em seu nascedouro –, o jazz nunca perdeu o seu caráter de "música da moda", do que advém a noção de moda intemporal que atravessa o ensaio de Adorno (Ibidem, p. 119). Aliás, sobre este aspecto de esquematização, deve-se lembrar que mesmo na *Dialética do esclarecimento* Adorno (em companhia de Horkheimer) já argumentava sobre esse aspecto de falsa inovação, ao anotar que:

> [...] Os talentos já pertencem à indústria cultural muito antes de serem apresentados por ela: de outro modo não se integrariam tão fervorosamente. A atitude do público que, pretensamente e de fato, favorece o sistema da indústria cultural é uma parte do sistema, não a sua desculpa. Quando um ramo artístico segue a mesma receita usada por outro muito afastado dele quanto aos recursos e ao conteúdo; quando, finalmente, os conflitos dramáticos das novelas radiofônicas tornam-se o exemplo pedagógico para a solução de dificuldades técnicas, que à maneira do *jam* [improvisação jazzística, segundo a nota do tradutor], são dominadas do mesmo modo que nos pontos culminantes da vida jazzística; ou quando a "adaptação" deturpadora de um movimento de Beethoven se efetua da mesmo modo que a adaptação de um romance de Tolstói pelo cinema, o recurso aos desejos espontâneos do público torna-se uma desculpa esfarrapada. (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p. 101)

Retomando o mote de que é a indústria e não o público o responsável pela padronização, temos, ao lado da deformação das adaptações musicais feitas a partir da música séria e que servem para a deglutição por parte do público, o caráter de apropriação da norma operacionalizada pelos improvisos do jazz. Do mesmo modo como a adaptação enseja uma melhor assimilação por parte do público de uma dada obra musical ou literária consideradas inatingíveis em sua matriz, o jazz lança mão do recurso da improvisação como uma forma de, sob a capa de invenção, tapear o ouvinte, posto que aquilo que é mostrado como novidade – e, muitas vezes, como

virtuosismo – tem na constituição do material musical os elementos planificados da música ligeira. Assim é que quando ouvimos “My melancholy baby”, presente no disco lançado por Charlie “Bird” Parker e Dizzy Gillespie em 1952, *Bird and Diz* – contemporâneo, portanto, ao ensaio de Adorno –, temos uma mostra desse procedimento estandardizado apontado pelo filósofo. Após a introdução feita pela jazz band que acompanha os dois músicos na gravação, aos 0’12’’ ouvimos Parker iniciar uma série de improvisos ao saxofone com base na conhecida melodia da canção e que são, não podemos negar, uma mostra da capacidade virtuosística do músico norte-americano, com uma sequência de escalas que se alternam do agudo ao grave, repletas de interessantes floreios e ornamentos e que se estendem até os 1’12’’ da canção, em que a “bola” é passada ao trompete de Gillespie que, por sua vez, faz a sua série de improvisos sincopados e que dão a sensação de que seu trompete se assemelha à altissonância vocal de um agudíssimo soprano coloratura (aos 1’58’’). Depois de uma nova intervenção da banda, que marca novamente o ritmo sincopado, os dois músicos retornam juntos (aos 2’41’’), alternando-se em novos improvisos e pirotecnias musicais até a conclusão do fonograma. Tudo isso seria uma irrefutável mostra da inventividade e do suposto caráter de inovação que é visto por seus defensores como a marca característica do jazz. Porém, não esqueçamos que “My melancholy baby” é um *fox-trot* composto em 1912 por Bernie Burnett e George Norton e que, desde então, transformou-se num *standard* da música americana, gravada por cantores identificados tanto com o blues, como Al Bowlly, quanto com o jazz, como Ella Fitzgerald. Desse modo, os improvisos de Parker e Gillespie, mesmo que sendo resultado de um virtuosismo musical, estão calcados numa melodia já preexistente e largamente apropriada pela indústria fonográfica dos Estados Unidos. Retornando à moda intemporal, percebemos neste exemplo – e em tantos outros da esfera do jazz – a rigidez e o esquematismo musicais, fazendo com que ele perca desde a sua gênese qualquer caractere ou mesmo possibilidade de inovação, resultando congelado no tempo (ADORNO, 1998, p. 120).

Na segunda parte do ensaio[17], Adorno aponta para a aventada “vitalidade” do jazz como sendo um artifício mercadológico aliado à propaganda e, também, como resultado de sua reprodução por parte do público. Temos a conexão entre o

[17] O texto é organizado em partes 1, 2, 3 e 4.

esquematismo do jazz e o esquema reproduzido largamente pelo mercado: não se economiza em nada – pensemos, por exemplo, na infinidade de efeitos presentes nos improvisos do jazz – e o resultado desse esbanjamento é fartamente distribuído pelas agências da indústria cultural, do que podemos depreender que o jazz encontra um perfeito enquadramento nesse processo de padronização. E, estando ligado à indústria cultural, ele é uma manifestação musical arbitrária e programática, à qual está vedada a autenticidade e emancipação, promovendo o controle social (Ibidem p. 121). É assim que o jazz possui seu quinhão de contribuição no processo de anulação da história através do congelamento mítico da ideia de "perfeição" que é propagada/representada pela indústria cultural, uma vez que o gênero, sempre revestido de uma pretensa capa de inovação e de autenticidade, é também responsável – do mesmo modo como também o são o cinema e as radionovelas – por perpetuar o "véu tecnológico" que serve para encobrir a eterna repetição dos seus produtos com o objetivo de exercer a tutela do ouvinte e o seu controle. E parte dele vem do uso do mecanismo de pseudoindividuação. Através do seu esquematismo, o jazz faz com que seus ouvintes, a partir do processo psicossocial de identificação, acreditem que aquela música, a despeito de ter sido industrialmente forjada, foi cuidadosamente preparada para cada um deles. Por outro lado, há também a ideia de fuga de um mundo social que os ouvintes já sabem deteriorado: temendo este mesmo mundo, os adeptos do jazz correm para ele, onde encontram um mundo idêntico em todo o seu esquematismo (Ibidem, p. 123). Por outras palavras: do mesmo modo como o ouvinte de música popular busca na mesmice de suas canções um refúgio para um mundo que lhe parece danificado, o fã de jazz busca naquilo que ele considera como a especificidade deste gênero (suas síncopes, seus improvisos, sua instrumentação aparentemente não-convencional) um escape do real que lhe aflige. Essa fuga, no entanto, é a troca de uma masmorra por outra, idêntica à anterior no que diz respeito ao seu potencial de administração, posto que nesses elementos tidos como autênticos do jazz há a reprodução dos mecanismos de controle social presentes nos produtos mais banais da indústria cultural. Controle esse que é um espelho ideológico do próprio domínio exercido pelo capitalismo tardio sobre os indivíduos. Para Adorno, "a vergonha é um privilégio", no sentido de que os aficionados pelo jazz transformam o vazio de suas vidas – e que é reproduzido no vazio esquemático do gênero que adoram – num tipo de distinção, como se dissessem: "Vejam, embora o mundo esteja repleto de porcarias, eu gosto de jazz".

Na terceira parte, Adorno traça um irônico perfil dos seguidores do jazz, que são divididos em *experts* e *jitterbugs*. Para ele, os experts – muito mais uma autodenominação que um título imposto por outrem – se consideram como representantes da vanguarda e da alta cultura (*highbrow*) sem, contudo, serem capazes de compreendê-la minimamente, o que nos conecta novamente à ideia de semicultura/semiformação[18], pela qual o espírito burguês mal saído do universo mítico se tornou incapaz de absorver de maneira crítica a realidade. Aliás, é interessante notar que em "Teoria da semicultura" (1959) Adorno é ainda mais categórico do que na *Dialética do esclarecimento* onde primeiro discutiu semiformação e regressão da consciência. Para ele,

> Na verdade, o progresso evidente, a elevação geral do nível de vida com o desenvolvimento das formas produtivas materiais, não se manifesta nas coisas espirituais com efeito benéfico. As desproporções resultantes da transformação mais lenta da superestrutura em relação à infraestrutura, aumentam o retrocesso da consciência. A semiformação se assenta parasitariamente no *cultural lag.* Dizer que a técnica e o nível de vida mais alto resultam diretamente no bem da formação, pois assim todos podem chegar ao cultural, é uma ideologia comercial pseudodemocrática. *Music goes into mass production:* é ideológico o ato de se chamar de esnobe quem a isso se refira. Pode ser atestado pela investigação social empírica. Assim, na América, Edward Schumann demonstrou, em genial estudo, que, entre dois grupos semelhantes que escutavam a chamada música erudita, um em audições ao vivo, outro apenas pelo rádio, o grupo do rádio reagia com maior superficialidade e menor entendimento. Do mesmo modo que para estes a música séria se transformava virtualmente em música de diversão, as formas espirituais, em geral, que atingem os homens com o impacto do repentino – que Kierkgaard equiparava ao demoníaco – tornam-se bens culturais congelados. A recepção deixa de obedecer a critérios imanentes para se conformar ao que o cliente crê obter deles. (ADORNO, 1996, p. 401)

Além da conexão entre o conceito de semiformação e as hostes da indústria cultural (com a mercantilização daquilo que antes chamávamos de arte), o autor assinala o fenômeno comercial-ideológico que parece ter contaminado também a chamada música séria, esfera na qual alguns procuram incluir o jazz. A conexão entre o *expert* do jazz e o semiformado se dá pelo estágio incompleto em que se encontra o espírito dos sujeitos que são orientados pela razão instrumental. É aí que a cultura se traveste de expertise, da qual o caso do jazz é exemplar: ao cobrir-se de ornamentos e de *dirty notes*, de improvisos e de sonoridades anticonvencionais, ele leva o esquematismo às últimas consequências, posto que transfere a planificação musical característica

[18] Na palavra *Halbbildung*, o termo "Bildung" diz respeito à ideia de "cultura", embora ele apareça também citado como "formação". Daí termos nas traduções brasileiras da obra de Adorno tanto "semicultura" quanto "semiformação" (*cf.* ABREU, RAMOS, PUCCI, 1996).

da música ligeira ao plano da música séria. É a isto que Adorno se refere quando diz que a imanência da arte cedeu lugar ao chamado “gosto do freguês”, às demandas de mercado e a sua satisfação por parte da indústria cultural. É assim que os *experts* situam o jazz ao lado de manifestações artísticas verdadeiramente autônomas. Sendo, portanto, uma regressão ideológica, todo aquele que julga o jazz por seus pseudoelementos de vanguarda, como o uso deturpado da atonalidade, por exemplo, já “capitulou diante da barbárie” (ADORNO, 1999, p. 125): os experts, crendo falsamente que são livres porque aderiram a uma forma de arte superior, estão imersos mais e mais na administração.

O segundo grupo de ouvintes de jazz apontados por Adorno são os *jitterbugs*, os fãs não-articulados e vagos e que estão mais interessados em um tipo de pertencimento do que no conteúdo musical que o gênero poderia conter em si. Para estes, a “posse substitui a existência”, ou seja, não se trata de uma adesão ao jazz por “compreensão” de seus elementos e de suas especificidades, mas sim pelo simples fato de ter para si, como um objeto fetichizado, aquele gênero musical. Talvez seja neste ponto de seu ensaio que Adorno promova uma exemplificação mais aguda da relação entre o jazz e os mecanismos de controle social. Ao comparar os *jitterbugs* aos seguidores autômatos de um Estado de natureza totalitária e fascista, como o que ocorreu na Itália e na Alemanha nazifascistas duas décadas antes, o autor aproxima o assentimento dos milhões à ideologia de Hitler e Mussolini ao ato de aderir a algo de natureza “limpa e asseada”, isto é, de natureza aparentemente pacificada, como fazem os *jitterbugs* em relação ao jazz. (Ibidem, p. 126). Ao seguir irrefletidamente o ritmo da música, eles estariam reproduzindo a marcha insensata daqueles que seguiram os tambores e as palavras de ordem do fascismo: eis o acerto da metáfora do besouro em torno da lâmpada. E de certo modo podemos pensar que tanto a ideia de voejar irrefletidamente em torno da lâmpada como a de seguir um ritmo irresistível têm em si o desejo de obediência. Em *Introdução à Sociologia da Música*, Adorno – após apontar que os *experts* e os *jitterbugs* estão unificados na crença na especificidade do que escutam (o jazz) e sua diferença em relação aos demais produtos musicais da indústria cultural – vai reforçar a planificação do jazz enquanto gênero subsidiário do esquematismo da música popular. Para ele:

> [...] Em aspectos decisivos, como a harmonia impressionista ampliada e a forma simples padronizada, o jazz permanece, em momentos decisivos, limitado a um estreito raio de ação. O predomínio indiscutível do *tempo* a que todas as artes sincopadas devem obedecer; a incapacidade de pensar a música em seu sentido propriamente dinâmico, como algo que se desenvolve livremente, concede a esse tipo de ouvinte [tanto o *expert* quanto o *jitterbug*] o caráter do vínculo à autoridade. (ADORNO, 2011, p. 73-74)

Desse modo, a própria constituição do principal material musical do jazz – a saber, a síncope – faz dele um ritmo que tem como objetivo a dominação do ouvinte e o seu controle. Ao tratar do aspecto da obediência musical que se esconde por detrás das supostas "diferenças" do jazz em relação à música ligeira, Adorno apontar que neste gênero tudo é friamente calculado com o objetivo de capturar ouvinte, residindo aí um dos mais perversos mecanismos da indústria cultural e que é a falsa ideia de que há produtos para todos os gostos e todos os paladares – a arte culinária –, bastando escolher o que melhor lhe apetece. Sendo assim, o cliente, tal como num restaurante, pode sentar-se e escolher aquilo que deseja comer quando, na realidade, assim como os pratos assemelham-se entre si em seu caráter industrial, também os produtos musicais são genericamente idênticos e sob os rótulos que constituem a sua marca distintiva (jazz, pop, blues) esconde-se a sua verdadeira face e que, não custa reforçar, é a do sempre-igual.

Na quarta e última parte de seu ensaio, Adorno realiza um exercício de comparação entre a adesão dos ouvintes ao jazz e as teorias psicanalíticas, sobretudo no que diz respeito à castração, o que será severamente criticado no ensaio de Berendt. Para o filósofo frankfurtiano, a "perenidade" do jazz se sustenta no falso mimetismo que ele aparenta operar entre os homens e os conflitos de natureza social. Ou seja, no confronto social, a resolução dada pelo jazz através de sua esquematização é sempre neutra, ou melhor, aparenta contestar o problema – e os improvisos e as *dirty notes* são um exemplo disso – sem, contudo, enfrentá-lo de modo crítico e reflexivo como faz a música séria, por exemplo (Ibidem, p. 127). A questão é: quais as relações entre essa adesão do ouvinte e a ideia de castração discutida por Freud? Em seu texto "A organização genital infantil" (1923), que o próprio autor austríaco aponta ser uma complementação aos *Três ensaios sobre sexualidade*, a discussão sobre a castração

relaciona-se à descoberta realizada pelo menino[19] de que o pênis não está presente em todas as pessoas. Para Freud, há internamente uma recusa em aceitar a ausência do falo, conjeturando que, em dado momento do desenvolvimento corporal, ele enfim surgirá nos ausentes, num processo de elaboração que culminará, ainda nessa fase infantil, na ideia de que se não há pênis em todos, é porque em alguns deles o membro foi simplesmente extirpado (FREUD, 2011, p. 171). A castração seria uma ausência, a percepção de algo que deveria estar ali e não está mais, ou seja, foi retirado por algum tipo de castigo ou indignidade, já que o pênis deveria ser, na concepção ainda infantil do menino, um atributo presente em todos os seres humanos que, por merecimento, deveriam possui-lo. O estágio seguinte à constatação desta falta em alguns – e que, para Freud, representa um verdadeiro pavor, pois há o medo de que também ao menino o seu seja retirado (castrado) caso descumpra alguma diretiva ou norma de natureza social – é a constatação de que existem aqueles que, estando sem o falo, têm uma condição de impotência que, se descobrirá depois, é natural: há aqueles que possuem o falo (homens) e aqueles que não o possuem (mulheres). É nesse ponto que Adorno faz a conexão entre os ouvintes anestesiados do jazz e a castração: este gênero musical promove no ouvinte a anulação e a impotência em face das aporias e tensões sociais, como se ele percebesse que, diante do mundo danificado que está ao seu redor, é mais prudente optar por não enxergar essas imperfeições (impotência) do que ter consciência delas. Pela ideia de castração, há a tendência em criar um mundo sem utopias, realista e controlado (ADORNO, 1998, p. 128), bem ao gosto do que desejam as agências da indústria cultural. Para isto, em suma, serve o jazz, para neutralizar os conflitos de natureza social e impedir que se perceba a própria ideologia de controle por detrás dele. E, nesse sentido, o impulso de castração no jazz funciona como uma ferramenta eficaz de cooptação dos jovens para a administração da indústria cultural. Isso ocorre na medida em que este gênero musical sugere que toda a atividade artística autônoma e não-controlada é algo pertencente ao universo não-masculino – e Adorno observa que, na América, este estratagema é ainda mais eficaz, dadas as condições mais marcadamente divididas no que diz respeito à questão de gênero. Ou seja, o castigo sofrido pelo castrado do qual nos fala Freud e que está relacionado ao universo feminino é representado pelo

[19] Embora seja um dado já bastante conhecido, vale sempre lembrar que Freud ressalta a centralidade do falo na construção dos processos mentais humanos e sua importância para a formação da personalidade adulta.

exercício e/ou adesão a uma atividade estética, como se a arte séria fosse um sinal de fraqueza. Desse modo, o jazz representa uma possibilidade de desafogo do desejo estético reprimido nos jovens, um espaço onde eles “exercitam uma atividade estética” sem, contudo, perderem a sua característica masculina/fálica. Em contrapartida, estes jovens ouvintes, inconscientemente, cairão de vez nas amarras do controle social. (Ibidem, p. 128-129)

Outro aspecto desse controle social e que é também fruto da castração do desejo estético é o aspecto de desartificação do jazz, representado pela existência de arranjos e facilitações que alçam a arte ao estrato das coisas (mercadorias) inteligíveis, facilmente decodificáveis e, portanto, não-idealizadas. Para Marc Jimenez (1977), a intenção crítica de Adorno reside muito mais no fato de que ele é “útil” do que “não-autêntico”, ou seja, se a arte verdadeira não deveria, idealmente, possuir uma função, o jazz seria a liquidação da arte no sentido de que, como exposto por Adorno, ele tem a função de oferecer um “reconforto e um consolo para aqueles que não podem exprimir de outra forma o seu sofrimento” (JIMENEZ, 1977, p. 88). Trata-se da desartificação expressa pela presença de uma função da arte e não apenas por seu caráter propriamente de mercadoria, tal como o conceito é frequentemente explicitado no contexto da obra de Adorno. O fato é que o jazz resulta afastado do plano das obras de arte autênticas porque é, em suma, um mero “sistema de truques” (ADORNO, 1998, p. 129) e de regras: quem as cumpre torna-se um adaptado ao sistema. A expressão musical é mascarada pelo som domesticado e, paradoxalmente, falsamente sofisticado do jazz. Nele, a arte se congela como moda – daí o seu caráter de intemporalidade – e, como esquema, fica distante da autonomia e de emancipação.

3 ADORNO E A MÚSICA POPULAR: CONTRAPONTOS

3.1 - Dialética negativa e a premência da mediação

Tia DeNora intitulou um dos capítulos de seu livro *After Adorno: Rethinking Music Sociology* (2003)[20] ironicamente de "Adorno, 'defended against his devotees[21]'?", numa referência ao ensaio "Em defesa de Bach contra seus admiradores" (1951), publicado no Brasil no volume *Prismas* e no qual Adorno desfaz a visão cristalizada que os devotos do compositor alemão construíram sobre ele, a de um músico cuja obra, de tão sublime e tão ligada às coisas transcendentais, possuía uma aparente desconexão com o mundo, para então destacar a sua importância formal para a música que se seguiria. Segundo o autor, os admiradores de Bach, em lugar de enxergar o caráter inovador e a "contradição do conteúdo de sua música" como exemplos da luta do artista contra as normas impostas pela história, mumificaram seu estilo e passaram a reproduzi-lo como um bem cultural em si mesmo, desconectado e revestido de ideologia dominante, a mesma que no contexto burguês do capitalismo também revestiu os produtos da indústria cultural (ADORNO, 1998, p. 132). Nesse sentido, longe de ser antigo, Bach foi uma espécie de precursor do modernismo musical. Na mesma clave, DeNora assinala que Adorno, a despeito de ser considerado um musicólogo anacrônico, um crítico elitista e um esteta excessivo, também precisa ser defendido de seus defensores e ser lido a partir de outras perspectivas que não aquelas que acabaram por, assim como Bach, cristalizar sua obra. Segundo ela:

> […] it is possible to defend Adorno against both devotees and detractors, and to re-conceptualise his role in relation to subsequent music sociology in a manner that at least tries to implement Adorno's ideas empirically. It is time to rescue Adorno from the status of 'antique' music sociologist (as his detractors often view him) and also to try to engage with Adorno in a way that moves

[20] Publicado em 2003 pela Cambridge University Press, este livro não possui versão em português, de maneira que as referências serão mantidas no idioma original, sendo sua tradução de minha responsabilidade.

[21] "Adorno, defendido de seus admiradores?"

> Adorno scholarship on from the exegesis of his devotees (but without abandoning that focus, for which there is still need)[22]. (DENORA, 2003, p. 21)

O que a autora propõe é que se retire também de Adorno o véu antiquado com o qual muitos o cobriram e, por outro lado, que seu pensamento sobre a música seja aplicado de forma empírica – mas não necessariamente a partir de uma pesquisa de cunho empirista – a objetos que não aqueles por ele frequentemente privilegiados. Nas palavras dela, é necessário envolver Adorno nas pesquisas que os defensores de Adorno produzem, ou seja, retirar delas o anacronismo e a cristalização conceitual para, enfim, desvelar a atualidade de sua obra. De acordo com a proposta mediada deste trabalho que é a de realizar uma leitura da música popular produzida por Sérgio Sampaio a partir dos pressupostos da filosofia de Adorno, as palavras de DeNora se apresentam bastante pertinentes. O que intento aqui realizar é uma leitura *possível* da obra de um compositor de música popular a partir da estética adorniana, de modo que não se atue como detrator de Adorno, mas também não como um defensor da cristalização de seu pensamento. Uma leitura, em suma, pautada pelo constante movimento de reflexão e crítica a este mesmo pensamento.

E qualquer proposta analítica de leitura mediada dessa filosofia deve estar pautada no que é expresso na *Dialética negativa* (1966), onde encontramos a assertiva de que o pensamento dialético é a busca pelo não-idêntico e que a assunção, diante daquilo que é exposto pelo mundo, de um determinado ponto de vista seria uma traição ao espírito crítico que deve permear o pensamento emancipado (ADORNO, 2009, p. 13), questão que envolve a discussão entre o conceito (fechado, sistêmico) e não-conceitual (não-idêntico, mediado). Pensando na ideia-força que atravessa e mobiliza a filosofia adorniana e que pode ser expressa na célebre questão de que a razão instrumental foi incapaz de conter a barbárie, chega-se à conclusão de que, se a função do pensamento é se questionar acerca da sua valia num mundo danificado pela catástrofe, a obra de Adorno abre espaço para reflexões que permitem a crítica ao pensamento e, nesse sentido, ao seu próprio campo conceitual. Nessa linha, volto-

[22] "É possível defender Adorno contra ambos, admiradores e detratores, e reconceituar o seu papel em relação à sociologia da música subsequente, de uma maneira em que, ao menos, tente-se implementar empiricamente as ideias adornianas. É tempo de tirar de Adorno o status de "antigo" sociólogo da música (modo como muitos de seus detratores frequentemente o veem) e, também, tentar envolver o 'estudioso Adorno' com a exegese da obra de Adorno promovida por seus devotos (mas sem abandonar este foco, que ainda se faz necessário).

me à negatividade que ela abarca e que é a proposta de interrogação dos conceitos na busca daquilo que lhes escapa, daquilo que é a própria essência da não-identidade. E para que isso ocorra, é preciso a mobilização das ideias-força que gravitam em torno de uma dada constelação – em nosso caso, a própria constelação do pensamento adorniano. Escreve ele:

> [...] Perceber a constelação na qual a coisa se encontra significa o mesmo que decifrar aquilo que ele porta em si enquanto algo que veio a ser. Por sua vez, o *chorismos* [separação, cisão] entre fora e dentro é condicionado historicamente. Somente um saber que tem presente o valor histórico conjuntural do objeto em sua relação com outros objetos consegue liberar a própria história no objeto; atualização e concentração de algo já sabido que transforma o saber. O conhecimento do objeto em constelação é o conhecimento do processo que ele acumula em si. Enquanto constelação, o pensamento teórico circunscreve o conceito que ele gostaria de abrir, esperando que ele salte, mais ou menos como os cadeados dos cofres-fortes bem guardados; não apenas por meio de uma única chave ou de um único número, mas de uma combinação numérica. (Ibidem, p. 141-142)

Ao trabalhar com os espaços *dentro* e *fora* dos conceitos, Adorno aponta não apenas para o embate entre o conceito e o não-conceitual – que é a própria essência da negatividade dialética, isto é, a negação da afirmação de que o conceito é fechado e resume em si o conhecimento do objeto –, mas também para a construção *histórica* dos conceitos. Assim é que, além do recurso às ideias-força que formam a constelação do pensamento adorniano – e que só podem se abrir mediante a "combinação numérica", ou seja, ao intercâmbio sempre mediado entre essas mesmas ideias-força –, a marca da história deve ser compreendida como elemento determinante na aplicação do campo conceitual a um dado objeto. E, sendo marcados pela história, é pela história também que os conceitos devem ser mobilizados e, negativamente, questionados e revirados, a fim de terem valia na análise do objeto. A discussão, seja filosófica, seja política, seja social, seja estética – ou todas essas categorias juntas – que resultar em uma formulação conceitual cristalizada (identitária, portanto) estará fadada à colonização intelectual e à parcialidade em face do objeto que examina. E é pensando na necessidade de escapar das amarras dos conceitos e promover uma discussão que se aproxime daquilo que Adorno tantas e tantas vezes aludiu como sendo o conteúdo de verdade, isto é, a marca do tempo nas obras de arte, que penso ser importante "descoser" as linhas que, muitas vezes, amarram e mumificam seu pensamento.

Peter Dews, no ensaio “Adorno, pós-estruturalismo e crítica da identidade” (1996), realiza uma leitura instigante a respeito das afinidades entre o pensamento pós-estruturalista, em especial o desconstrucionismo de Derrida, e o pensamento do filósofo de Frankfurt. Entre os elementos apontados por ele, destaca-se a percepção, tanto em Adorno como nos pós-estruturalistas, de que aquilo que chamamos de “verdade” encontra-se não nas grandes obras sacralizadas pelo cânone ou mesmo adoradas pelo público, mas sim naquelas de caráter “fortuito e marginal” (DEWS, 1996, p. 51). Jungindo o pensamento da dialética negativa com a proposta de desconstrução das estruturas sacralizadas pela epistemologia, a proposta de Dews é inteiramente pertinente a este trabalho, uma vez que a eleição do objeto de estudo aqui presente a ser visto pelas lentes da filosofia de Adorno – a música popular e, especialmente, a produção de Sérgio Sampaio –, pertence a esta categoria de obras que se construíram à margem tanto do cânone como da indústria cultural. A tarefa proposta é a de verificar quais são os resíduos de verdade histórica nela presentes, desrecalcá-los[23], apontá-los e, sobretudo, iluminá-los a partir de uma reflexão de fato emancipatória. Para Dews, é este o ponto de conexão entre o pensamento de Adorno e a filosofia pós-estruturalista: captando, ambos, a impossibilidade de união pacificada entre o sujeito e o objeto fora de um contexto necessariamente histórico, temos o império da razão instrumental, os conceitos congelados no tempo e de uma análise estéril e falsa da estética. Para ele, o pensamento adorniano e o pensamento pós-estruturalista são, a um só tempo:

> [...] a demonstração da estrutura de contradição que divide e constitui o sujeito, e a sensibilidade à repressão da natureza íntima que é exigida pela moldagem desse sujeito. A crítica de Adorno sobre o sujeito moderno, portanto, é tão implacável quanto a dos pós-estruturalistas e se baseia em fundamentos não dissimilares; contudo – em contraste com Foucault, Deleuze e Lyottard –, ela não culmina numa conclamação à abolição do

[23] A noção de recalque aqui foi tomada de empréstimo da teoria psicanalítica freudiana, muita cara a Adorno, sobretudo para a construção do conceito de dialética negativa. As primeiras leituras de Freud feitas por Adorno datam de 1927 (conforme carta escrita a Walter Benjamin e datada em 05 de dezembro de 1934) e ele se valeu criticamente de muitos de seus conceitos e teses para a construção de sua própria obra. A pseudoindividuação presente no ensaio “Sobre música popular”, por exemplo, passa pelo conceito freudiano de internalização. No caso específico da *Dialética negativa*, os autores Antônio Zuin, Bruno Pucci e Luiz Lastória dizem que nela transparece “a ideia freudiana de recalque, bem como o diálogo segundo o qual aquilo que se mostra sintomático na realidade constitui o ‘retorno do recalcado’”. (LASTÓRIA, PUCCI, ZUIN, 2015, p. 91). Por essa mesma via, o recalque visto por Freud como aquilo que o indivíduo esconde por intermédio do inconsciente – e que retorna sob a forma do sintoma – equivale, de certa forma, no que concerne à dimensão pulsional do sujeito, ao não-idêntico que, segundo Adorno, escapa de camisa de força do conceito para criticá-lo.

> princípio subjetivo. Em vez disso, Adorno sempre insiste em que nossa única opção é "usar a força do sujeito para romper o engodo da subjetividade constitutiva". (Ibidem, p. 59)

Enquanto o pensamento dos pós-estruturalistas aposta numa diluição da subjetividade, a força e a atualidade do pensamento de Adorno, mesmo tendo para com eles a afinidade de constituir-se como crítica ao império da identidade e do sempre-igual da razão instrumental, advém do fato de que sugere, na clave do pensar o pensamento enquanto práxis, uma de rebelião do sujeito em face das amarras do conceito. E como nos lembra Márcia Tiburi (1995), o motor do pensamento de Adorno, assumido na *Dialética negativa* – mas que pode ser encontrado em estado bruto também em seus primeiros escritos – é o de confronto do sujeito pensante com aquilo que o conceito tem de onipotência, ou seja, com a aparente impossibilidade de contestação ou mesmo de crítica a ele (TIBURI, 1995, p. 66). Lembro que na própria *Dialética do esclarecimento* esta noção de "dialética do sujeito em face do conceito" está presente na querela entre o pensamento científico e o pensamento mágico – do qual, segundo Adorno e Horkheimer, a arte é tributária –, uma vez que a crítica à razão instrumental é feita, também, na denúncia dos autores sobre a preferência do pensamento por aquilo que é notadamente científico em detrimento do pensamento que se constrói em torno do não-científico (mágico, artístico), como expresso na primeira parte daquela obra, "O conceito de esclarecimento". Trata-se já de uma rebelião contra o fechamento do conceito e, por outro lado, de sua incapacidade de dar conta daquilo que, aparentemente, escapa-lhe do controle. A arte, por não se configurar como mera cópia da natureza, é, quando não desprezada, tratada com indiferença pela "exatidão" do pensamento científico. A proposta de Adorno, ao longo de sua produção filosófica, culminando na *Teoria estética,* é desfazer esta verdade ditada pela razão instrumental através de um pensamento negativamente dialético e que passa pelo aspecto da crítica e da autorreflexão sobre os conceitos e sobre si mesma. Marcia Tiburi, ao analisar o "fracasso" da filosofia em face de sua tentativa de tentar explicar o mundo pelas grades do conceito, lembra que para Adorno era essencial que ela "se pensasse", ou seja, que tomasse como atitude primeira de sua ação o exame crítico de si mesma, o que adviria da potência dialética que, em face do aspecto insuficiente e redutor do conceito, seria capaz de revirá-lo pela (auto)reflexão sobre si, movimento capaz de fazer perseverar a validade de qualquer atividade filosófica, da própria filosofia. (Ibidem, p. 69) E é tomando o aspecto

autorreflexivo da filosofia e de sua possibilidade utópica de validade, nas palavras de Tiburi, que penso residir a validade da aplicação da filosofia de Theodor W. Adorno à obra de Sérgio Sampaio. Em parte por acreditar que, diante do exposto, sua própria filosofia pode ser mirada numa abordagem negativamente dialética e, em parte, por acreditar que o cancioneiro de Sampaio, retrato da história sedimentada e pertencente ao plano das obras de arte autônomas, é um bom espaço para o confronto entre o conceito e não-conceitual. Escrevo isto pensando em especial nos textos sobre música popular analisados no capítulo anterior e naquilo que eles estabelecem como características fundamentais dos produtos da indústria cultural, em seu aspecto de planificação e de estandardização, ideias que podem ser "reviradas", ou seja, podem ser aplicados de maneira crítica à própria música popular – neste caso específico, a produção de Sampaio – para revelar nela aspectos daquilo que Adorno considerava válidos e pertencentes à esfera da arte autônoma.

Outra ideia-força essencial para a discussão das teses adornianas sobre música – e também sobre estética, que permearão este trabalho – é expressa no ensaio "Sobre sujeito e objeto" (1969), no qual encontramos a indicação de que a análise de todo objeto, incluindo as obras de arte, deve se pautar por um constante movimento de *mediação*. Se para Adorno as obras de arte são historicamente construídas e carregam em si não apenas as marcas indeléveis do contexto em que surgiram, mas também permitem que se veja em sua própria constituição (forma) a presença da história como conteúdo sedimentado, encontramos a possibilidade de, via mediação social, realizar uma análise da música de Sampaio pelo viés adorniano levando em conta o diálogo tríplice entre o conceitual (Adorno), o formal (Sampaio) e a história (o Brasil das décadas de 1970-80). Já no início do referido ensaio, Adorno aponta para a aporia em que resulta a tentativa de se distinguir sujeito e objeto, pois mesmo no aparente caráter egoico do que chamamos de individualidade está contido um universal, uma vez que no próprio uso da categoria "homem" está presente o dado da humanidade (os outros homens); assim, para além de uma conceituação que soaria vaga, Adorno propõe que se pense nos termos "sujeito" e "objeto" em contexto sempre histórico e mediado, dando conta de abarcar a multiplicidade de cada um deles (ADORNO, 1995, p. 181-183). Isso implica dizer que o intercâmbio entre o sujeito e o objeto deve ser movido também pela conexão com o momento histórico em que eles coexistem, posto que tanto um quanto outro estão mediados pelas próprias tensões

presentes na sociedade que os produziu. No caso das teses adornianas, elas não podem fechar-se numa espécie de fossilização conceitual, o que impediria que seu substrato seja aplicável a outros objetos que não aqueles privilegiados analiticamente por Adorno, o que é aplicável também à música popular que, a despeito de seu caráter estandardizado, pode portar elementos estéticos que revelem a presença de um componente autônomo. Ignorar isso pelo argumento de que Adorno "ignorava" a música popular significa, antes de tudo, recusar a atualidade de seu pensamento. Além disso, o fechamento do campo conceitual unicamente nos objetos privilegiados na análise original impediria o exercício do embate entre o conceito e aquilo que dele escapa e que é, conforme vimos, a lição expressa da dialética negativa. Esse embate passa pela assunção de uma postura socialmente mediada, pois é apenas na medida da régua social – sem que essa mesma régua seja redutora ou restritiva – que a teoria pode iluminar a compreensão de outros objetos. Não nos esqueçamos da lição dada por Adorno a respeito do caráter mediado das relações entre sujeito e objeto:

> [...] A primazia do objeto é a "intentio obliqua" da "intentio obliqua", não a requentada "intentio recta"; o corretivo da redução subjetiva, não a denegação de uma participação objetiva. Mediatizado é também o objeto, só que, segundo seu próprio conceito, não está absolutamente referido ao sujeito como sujeito à objetividade. O idealismo ignorou esta diferença e, com isso, embruteceu uma espiritualização sob a qual se disfarça a abstração. (Ibidem, p. 188)

Ao distinguir a *intentio obliqua* da *intentio recta* proposta pelo idealismo, segundo a qual o objeto deveria ser analisado pela frieza da objetividade, o autor faz um apelo à necessidade de permanente mediação na relação sujeito-objeto. É de maneira oblíqua, portanto não direta e não acrítica, que o objeto deve ser apaixonadamente capturado, analisado e compreendido. A crítica ao idealismo kantiano – que atravessa todo o ensaio de Adorno – é a crítica à ausência de crítica, isto é, à ausência de uma reflexão socialmente mediada dos objetos aos quais o olhar humano se entrega. E sendo o sujeito também um objeto (mais radical do que ele, segundo Adorno, pois dotado do potencial crítico), a primazia do objeto faz ainda mais sentido: é o próprio sujeito responsável pela mediação entre ele e si mesmo. Ao discutir a posição do idealismo em entender de maneira não mediada esta relação, o autor ressalta que o objeto apenas se torna "existente" quando determinado, quando capturado pela crítica e pela reflexão do sujeito. E o rigor do pensamento adorniano não pode representar

um impedimento para que essas mesmas operações sirvam para o trato com outros objetos.

Penso na música. Mas penso também na necessidade de que a filosofia adorniana se mantenha como um caminho para a suspensão dos véus que ainda – e talvez mais – encubram o caráter administrado do mundo. Daí a sua atualidade. Roberto Schwarz, em entrevista[24] sobre as ressonâncias do pensamento de Adorno no contemporâneo, é enfático ao insistir na atualidade desta filosofia. Além de elencar o rol das ideias-força advindas de seu pensamento crítico (dialética entre progresso e barbárie, engajamento X arte autônoma, fetichismo, dentre outras) que ainda hoje permanecem válidas para a compreensão do mundo numa era de pós-capitalismo tardio como a nossa, destaca que essa obra permanece viva naquilo que se propõe como "revisão crítica do objeto, criando uma discussão historicizada a partir da crise do presente" (SCHWARZ, 2012, p. 45). Desse modo, a mediação analítica que passa pela problematização oferecida pela história presente deve ser o caminho para que a palavra crítica de Adorno permaneça capaz de apontar caminhos para a compreensão do mundo presente e da arte que ele enseja.

3.2 – Com Adorno e contra Adorno: apontamentos sobre o conceito de música popular

Retomando o ensaio "Sobre música popular", lembro que Adorno parece ter estabelecido uma fronteira intransponível para aqueles que desejam aplicar suas reflexões críticas a respeito da música aos estudos da canção popular. Nele, como vimos, é estabelecida uma separação entre a música séria e a música ligeira, levando os ouvintes a demarcarem entre elas categorias totalmente independentes entre si, além de aparentemente afastar a possiblidade de análise do material musical de natureza popular como sendo portador de autonomia em relação ao mundo administrado. Por sua vez, a música séria seria a única manifestação musical capaz

[24] Publicada originalmente na Revista Cult n. 72 (agosto de 2003) e depois republicada no volume *Martinha versus Lucrécia* (2012), sob o título de "Sobre Adorno". É a esta versão que referencio neste trabalho.

de provocar nos ouvintes uma liberação em relação ao domínio imposto pelas agências da indústria cultural – embora estejam também mediadas por ele, como no caso da gravação de discos de concertos, venda de ingressos e agenciamento de seus intérpretes. No entanto, o próprio Adorno esclarece que esta divisão deve ser pensada não em termos de valor – mensurados pela dicotomia entre superioridade x inferioridade –, mas sim em termos de padronização e não-padronização, representados pelo caráter de estandardização e diante do qual o novo representa algo a ser rechaçado, pois a tutela do ouvinte prevê a manutenção do padrão – e do próprio status quo. Eivada de ideologia, a indústria cultural – seara da qual faz parte a música popular[25] – teria a função de perpetuar nos consumidores essa mesma ideologia a partir da veiculação de conteúdos repetitivos, inócuos e acríticos. Dessa forma, mesmo que a estandardização se apoie em procedimentos que visam a uma manipulação dos efeitos musicais em uma canção, dando ênfase aos detalhes, eles estarão sempre conectados ao *todo* da mesma canção e que é essencialmente esquemático. Conforme vimos, essa tese tem servido para sustentar a separação entre a música popular e a música séria, o que resulta num problema de caráter analítico àqueles que intentam pensar a música brasileira nos quadros da teoria adorniana, situando-os numa encruzilhada teórica. Henry Burnett (2010) chega mesmo a dizer que é preciso tomar uma atitude radical, quando escreve que:

> [...] precisamos utilizar as conclusões de Adorno de um modo quase antitético: a) com ele perguntaríamos se é possível assegurar que a música popular não é, ela mesma, produto direto e inescapável do mercado (...); e b) contra ele, seria o caso de questionar se a canção brasileira, em sua especificidade tomada de um ponto de vista lítero-musical, já não estaria para além de qualquer classificação pensada pelo filósofo, sendo necessário, portanto, uma outra via de crítica e análise. (BURNETT, 2010, p. 183)

A tentação de, seguindo a receita benjaminiana para a compreensão da história, “escovar a contrapelo” o pensamento de Adorno se impõe diante dos impasses estabelecidos entre sua teoria a respeito da música popular e a própria música popular brasileira, tal como sugere Henry Burnett. O que proponho, em face disso, é uma atitude que se situe num entrelugar do que é proposto por ele e na linha da proposta

[25] É importante demarcar a distinção entre música popular e cultura popular. Enquanto a cultura popular teria como origem as tradições populares e suas representações – das quais a música seria um traço bastante significativo –, resultando num produto cultural e estético. Por seu turno, a música popular, tal como vista por Adorno, é resultado da transformação dos dados musicais em bens de consumo, forjados a partir dos elementos característicos da indústria cultural, como a padronização, estandardização, glamorização e pseudo-individuação, como explicitado no capítulo anterior.

da leitura aberta por Tia DeNora, ou seja, nem com nem contra Adorno, mas *com e contra*: uma posição em que seja possível analisar a música popular brasileira a partir de suas ideias, mas também contra elas, num processo de permanente crítica e mediação. E a primeira questão a ser discutida é o próprio conceito de música popular. Para isso, devemos lembrar que o contexto em que Adorno escreveu parte de seus ensaios sobre música popular é o dos Estados Unidos dos anos de 1930-40. Naquele período, a cultura norte-americana, pontualmente marcada pelas regras esquemáticas da indústria cultural, já era um fenômeno massivo e a música não escapava incólume desse processo. Analisando o *Tin Pan Allen*, o conglomerado editorial responsável pela edição de partituras de música popular norte-americana, e a influência da escuta do rádio nos Estados Unidos na década de 1930 na produção adorniana daquele período de exílio, Iracy Carone (2011) escreve que essa padronização era produto dos anseios comerciais, em detrimento dos estéticos, com vistas a impulsionar as vendagens das partituras e também sua gravação e difusão radiofônica. O potencial de sucesso de uma determinada canção era o parâmetro de sua escolha, sendo esse seu grande fator de publicidade: poder ouvi-la muitas e muitas vezes, reproduzida pelos meios técnicos da época, era sua alavanca, mais que os artifícios que a cercavam e que, sim, eram fruto da padronização da indústria cultural (CARONE, 2011, p. 172-173). Fica evidente – como também nos escritos de Adorno – que é a razão econômica o principal motor do processo de estandardização da música. Apesar de ter o filósofo destacado também os processos psíquicos (como a pseudoindividuação) que contribuíram decisivamente para o “sucesso” da música de consumo junto aos ouvintes, não se deve perder de vista que o desejo de êxito comercial que se escondia por detrás dos *hits* musicais era o de fazer engordar os cofres dos responsáveis pelas agências que administravam a indústria cultural. Desse modo, aquilo que Carone chama de artifícios (os efeitos) tinham, antes de serem elementos com vistas à capitulação ideológica do ouvinte, a função de gerar mais capitais. Antes de assinalar a “negligência” desse fato nas concepções teóricas de Adorno, a intenção é a de ressaltar a confluência entre a razão econômica e a percepção do autor sobre a padronização da música popular. Além disso, nem toda a música popular se dá num contexto tão industrialmente organizado como o dos Estados Unidos, razão pela qual a necessidade de mediação entre aquelas propostas teóricas e a análise da música popular brasileira deve ser levada em consideração. Para Marcos Napolitano – no estudo *História e música – história cultural da música*

popular (2002) –, no caso das Américas a música popular, ainda que inicialmente marcada por um padrão erudito e essencialmente europeu (século XIX), foi aos poucos sendo constituída por elementos populares oriundos das diversas regiões do continente, em parte como fruto das misturas que buscavam uma “síntese cultural”, em parte por necessidade de afirmação de uma nacionalidade que fizesse frente aos colonizadores europeus, resultando num produto que revela aspectos das lutas e conflitos de caráter artístico e ideológico ocorridas no continente (NAPOLITANO, 2002, p. 17-18). É nesse sentido que se faz necessário realizar uma revisão desta demarcação conceitual. Na clave das diferenças entre os contextos norte-americano e brasileiro na primeira metade do século XX, o primeiro contraponto a se destacar diz respeito ao fator econômico. Estamos falando aqui nas relações de dependência entre o centro e a periferia, no qual o primeiro transfere seus modelos de desenvolvimento econômico para a segunda, que o repete sem que, contudo, isso resulte num real desenvolvimento que signifique, entre outras coisas, a autonomia política, econômica, social e cultural. Uma olhadela no clássico do economista brasileiro Celso Furtado, *Teoria política do desenvolvimento econômico* (1967), já nos põe em contato com a situação dependente da economia brasileira desde os seus primórdios coloniais até a sua sujeição ao império do capitalismo internacional de mercado, passando das mãos inglesas (séculos XVIII-XIX) para as americanas (século XX). Para Furtado, essa dependência tem consequências não apenas no plano econômico, mas também no cultural, uma vez que o “desenvolvimento periférico”, isto é, a reprodução aqui dos modelos estrangeiros de produção e consumo, está restrita a uma minoria que possui acesso aos benefícios econômicos e aos padrões culturais exportados desses centros, representados pelo acesso ao desenvolvimento tecnológico sem, contudo, alterar significativamente as estruturas da sociedade periférica e o modo precário de vida da maioria de sua população (FURTADO, 1983, p. 182). Trata-se do evidente na análise das relações entre o Brasil e sua metrópole do século XX, os Estados Unidos.

Nesse ponto é que devemos retornar ao contexto adorniano e suas teses sobre a música popular em contraste com o caso brasileiro. Ainda que no final da década de 1930 o Brasil experimentasse os primeiros ensaios de uma experiência desenvolvimentista com as políticas de Getúlio Vargas, o nosso atrelamento periférico ao capital norte-americano era ainda patente, sobretudo após a recuperação da

economia dos Estados Unidos pós-Crise de 1929, graças ao *New Deal* de inspiração keynisiana adotado pelo presidente Franklin Roosevelt. Esse contexto é fundamental para entendermos, por exemplo, a questão do rádio e que foi analisada por Adorno. Se nos Estados Unidos o desenvolvimento econômico promovido pelo capitalismo resultava na planificação dos produtos da indústria cultural, em especial a música difundida pelo rádio que estava presente na maioria dos lares americanos[26], por aqui essa planificação cultural ainda era incipiente, tanto pela ausência de estruturas produtivas independentes que também agissem sobre os produtos culturais, como pela quase nulidade da difusão de música de consumo pelo rádio. Aliás, sobre este tema, é importante lembrar que o rádio, já em sua implantação no Brasil na década de 1920, teve os seus processos de difusão controlados pelo poder estatal[27] e foi tomado por Vargas, sobretudo após a decretação do Estado Novo (1937), como um elemento importante de difusão da ideologia nacionalista. E se a radiodifusão esquemática da música popular no contexto norte-americano tinha a intenção de promover o controle social, aqui também a apropriação do rádio possuía esse contorno. Mas enquanto lá a intenção era a subsunção do indivíduo em face da ideologia de consumo, aqui este indivíduo era planificado a partir dos ideais de nacionalidade promovidos pelo governo Vargas. O maior exemplo é o papel exercido pelo Estado na "domesticação" do samba após 1937. De gênero marginal oriundo dos morros cariocas no final do século XIX e designado como gênero em meados da década de 1910[28], o samba chegou à década de 1930 como "música de Estado", como um dos elementos de formação da (sempre problemática) ideia da identidade nacional brasileira. Adalberto Paranhos, no estudo *Os desafinados: sambas e bambas no Estado novo* (2015), destaca que a multiplicidade de cores atribuídas às mulheres cantadas por sua beleza no samba carioca foi apropriada pelos ideólogos do Estado como um fator de grandeza do Brasil em sua miscigenação e na "democracia racial" dela resultante (p. 74-75) Em contrapartida, há mudança de perspectiva

[26] Segundo Iracy Carone, em 1932 os Estados Unidos possuíam aproximadamente 600 estações transmissoras de rádio contra 80 da Rússia, 66 do Canadá e 54 da Austrália, países que vinham logo em seguida em número de estações radiofônicas. Outro dado interessante levantado pela pesquisadora é que lá as estações de rádio eram impedidas por lei de receberem subsídios governamentais, no que a sustentação econômica desses veículos era totalmente privada (CARONE, 2011, p. 152)

[27] Basta ver os decretos nº 20.047/31 e 21.111/32, editados já na vigência do governo Vargas que, vitorioso após a Revolução de 1930, tinha a intenção de manter o controle do Estado sobre a programação de rádio no Brasil e também sobre o alcance da radiodifusão (Cf. JAMBEIRO et alii, 2004, p. 50-52).

[28] Cf. PARANHOS, 2015, p. 54.

experimentada nas letras dos principais sambas compostos, gravados e radiodifundidos nos anos 1930, nos quais a figura do malandro e o próprio exercício da malandragem, tópicos comuns das letras de samba até então, darão lugar à temática do trabalhador e da exaltação da vida operária, matrizes obrigatórias nos sambas autorizados pelo Estado Novo. Paranhos assinala que o nacionalismo que tomou conta do gênero no período getulista tem uma razão dupla, pois se era incentivado pelas políticas de Estado, também o era por uma parte significativa dos compositores de samba. Invocando os exemplos de Noel Rosa, Assis Valente e Orestes Barbosa na constituição do que passou de ser chamado de "samba exaltação", o autor mostra que estes (e outros) sambistas tinham verdadeira ojeriza pela influência estrangeira na música brasileira, seja pela presença de elementos rítmicos (como o foxtrote norte-americano) ou da possibilidade de ouvir "brasileiros cantando em outras línguas", depreendendo que essas atitudes de protecionismo cultural eram implicadoras de um movimento em direção ao nacionalismo popular (PARANHOS, 2015, p. 61).

Embora o samba não seja o objeto deste trabalho – e que aqui o tangencia mais por sua conexão com o rádio –, o malandro, um dos personagens arquetípicos do gênero, pode ser considerada uma figura "não-administrada", livre ainda do tipo de domínio ideológico do capitalismo tardio apontado por Adorno, pois sua recusa ao trabalho e sua entrega a uma vida fora das normas sociais indicariam que, de algum modo, a ideologia que mantém os sujeitos presos ao sistema produtivo ainda não o havia capturado. Perspectiva esta que é alterada com a vigência do regime ditatorial imposto por Vargas em 1937. Tomo como exemplo o samba "O bonde de São Januário", composto por Wilson Batista em 1940 – em parte como resultado das pressões exercidas sobre os sambistas após a vigência do Estado Novo:

> Quem trabalha é que tem razão
> Eu digo e não tenho medo de errar
> O Bonde de São Januário
> Leva mais um operário:
> Sou eu que vou trabalhar
> Antigamente eu não tinha juízo
> Mas resolvi garantir meu futuro
> Vejam vocês:
> Sou feliz, vivo muito bem
> A boemia não dá camisa a ninguém

> É, digo bem
> (BATISTA, 1940)

A mudança na visão sobre o papel do malandro na sociedade brasileira se percebe desde o primeiro verso da canção. Em lugar da exaltação à malandragem – expressa, por exemplo, num samba que Batista escreveu em 1933, chamado "Lenço no pescoço[29]" ("Eu tenho orgulho / em ser tão vadio", dizem seus primeiros versos [BATISTA, 1933]) – temos a louvação do trabalho assalariado ("Quem trabalha é que tem razão / eu digo e não tenho medo de errar"), inclusive com a assunção da culpa pela vadiagem da vida anterior ("Antigamente eu não tinha juízo") e pela adesão à ideologia expressa pelo capital e pelos supostos benefícios que o esquema salário-consumo produz ("Sou feliz, vivo muito bem / a boemia não dá camisa a ninguém"). Sambas assim, positivos e exaltadores da nacionalidade, da vida ordeira e da crença no trabalho, tão ligados ao espírito do mundo administrado, eram autorizados pela política varguista a tocarem no rádio. Porém, embora a temática do controle social esteja aqui presente como estava no contexto americano estudado por Adorno nos anos 1930-40, a divergência se dá, reitero, pelas "agências" promotoras desse controle. Se nos Estados Unidos era o grande capital e os conglomerados empresariais que exerciam o predomínio sobre a indústria cultural, aqui essa pressão era oriunda da força do Estado varguista e que exercia seu domínio também sobre os meios produtivos. E é nesse sentido que devem ser lidas as palavras de Hermano Vianna, em seu *O mistério do samba* (2007), ao afirmar que:

> A vitória do samba era também a vitória de um projeto de nacionalização e de modernização da sociedade brasileira. O Brasil saiu do Estado Novo com o elogio (pelo menos em ideologia) da mestiçagem nacional, a Companhia Siderúrgica Nacional, o Conselho Nacional do Petróleo, partidos políticos nacionais, um ritmo nacional. Na música popular o Brasil tem sido, desde então, o Reino do Samba. (VIANNA, 2007, p. 127)

Faz bastante sentido a presença do samba ao lado de grandes conquistas ligadas à formação da nação, como a suposta independência econômica (representada pelo fortalecimento de uma indústria nacional), a "pacificação" dos conflitos raciais e a

---

[29] O referido trabalho de Adalberto Paranhos ressalta que esse samba de Batista suscitou uma reação contrária – e até violenta – de outros exponentes do samba à época de seu lançamento, como Orestes Barbosa e Noel Rosa. A canção acabou censurada e impedida de ser radiodifundida. Para Paranhos, isso seria uma indicativo de que as pressões exercidas sobre o samba e sua tentativa de transformá-lo num produto-símbolo da nacionalidade brasileira eram bastante atomizadas e não vinham exclusivamente os órgãos governamentais, mas também do próprio meio de produção do gênero. (Cf. PARANHOS, 2015, p. 76-78)

modernização que, enfim, chegava a estas bandas. Falácias, como bem as sabemos. Nada daquilo que preconizou o Estado Novo se consolidou de fato nas décadas posteriores e a sociedade brasileira continuou sofrendo das mazelas de sempre: pobreza, subdesenvolvimento e dependência do capital estrangeiro. No entanto, o fato de o samba ter sido alçado ao plano de música nacional – e sendo ele um ritmo de matriz popular –, foi possível realizar através de sua estética um primeiro momento de crítica das barbáries da sociedade brasileira, em contraponto à passividade da música popular americana apontada por Adorno. Na década de 1960, ocorre a explosão desse elemento de criticidade, marcada pela inclusão da canção no debate a respeito da cultura nacional. Ali, o compositor popular passa a exercer sobre ela um papel fundamental, através do trato crítico que confere às canções que passam a se referir à empiria social de uma forma mais direta; é o momento em que, para Santuza Naves (2015) “o compositor popular, à maneira de Baudelaire, tornou-se um crítico” (NAVES, 2015, p. 42). Essa seara da chamada “canção crítica” inclui nomes como Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé e, na década seguinte, Sérgio Sampaio.

Um segundo contraponto a respeito do não-fechamento do conceito de música popular é aquilo que Henry Burnett (2010) aponta como sendo a permanência de resquícios pré-capitalistas em nossa música, ao contrário do que Adorno observou no contexto americano. Ao tratar do aspecto padronizado que a música popular possuía nos Estados Unidos, Adorno mostrou que lá a razão econômica se sobrepunha a quaisquer outras matrizes populares na constituição musical. É por esta razão que ele e Horkheimer distinguiram a demanda do público e o padrão imposto pela indústria cultural, destacando a ideia de que os sujeitos estão – mesmo que participem “ativamente” da seara de seus produtos “escolhendo”, por exemplo, a que estação de rádio escutar ou decidindo, à porta do cinema, a qual filme assistir – dominados pelos mecanismos ideológicos que ela tem por detrás de si. Para ele, a despeito da vontade do público, há o controle da indústria do entretenimento e que é exercido pela oferta de variados produtos que apenas reproduzem o sempre-igual. No caso brasileiro, entretanto, essa razão econômica não se delineava de forma tão evidente nos primórdios da canção brasileira. Foi assim no caso do samba, como vimos, e também, nas décadas seguintes, com o advento da Bossa Nova. Enquanto nos Estados Unidos, mesmo as canções que tematizavam as relações amorosas tinham como

objetivo manter o ouvinte atrelado aos desígnios de uma “arte” industrialmente forjada, no Brasil a música popular ainda guardava, em sua formação, uma forte presença de elementos populares e que escapavam dessa padronização. Para Henry Burnett,

> [...] Adorno faz, digamos assim, uma “confusão” entre os termos música de massa e música popular. Partindo da ideia adorniana de que essa padronização era devida, entre outras coisas, ao fato de que os resquícios pré-capitalistas, isto é, a origem tradicional, arcaicos e atrasados estavam eliminados já nos anos 1930 nos Estados Unidos, nos vemos diante de um fato típico e paradoxal: esses resquícios pré-capitalistas, ou talvez sub-capitalistas, perduram até hoje em muitos lugares do Brasil, e não dão sinal de arrefecimento. (BURNETT, 2010, p. 168)

A confusão entre música popular e música massiva se justifica pelo contexto americano, no qual estes termos poderiam ser considerados sinônimos. No Brasil (e, de certo modo, na Europa) esta distinção não é clara, uma vez que em nosso imaginário cultura popular não é a mesma coisa que cultura de massa. Seguindo a distinção que sugere Burnett, teremos a possibilidade de distinguir na música popular obras de arte autênticas e liberadas do controle da indústria cultural, como parte da música popular brasileira e, em especial, a produção sampaiana. E isto faz muito sentido quando analisamos a origem do samba como junção de elementos africanos e de dados populares, principalmente porque o contexto em que ele se deu era essencialmente periférico e, em parte, isento da contaminação econômica promovida pelo capitalismo. No caso da Bossa Nova, o movimento ulterior ao samba e ao samba-canção das décadas de 1930 e 1940, há uma mudança de perspectiva e que incorpora em seu discurso musical a ideia de uma música preocupada com o contexto. Se na música popular norte-americana esse contexto era o de uma sociedade bastante industrializada e administrada pela ideologia capitalista, a Bossa Nova promoveu entre nós, segundo Marcos Napolitano (2001), a passagem de uma música laudatória de uma nacionalidade vazia (como o samba no período getulista) ou altamente interiorizada e voltada para a passionalidade do compositor/intérprete (como o samba-canção da década de 1940) para uma música que procurava tomar as dores do artista sobre a mediação da sociedade em que ele estava inserido (NAPOLITANO, 2001, p. 28). Por outras palavras, com ela ocorre a assunção de uma música que representava, mesmo numa estética minimalista, dados da realidade brasileira. E como se tratava de uma realidade marcada por gritantes contradições e ainda incipiente diante do capitalismo internacional do qual era dependente, a Bossa Nova foi o espaço de

nascimento de uma canção crítica tanto de si própria como do Brasil que entrava na letra das canções. Sobre este aspecto crítico do movimento bossa-novista, Santuza Naves (2015) lembra que o período posterior à explosão do samba já marca a presença de elementos de questionamento, movimento que ela denomina de “canção crítica”. Do período bossa-novista ela destaca canções como “Desafinado” e “Samba de uma nota só” – que analisarei mais detidamente adiante – e que podem ser interpretadas como subversões do gênero samba-canção, seja pelo despojamento e simplicidade das letras, marcadas por uma profunda coloquialidade, seja pelo trato inovador que conferem ao ritmo (NAVES, 2015, p. 29). No entanto, a virada crítica das canções se dará mais enfaticamente com os movimentos posteriores à Bossa Nova, como a Canção de Protesto e a Tropicália, cuja mediação social será marcada pela implantação da ditadura militar a partir de 1964, como se verá adiante.

3. 3. A estandardização da canção popular para além de um sentido esquemático

Como já explicitado, o principal aspecto de padronização da música popular é a estandardização da canção, em que elementos e artifícios musicais são responsáveis por tornar uma determinada canção um *hit* de fácil audição, caindo no gosto dos ouvintes e sendo rapidamente consumido por eles. O intuito é o de tutela desses ouvintes, que se tornarão incapazes de julgar o que escutam a partir de critérios emancipados. Como já dito, essa premissa adorniana tem gerado uma série de intepretações e apropriações equivocadas ao longo dos tempos. Uma delas diz respeito ao suposto juízo de valor segundo o qual a música teria duas esferas, uma superior e outra inferior. Aliás, o texto do filósofo aclara esta questão quando diz que:

> [...] Todas as obras do primeiro classicismo vienense são, sem exceção, ritmicamente mais simples do que arranjos rotineiros de jazz. Melodicamente, os largos intervalos de numerosos *hits* como *Deep purple* ou *Sunrise serenade* são *per se* mais difíceis de seguir que a maioria das melodias de, por exemlo, Haydn, que consistem principalmente em grupos de tríades tônicas e de intervalos de segunda. (ADORNO, 1986, p. 120)

Há, portanto, complexidade musical tanto na música popular como na música séria. O que se configura como caráter de empobrecimento é a estandardização, quer dizer,

a transformação da música – a partir de efeitos como repetições, enfeites, improvisos e outros elementos – num produto a ser prontamente consumido pelos ouvintes. Por outro lado, a estandardização da canção e o uso do efeito são vistos por Adorno como sendo detalhes facilmente dispensáveis e substituíveis sem prejuízo do esquema geral de audição comercial da música popular, ao passo que na chamada música séria o detalhe, altamente elaborado, seria indispensável para a compreensão do todo, conforme vimos. Pensando na música popular produzida no Brasil entre as décadas de 1950 e 1970[30], período de grande florescimento da canção popular, podemos sustentar, *contra* Adorno, que ela também se vale de efeitos para construção de um sentido de totalidade, e não apenas que esses efeitos sejam meros artifícios, cuja substituição seria dispensável enquanto parte de um esquema. Tomo como exemplo a canção "Samba de uma nota só", com música de Tom Jobim e letra de Newton Mendonça. Vejamos integralmente sua letra:

> Eis aqui este sambinha feito numa nota só.
> Outras notas vão entrar, mas a base é uma só.
> Esta outra é consequência do que acabo de dizer.
> Como eu sou a consequência inevitável de você.
> Quanta gente existe por aí que fala tanto e não diz nada,
> Ou quase nada.
> Já me utilizei de toda a escala e no final não sobrou nada,
> Não deu em nada.
> E voltei pra minha nota como eu volto pra você.
> Vou contar com uma nota como eu gosto de você.
> E quem quer todas as notas: ré, mi, fá, sol, lá, si, dó.
> Fica sempre sem nenhuma, fique numa nota só.
> (JOBIM, MENDONÇA, 1961)

Composta no final da década de 1950, a canção, de letra simples e despretensiosa, baseia-se nos versos "Eis aqui este sambinha de uma nota só / Outras notas vão entrar, mas a base é uma só". Esta mesma letra é sustentada pela repetição das notas mi e lá (emitidas pelo solista-cantor) e pelo fá (executado pelo acompanhante)[31] durante os vinte primeiros compassos da canção, com pequenas variações, como a inserção de pequenos acordes e síncopes – típicas da estética bossa-novista – no acompanhamento. Depois é que ela apresenta algumas "ousadias", como o passeio

---

[30] Estou me reportando a uma cronologia que situa a produção da música popular brasileira em três momentos: Bossa Nova (1958), Canção de Protesto (anos 1960's) e pela Tropicália e pós-Tropicália (1960-70). É evidente que esse modelo não se esgota na década de 1970, tendo suas contribuições estéticas chegado à produção musical contemporânea de música no Brasil.

[31] Esta análise se baseou na interpretação da partitura contendo a versão original da canção, escrita para voz e piano.

da voz solista pela extensão de todas as notas (e que acompanha os versos “Já me utilizei de toda a escala / e no final não sobrou nada”), a inserção de improvisos e a presença de acentos mais sincopados na parte indicada para a emissão do solista. E de acordo com a intenção inicial de construção de uma canção sobre “uma nota só”, o final se dá num acorde em oitavas. Ora, “Samba de uma nota só” pode ser pensada como sendo uma canção estandardizada, uma vez que se vale do efeito (neste caso, a repetição da nota só) para a construção de um sentido musical. É aqui, porém, que essa estandardização se distancia da ideia restritiva estabelecida por Adorno: ao dizer que nas canções estandardizadas “o sentido musical não seria afetado se qualquer detalhe fosse tirado do contexto” (ADORNO, 1985, p. 118), o autor está na contramão do que é realizado pela canção de Jobim e Mendonça, pois nela o detalhe não é subsumido pelo esquematismo conceitual; pelo contrário, o detalhe é que fornece sentido à narrativa da canção, cuja letra é enfática ao afirmar “Vou contar com uma nota / como eu gosto de você”. Se essa nota não fosse repetida pela voz que canta ao longo da canção, todo esse sentido de constância amorosa na letra seria desfeito, ou melhor, não encontraria amparo no discurso musical. É nesse sentido que o que aponto como “caráter de estandardização” em “Samba de uma nota só” escapa do aspecto de estereotipia delimitado por Adorno, pois em lugar de reforçar um esquema pré-fabricado e pré-digerido da música popular, ele acaba por se tornar um elemento de inventividade e de diferenciação no contexto da canção brasileira.

Outro exemplo do uso ao recurso à estandardização na música brasileira diverso daquele criticado por Adorno é a gravação de “Pra machucar meu coração” por João Gilberto e Stan Getz no disco *Getz/Gilberto* de 1964, em que o seu diálogo com o jazz permite também uma leitura contrapontística das teses adornianas presentes em “Moda intemporal – sobre o jazz” (1953). Nele, lemos que o jazz possui um grande poder de sedução junto às massas e que isso seria responsável por, via estandardização de seu estilo, neutralizar o potencial crítico em face da música. Para ele:

> No jazz estão presentes mecanismos que pertencem na verdade à indústria cultural como um todo, ao conjunto da ideologia contemporânea. Esses mecanismos são visíveis no jazz porque, sem conhecimento técnico, não podem ser escondidos tão facilmente como, por exemplo, no filme. Mas mesmo o jazz toma as suas precauções. Paralelamente à estandardização há uma pseudoindividuação. Quanto mais os ouvintes são mantidos na linha, menos devem percebê-lo. (ADORNO, 1998, p. 123).

O ato de esconder o evidente se dá pelo recurso do improviso, que faz com que o ouvinte esqueça que aquilo que ele ouve está estandardizado na utilização deste mesmo recurso. Por esta razão é que os improvisos se dão a partir de melodias já conhecidas, mas que o ouvinte toma como novidades e com as quais pensa imediatamente identificar-se (a pseudoindividuação). Essa afirmação, numa leitura não mediada, poderia se aplicar à gravação de "Pra machucar meu coração". Isso porque esta canção seria um *standard* da música brasileira: composta por Ary Barroso, este samba-canção[32] logo se transformou num grande sucesso desde que foi lançada por Isaura Garcia em 1943. Quando João Gilberto e Stan Getz a gravaram em seu álbum conjunto – e produzido nos Estados Unidos –, estavam *a priori* reproduzindo o procedimento inscrito nos quadros do esquematismo do jazz apontado por Adorno. Ademais, a gravação de Getz e Gilberto traz a canção de Ary com contornos de jazz. Já no início do fonograma, ouve-se a batida sincopada do gênero e, em seguida, a introdução do tema melódico da canção de Barroso desenhada num improviso ao piano feito por Tom Jobim, que participou da gravação. Aos 0'11'', a voz contida de João Gilberto é ouvida entoando os versos iniciais "Tá fazendo um ano e meio, amor / que o nosso lar desmoronou" (BARROSO, 1964). Já aos 2'06'', a voz de João, após entoar os versos finais da ("A ciência de viver / pra não sofrer") é substituída pelo saxofone de Stan Getz que, tomando para si a melodia da canção de Ary Barroso, tem para com ela uma postura dupla: ao mesmo tempo em que se mantém fiel, inclui na execução "ecos" ao final de cada frase melódica (como se pode ouvir, por exemplo, aos 2'47''), bem ao estilo do jazz. O sax de Getz, portanto, transforma o *hit* numa sucessão de improvisos rítmicos e melódicos e que, comparada à voz de João, evidencia o parentesco apontado por muitos entre o ritmo norte-americano e a Bossa Nova[33]. Entretanto, a não-adequação à constituição métrica típica do jazz norte-americano, mas sim ao metro característico da bossa-nova que pontua a gravação evidencia uma subversão no processo de transformar a canção de Barroso num *hit* tipicamente estandardizado à moda intemporal do jazz. Além disso,

---

[32] No livro *A noite do meu bem: a história e as histórias do samba-canção* (2015), de Ruy Castro, lemos que à época, esta e outras canções de Barroso (como "No rancho fundo", "Na batucada da vida" e "Inquietação") recebiam das gravadoras o selo de "sambas". Depois é que o samba-canção, na segunda metade da década de 1940, foi estabelecido como gênero e passou a ser associado a elas. (CASTRO, 2015, p. 72)

[33] Não é a intenção deste trabalho esmiuçar as influências do jazz sobre a bossa nova (ou da bossa nova sobre o jazz). Para um exame mais detido da questão sugiro a leitura do trabalho do musicólogo Fabio Saito *Estamos aí: um estudo sobre as influências do jazz na bossa nova* (Funarte/Annablume, 2010).

a opção pela instrumentação calcada num conjunto de inspiração jazzística, piano-bateria-sax-baixo, mas com a presença do violão, faz do gênero um elemento adequado ao ritmo brasileiro e não o contrário. A própria escolha da canção de Ary Barroso mostra a recusa por um tema esquemático como nos improvisos de jazz analisados por Adorno, uma vez que “Pra machucar meu coração” não é “What a wonderful world”, ou seja, não estamos falando de uma melodia tão gasta como esta reproduzida incessante pelo jazz norte-americano. A canção de Ary Barroso, ainda que bastante presente no imaginário cultural brasileiro no período de florescimento da música popular, não estava contaminada pelos procedimentos típicos da indústria cultural e que são reproduzidos pelo jazz e, tampouco, estava repleta de acriticidade como estava a canção imortalizada por Louis Armstrong, onde os conflitos raciais dos anos 1960 são neutralizados numa melodia suavizada e por uma letra em que, a despeito da barbárie racial imputada inclusive ao próprio Armstrong, ouve-se que é este “um mundo maravilhoso”.

3.4 – Letra não é adorno: a letra da canção como crítica à indústria cultural

Na nota de rodapé de número sete do ensaio “Sobre música popular”, num aparte à discussão que realiza a respeito do reconhecimento e da aceitação por parte do ouvinte na música popular, Adorno discute as relações entre a letra e a música. Escreve ele:

> Na música popular a correlação de letra e música é similar à correlação entre imagem e palavra na propaganda. A imagem provê o estímulo sensorial, a letra acrescenta *slogans* ou piadas que tendem a fixar a mercadoria na mente do público e classificá-la em categorias definitivas. A substituição do *ragtime* puramente instrumental pelo *jazz* que, desde o começo, tinha fortes tendências vocais e o declínio generalizado dos *hits* puramente instrumentais está intimamente relacionada com a crescente importância da estrutura de publicidade da música popular. O exemplo de *Deep purple* talvez se mostre esclarecedor. Era originalmente uma peça de piano pouco conhecida. O seu súbito sucesso deveu-se, ao menos em parte, à adição de letras de tipo comercial. (ADORNO, 1995, p. 134)

Adorno aqui sinaliza a dependência entre letra e música num contexto de estandardização da canção popular, do mesmo modo como na propaganda ocorre uma inter-relação entre imagem e palavra. Para ele, a letra funciona como um *aditivo* à percepção do ouvinte, contribuindo para o seu rápido consumo e assimilação, como se essa junção apenas reforçasse o sentido esquemático da canção e a música fosse subsumida em nome de uma experiência "agradável" de audição. Na música brasileira, podemos apontar muitos exemplos desse procedimento em que a letra é acessória à música. Cito a canção "Fiorino", ligada ao estilo rotulado como "arrocha", uma espécie de subgênero do que também se convencionou classificar como "sertanejo universitário". De autoria do compositor Bruno Caliman, a canção fez um enorme sucesso em gravação do cantor capixaba Gabriel Gava em meados do ano de 2013. Transcrevo aqui parte de sua letra:

> De Land Rover é fácil, é mole, é lindo
> Quero ver jogar a gata no fundo da Fiorino
> De Land Rover é fácil, é mole, é lindo
> Quero ver jogar a gata no fundo da Fiorino
> Arrocha, arrocha
> De Land Rover é fácil, eu quero ver agora de Fiorino
> Simbora!
> (CALIMAN, 2013)

Uma leitura alinhada ao pressuposto de letra enquanto reforço de imagens mercantilizadas e prontas para o consumo encontra amparo no exemplo desta canção. Aqui, como característica da fetichização da mercadoria, está referência ao universo dos automóveis de luxo ("Land Rover") contraposto aos carros de uso citadino e economicamente mais simples ("Fiorino"). Ao ouvirmos o eu-lírico cantar que é fácil conquistar a dama utilizando para isso a posse de um automóvel de alto valor econômico – sobretudo se pensarmos no contexto de uma sociedade administrada e controlada pelo valor de troca dessas mesmas mercadorias – e que difícil seria fazê-lo da mesma forma se equipado de um carro mais simples, usado e de segunda mão[34], percebemos que não há nisso nenhum tom de crítica, como a audição regredida da canção evidencia. O que se tem é o reforço das relações mediadas pela mercantilização da sociedade, uma vez que tanto faz estar de Fiorino, Land Rover ou mesmo de Fiat 147: o sucesso da conquista amorosa está condicionado ao fato de que o pretenso conquistador possui um automóvel. Por sua

[34] Na sequência da letra, descobre-se que o Fiorino pertence ao patrão do eu-lírico.

vez, o arranjo musical reforça o potencial de reificação que é expresso pela letra. A composição, em tom maior (ré), é baseada em apenas cinco acordes simples (ré, lá, si menor, mi menor e sol) e que são repetidos à exaustão, com variações que, longe de se mostrarem um sinal de inventividade, contribuem para um aspecto falso de *totalidade*, fazendo dela um bem típico da indústria cultural, em que nada permanece para além de seus efeitos e da propagação da ideia de todo. Destaco também a inclusão do chamamento "Simbora!", um vocativo que intima o ouvinte a se adequar ao universo estandardizado da canção. Em suma: temos em "Fiorino" os elementos da leitura de Adorno a respeito da estandardização da letra na música popular num ponto de contato com a música popular feita no Brasil.

No entanto, nesta proposta de leitura mediada das reflexões adornianas há que se evidenciar também que na música popular brasileira a junção entre letra e música contribui, muitas vezes, para um processo de "dissidência" do esquematismo inerente à indústria cultural, seja pela inventividade de sua construção formal, seja por seu potencial crítico em relação aos próprios mecanismos de produção (BURNETT, 2010, p. 174). Penso no contexto do período compreendido entre as décadas de 1950-1970, época de maturação da música popular no Brasil como produto cultural e como obra de arte crítica da realidade brasileira. Como exemplo desse potencial crítico das letras, tomo a canção "Parque industrial", de Tom Zé e que integra o álbum coletivo *Tropicália ou Panis et circensis,* de 1968. Vejamos a primeira estrofe da canção:

> Retocai o céu de anil
> Bandeirolas no cordão
> Grande festa em toda a nação
> Despertai com orações
> O avanço industrial
> Vem trazer nossa redenção
> (ZÉ, 1968)

Numa visada sem mediação das teses de Adorno sobre o caráter esquemático da música popular, seria possível apontar nestes versos a presença da fala infantil discutida tanto em "Sobre música popular" como em "O fetichismo na música e a regressão da audição", onde lemos que:

> [...] Juntamente com o esporte e o cinema, a música de massas e o novo tipo de audição contribuem para tornar impossível o abandono da situação infantil geral. (...) Todavia é digno de nota o contexto no qual aparece uma tal canção infantil: a ridicularização masoquista do próprio desejo de recuperar a felicidade perdida, ou o comprometimento da exigência da própria felicidade mediante a retroversão a uma infância cuja inacessibilidade dá testemunho da inacessibilidade da alegria – esta é a conquista da nova audição, e nada que atinge o ouvido foge deste esquema de apropriação. (ADORNO, 2000, p. 90)

O *baby talk*, signo da regressão da audição e do relaxamento diante das responsabilidades adultas, é uma das tônicas que atravessa a primeira estrofe da letra de Tom Zé. Ao ouvi-la, podemos nos remeter à imagem de crianças de uma escola brasileira das décadas de 1960-70 diante da bandeira da pátria, cantando-a numa substituição ao Hino Nacional – substituição que não provocaria alteração de sentido, pois a analogia está garantida em versos como “Retocai o céu de anil”, “Grande festa em toda a nação” e “O avanço industrial / Vem trazer nossa redenção”. Através da fala infantil, há o reforço do contexto opressor da ditadura militar vigente à época e que, sob a capa dos produtos da indústria cultural, era disfarçada em nome de um discurso nacionalista e que depositava na ideia de progresso o avanço do Brasil e a grandeza da pátria. No entanto, logo em seguida lemos:

> Tem garotas-propaganda
> Aeromoças e ternura no cartaz
> Basta olhar na parede e minha alegria
> Num instante se refaz
>
> Pois temos o sorriso engarrafado
> Já vem pronto e tabelado
> É somente requentar e usar
> É somente requentar e suar
> Porque é ma-ma-made in Brazil.

Aqui, o clima de exaltação da pátria é desfeito sem que se abra mão da linguagem infantil. Se ela é assinalada por Adorno como um artifício empobrecedor da música popular, Tom Zé faz dela um recurso crítico e irônico: ao dizer que para que a alegria retorne “basta olhar na parede” onde está afixado um cartaz com mulheres jovens e sorridentes – o que era bastante típico dos adolescentes e jovens da década de 1960 e que cultuavam seus ídolos espalhando retratos deles pelas paredes de seus quartos –, o compositor recorre à linguagem infantil (aqui, potencializada por essa *mise en scène* juvenil) para enriquecer a letra da canção e voltar o seu potencial crítico em direção ao seu próprio núcleo gerador, isto é, temos uma crítica que é direcionada à

própria indústria cultural que engendrou a arte como produto. Verlaine Freitas, em *Adorno & a arte contemporânea* (2003), ao discutir a planificação dos produtos da indústria cultural, afirma que:

> Essa integração facilitada entre o universo das obras da cultura de massa e seus apreciadores tem uma motivação bastante bem delimitada, que é a inserção de todos os indivíduos na sociedade de consumo. Uma maneira de as pessoas perceberem a si próprias como fazendo parte de uma totalidade, da qual não querem se sentir totalmente isoladas, é comprando o disco, adquirindo o bilhete de entrada no cinema, mas também colecionando vários elementos que "gravitam" em torno das obras, como camisetas, chaveiros, sapatos, revistas, pôsteres e uma infinidade de produtos que funcionam como uma espécie de pequenos ídolos que ligam a vivência particular das pessoas ao significado social, coletivo das obras. (FREITAS, 2003, p. 20)

Dessa forma, podemos entender os produtos da indústria cultural como mecanismos a serviço da repetição da ideologia do sempre-igual que está por trás deles e dos outros que ela reproduz a um ritmo quase infinito, sempre com o intuito de manter os indivíduos no contexto do mundo administrado. E é através do recuso à linguagem infantil que o compositor trata ironicamente dessa questão ao pedir que o consumidor se sinta tranquilo, pois *pertence* a este mundo de sorrisos das aeromoças e garotas-propaganda dispostas nos cartazes. Também nessa toada é que devemos ler que este conjunto de sorrisos "Já vem pronto e tabelado / É somente requentar e usar / Porque é made in Brazil". Christopher Dunn, em *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira* (2009), ressalta o caráter duplo da crítica de Tom Zé exercitada nesta canção, em especial nos versos que acabei de referir. Para ele, há ao mesmo tempo "crítica e cumplicidade com o objeto da sátira", uma vez que o avanço indústria, se é por um lado fonte de opressão para a massa trabalhadora que se vê presa às engrenagens do processo produtivo imposto pela fábrica, por outro ele é visto como uma "afirmação" do avanço experimentado pelo Brasil a partir do processo de industrialização (DUNN, 2009, p. 132). Essa observação é mais uma evidência do modo autônomo de que se serve o compositor para tecer uma crítica aos mecanismos perversos impostos pela indústria cultural e que escondem, sob a capa do progresso, os dados de barbárie que ela traz consigo de maneira irrenunciável. A sequência "engarrafado-pronto-tabelado" reafirma a nulidade crítica dos produtos esquemáticos da indústria cultural, para os quais a autonomia é interdita em seu pré-estabelecido caráter de reificação: nela, através de sua construção irônica, o caráter pré-digestório dos bens culturais é tornado em algo inócuo ao consumidor. Além disso,

é “Made in Brazil” o produto que ele irá consumir – e a preservação da grafia americanizada, com “z” em lugar de “s”, é sintomática desse aspecto de nulidade crítica.

A segunda parte da canção mantém o olhar irônico a respeito dos produtos resultantes da serialização da cultura. Dessa vez, Tom Zé aborda o caráter de entretenimento da imprensa:

> A revista moralista
> Traz a lista
> De pecados da vedete
> E tem jornal popular
> Que se espreme
> Porque pode derramar
>
> É um banco de sangue encadernado
> Já vem pronto e tabelado
> É somente folhear e usar
> É somente folhear e usar
> Porque é ma-ma-made in Brazil.

Para Adorno, a correlação letra-música e imagem-publicidade reforça o desejo de posse dos produtos por elas veiculados. E conforme vimos na análise da canção “Fiorino”, o uso de uma referência do mercado de automóveis – o Land Rover – tem como propósito retroalimentar o imaginário do ouvinte, fazendo-o aderir à ideia de que possuir um carro de luxo o tornaria mais habilitado a possuir sua dama. A canção de Tom Zé propõe justamente o contrário. Ao tematizar um dos instrumentos mais representativos do binômio indústria cultural–consumo e que é a revista, com suas notas sobre entretenimento e com seus reclames e propagandas, sua intenção é reforçar ironicamente o caráter de administração presente nessas publicações. Ao dizer que “A revista moralista / Traz a lista / De pecados da vedete” e que “Tem jornal popular / Que nunca se espreme / Porque pode derramar”, o compositor contrapõe dois tipos de publicações que, a princípio e de acordo com os padrões de gosto estabelecidos pela indústria cultural, pertencem a campos opostos, isto é, a níveis das chamadas “alta cultura” (a revista moralista) e “baixa cultura” (o jornal popular). Entretanto, via construção irônica, mostra que ambas estão cooptadas pelos mesmos interesses: a revista traz informações indecorosas sobre as vedetes dos populares teatros de revista e o jornal popular está repleto de notícias sensacionalistas de crimes carregados de sangue; o intuito de ambas é atrair o interesse do público para vender

seus exemplares, seja ele pertencente a qualquer esfera social. Está retomada a questão da culpa que teria o público pela baixa qualidade dos produtos culturais veiculados e a decadência do gosto. Nesse sentido, os versos de Tom Zé estão em acordo com a assertiva de Adorno e Horkheimer de que “a atitude do público que, pretensamente e de fato, favorece o sistema da indústria cultural é uma parte do sistema, não sua desculpa” (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p. 101) ao sinalizar o sistema da indústria cultural como responsável por este padrão de mau-gosto. E se um dado programa de televisão possui uma enorme audiência, pois mobiliza uma fatia do público em torno de quadros em que são exibidas brigas familiares, palavrões e ou cenas de violência gratuita, por exemplo, isso não se deve à exigência ou interesse do público por esse conteúdo, mas sim ao desejo que tem a indústria cultural na disseminação desse tipo de produto com vistas à manutenção da administração desse mesmo público, conforme vimos. É banquete promovido pela serialização da cultura que os serve ao público: basta apenas requentar e usar.

3.5 – Entre a rebelião e a cooptação: a letra como autonomia da arte

O contexto da música popular brasileira na virada dos anos de 1960-70 foi marcado pela presença de duas correntes predominantes entre os artistas da música brasileira: de um lado os defensores de uma canção crítica, oposta tanto ao regime ditatorial vigente no Brasil como à cooptação ao sistema de consumo imposto pela indústria fonográfica e, de outro, por aqueles que propunham uma leitura e uma adesão, também crítica, a essa mesma indústria, como forma de rebelião a ela. Falo aqui da dicotomia entre a Canção de Protesto e a Tropicália, que mobilizou o debate a respeito da cultura nacional no período, debate este que foi interditado pela decretação do AI-5 e o estabelecimento de uma censura rígida e expressa a essas manifestações, inclusive com a retirada de circulação de muitas de suas figuras principais através do exílio, como foi o caso de Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil. Marcos Napolitano assim resume este debate:

> [...] A presença da indústria fonográfica como elemento determinante no panorama musical daquele período foi estimulada pelo esgotamento do debate estético-ideológico que mobilizou artistas e intelectuais nos anos 60. Tanto o "nacional-popular" quanto as "vanguardas históricas" foram perspectivas que informaram a leitura do processo de modernização capitalista por parte de amplos segmentos sociais. (...) Outro aspecto é que, ao contrário do sentido histórico das vanguardas vislumbrado por Peter Burger (1993) – a rebelião contra a ideia de autonomia da instituição arte – na música popular feita no Brasil o tropicalismo (a "última vanguarda") acabou por ajudar a institucionalizar esta autonomia, ao mesmo tempo que insistia na desvalorização do produto musical, numa atitude paradoxalmente neo-dadaísta. (NAPOLITANO, 2001, p. 334)

O que fica claro neste contexto é o embate entre a indústria cultural e a ideia de autonomia da arte. Por outras palavras, o desejo de muitos artistas da MPB neste período foi o de escapar da indústria para construir uma canção popular (Canção de Protesto) ou de utilizar-se de seus elementos para produzi-la e criticá-la (Tropicália, o que nos conecta ao pressuposto expresso por Adorno na *Teoria Estética* de que a arte autêntica – não administrada – se dá a partir das aporias presentes na sociedade e que, num plano formal, acabam por voltar às obras de maneira imanente (ADORNO, 2008, p. 18). No caso da música popular brasileira produzida no interregno entre os anos 1960-70, podemos pensar em certos artistas e em certas canções como sendo a síntese poético-musical das tensões presentes na sociedade do período. Um desses artistas é Sérgio Sampaio, cuja trajetória foi marcada por uma relação tão intensa quanto crítica em relação à indústria cultural. Tendo estourado – verbo aqui bastante significativo em se tratando da produção e consumo de bens culturais – no Festival Internacional da Canção de 1972 com a canção "Eu quero é botar meu bloco na rua", Sampaio não alcançou o mesmo sucesso com seu disco homônimo, lançado em 1973 e que, bem diferente da expectativa de ser um trabalho repleto de *hits,* de outros "blocos na rua", era composto de canções estranhas, cheias de palavras demais e com sonoridades difusas e não-convencionais.

Um exemplo da discussão sobre a validade e a autonomia das letras da MPB como contraponto às teses adornianas sobre esquematismo e repetição da música popular proveniente do cancioneiro sampaiano é a canção "Leros leros e boleros", primeira faixa do disco que Sérgio Sampaio lançou em 1973. Seu próprio título pode ser compreendido como uma metáfora do caráter estrutural da canção popular, leros + boleros, ou seja, palavra + música. Vejamos aqui a primeira parte da letra:

> Leros e leros
> Traga branco seu sorriso
> Em que rua
> Em que cidade
> Eu fui mais feliz?
> Leros, boleros
> Música em sua vida
> Os acordes dissonantes
> Estão na raiz
> Dos meus cabelos no inferno
> No meu sorriso de adeus
> Vou me fazer de moderno
> No meu encontro com Deus
> (SAMPAIO, 2017, p. 83[35])

Nestes versos, Sampaio faz uma "profissão de fé" de sua obra, mostrando que seu trabalho como compositor de música popular condensa em si tanto a ideia de procura pelo *locus* feliz ("Em que rua / Em que cidade / Eu fui mais feliz?") – numa referência a sua Cachoeiro de Itapemirim natal –, como a sua característica primordial de não-alinhamento com as tendências e as fórmulas impostas pela indústria cultural ("Os acordes dissonantes / Estão na raiz"). Podemos interpretar esses versos como a assunção da *persona* de maldito, de *outsider*, no sentido de sua filiação à autonomia da canção apontada por Marcos Napolitano. Na nota de número um de "Sobre música popular", Adorno esclarece que parte de suas reflexões partiram do livro *How to write and sell a song hit,* dos autores norte-americanos Abner Silver e Robert Bruce, que defendem que o *hit* se distinguiria de uma simples canção pelo seu aspecto de novidade e de invenção. Para justificar o aparente equívoco da interpretação dos americanos, o filósofo cita o fato de que eles consideravam algumas formas poéticas fixas – como o soneto – como um espaço de produção de arte, isto é, de que é possível produzir arte seguindo um padrão, o que é, para Adorno, impossível (ADORNO, 1985, p. 118). Partindo dessa observação, Henry Burnett escreve que:

> [...] O exemplo da poesia, invocado por Bruce e Silver, permite diferenciar as esferas americana e brasileira de modo inequívoco. Como podemos notar, a palavra não esteve ausente no foco de Adorno, ou seja, essa configuração da canção popular – letra e música – já estava presente no debate do qual participou. O que talvez Adorno não tenha presenciado foi a elevação do estatuto da letra da canção em poesia, pois os críticos americanos não

[35] As letras de Sérgio Sampaio citadas neste trabalho foram coligidas a partir da edição do *Song Book Sérgio Sampaio*, organizado por Lucius Kalic e lançado pela Editora Cousa (Vitória, ES) em 2017. Também provém dele as notações e análises do material musical presentes em suas canções, sempre em cotejo com a audição de seus fonogramas. Reitero que as letras citadas em caráter fragmentário serão transcritas integralmente ao final do texto.

> chegam a indicar essa aproximação. (...) Nesse ponto, o que poderia ser tomado como uma deficiência (...) acabou por transformar a canção popular que se faz no Brasil em um tipo de música comercial altamente elaborada. (BURNETT, 2010, p. 187-188)

Quando se pensa na canção popular com Adorno – e sem mediação –, ela é vista em seu aspecto mercadológico e reificado, incapaz de liberar as consciências da administração de um mundo que jaz no capitalismo tardio. Porém, quando se pensa na canção popular com mediação, tendo a concordar com Burnett e em sua proposta de que a letra de canção tem a híbrida forma de poesia e produto, ou seja, ela é produzida na seara da indústria cultural, mas possui um caráter altamente elaborado. Reitero que não se quer, com isso, isentar *toda* música popular produzida no Brasil de um caráter de estandardização e de mercantilização. O que quero ressaltar é que é possível, nos termos em que coloca Burnett, pensar em canções populares que escapem do caráter esquemático e rígido, como estabelecido por Adorno. E esse escape se dá através do caráter poético-crítico das letras. No caso de "Leros leros e boleros", esse caráter ganha mais evidência quando se ouvem os versos "No meu sorriso de adeus / Vou me fazer de moderno / No meu encontro com Deus", em que o compositor dialoga intertextualmente com o poema "Eterno", de Carlos Drummond de Andrade[36]. Nos versos do poeta mineiro, lemos:

> E como ficou chato ser moderno.
> Agora serei eterno.
> Eterno! Eterno!
> O Padre Eterno,
> a vida eterna,
> o fogo eterno.
> (ANDRADE, 2012, p. 43)

Trabalhando de modo paródico, Sérgio inverte o sentido do poema de Drummond, que é já de natureza irônica em sua estilização do modernismo: enquanto para o mineiro ser moderno é chato, daí o desejo de eternidade, Sampaio se despirá da eternidade para tornar-se moderno ao se defrontar com Deus. Há também diálogo no uso das expressões "inferno" (Sampaio) e "fogo eterno" (Drummond), "vida eterna" (Drummond) e "sorriso de adeus" (Sampaio), indicando a onipresença da morte nos dois textos. Devemos, portanto, ir contra a noção de que a letra é um acessório que

[36] Conforme já apontado por Wilberth Salgueiro em "Notas: tentando ouvir-me em Sérgio Sampaio nos anos setenta", no qual o autor conecta esta mirada do compositor capixaba no espelho da obra de Drummond como um sintoma de seu "sentimento de exclusão" e, por consequência, de busca das coisas perenes, eternas (Cf, SALGUEIRO, 2007, p. 127).

confirma o processo de reificação da música popular, para entendê-la, neste caso, como algo capaz de conter em si não apenas o diálogo com o melhor da tradição poética brasileira, mas também a negação de sua estandardização e da padronização através de sua forma – o que inclui a letra. Sigamos na análise desta:

> Leros e leros
> Tudo enche meus outros
> Por que tanta gente rindo
> No filme que eu vi?
> Leros, boleros
> Tangos e outras delícias
> Eis a última notícia:
> Que filme que eu vi!
> Ai, meus amigos modernos
> Ai, meu sorriso de adeus
> Vou me fazer de eterno
> No meu encontro com Deus

Retomando a ideia adorniana de arte autônoma como portadora do teor de verdade, devemos nos atentar para o fato de que os versos referenciam a realidade brasileira da década de 1970: a alienação de parte da sociedade diante do cenário terrível que se desenrolava naqueles tempos ("Por que tanta gente rindo / No filme que eu vi?") e, por outro lado, a canção como uma possibilidade de liberação – a autonomia da arte – face a esta mesma realidade ("Tangos e outras delícias / Eis a última notícia: / Que filme que eu vi!"). Aliás, a alusão ao "tango" pode ser lida como uma metáfora do exterior (inicialmente a Argentina, mas também a qualquer outro lugar), do outro, do exílio. E a referência ao filme – que, aliás, aparecerá em outra canção do mesmo disco, "Filme de terror" –, funciona como uma referência à ditadura militar vigente no país: diante dele tanto há a possibilidade de adesão ao seu potencial de entorpecimento, como também há a possibilidade que ele seja representado de maneira crítica através da canção. O que quero ressaltar aqui é a presença da história no contexto de criação da obra de arte e que está presente em sua forma de modo não literal e evidente, pois para Adorno o objetivo não é buscar relações diretas e objetivas do real na obra, mas compreender de que maneira a história retorna de maneira imanente a ela. As obras de arte autônomas têm em sua forma as marcas de uma espécie de "poeira da história" (resíduo) e informam da barbárie e do horror naquilo que têm de contingencial à sua constituição. Ou seja, Uma análise esclarecida das relações entre arte e sociedade deve passar sempre por um viés essencialmente imanente, já que a arte é produto formal das tensões e aporias presentes nesta

mesma sociedade. No caso da canção de Sampaio, a representação da imagem de alguém que assiste a um filme e se questiona sobre ele ("Por que tanta gente rindo? / No filme que eu vi?"), sem fazer menção ao contexto repressor da ditadura militar que vigia à época de sua composição, recolhe a barbárie onipresente no Brasil daqueles idos e faz com que ela retroaja de maneira formal nos versos em que o eu-lírico pergunta sobre a possibilidade de alegria em face do filme terrível que ele vê. Por esta razão é que, nos versos seguintes, a despeito do que os demais espectadores do filme veem, o compositor enxerga na tela metafórica – e que é o próprio Brasil – a face real do horror, mas se recusa a seguir o modelo do *engagement*, segundo o qual o tom político-engajado pode contaminar também a linguagem da obra de arte[37], para, de maneira enviesada, dizer que aquilo que vê ("Tangos e outras delícias / Que filme que eu vi!") é oposto ao real. Nessa operação paradoxal está presente a aporia que cindia a sociedade brasileira daqueles idos, isto é, a divisão entre a adesão do artista a uma visão política engajada – o que, no plano das artes, representava algo extremamente perigoso, em face da censura instituída pelo AI-5 – e a opção por tratar dessas questões de maneira autônoma nas obras, tratando as tensões político-sociais de maneira formal, caminho este escolhido por Sérgio Sampaio.

Ouvindo estas canções a partir de Adorno e, a contrapelo, ouvindo/lendo-as também com mediação no uso do campo conceitual construído por ele, é possível apontar elas, mesmo sendo artefatos ligados à indústria cultural, uma vez que seu destino é o fonograma – e o deste é o disco e, na cadeia mercantilista de produção, o consumo e a audição –, um potencial grande de crítica dos mecanismos dessa mesma indústria. E, como vimos, esse potencial é expresso pelo teor de elaboração que é inerente à composição das letras na música popular brasileira e que as reflexões adornianas não-mediadas e radicais talvez não sejam capazes de evidenciar. E à guisa de conclusão desta primeira parte, retomo o ensaio "Sobre sujeito e objeto" que, como a *Dialética negativa,* aponta para a necessidade de que toda a atividade filosófica – no que incluímos a análise da canção – deve ser regida por uma atitude de permanente mediação, em contraponto à premissa da filosofia idealista de soberania do sujeito, conforme vimos. A intenção é que se alcance um ideal de comunicação sem

[37] Estou me referindo à leitura que Adorno faz da obra de Brecht no ensaio "Engagement", publicado no Brasil no livro *Notas de literatura* (1991).

dominação, chamado por Adorno simplesmente de “paz” (ADORNO, 1995, p. 184). Ele alerta para a ingenuidade que representa coisificar o mundo pela via de abstração do objeto, tornado demasiadamente exteriorizado, no que resultaria uma anulação do sujeito, agora imbuído da consciência de sua objetivação. Sendo o próprio sujeito o responsável pela mediação entre si mesmo e o objeto (e trazendo essa premissa para o campo de análise da música popular brasileira), chegamos à conclusão de que a canção também possui, como constructo social, elementos que falam por si e que, mediados, podem chegar ao sujeito e direcioná-lo à liberação, à autonomia em face do mundo administrado. Por outras palavras, é necessário compreender, de maneira radical, a canção popular também um instrumento de crítica da realidade e no qual residem também as tensões e aporias da empiria social, como em toda obra de arte autônoma. Como toda obra de arte, há nela uma inflexão dos conteúdos sociais, o que tornaria quase impossível a tarefa de enquadrá-los em rígidos esquemas de compreensão. Afinal, vem do próprio Adorno a máxima que justifica uma leitura mediada de suas próprias reflexões: “Cumpre aprender, com isso, que compreensões estruturalmente sociológicas não podem fixar sempre e sem mais em rígidas demonstrações” (ADORNO, 2011, p. 95). Essa abertura analítica oferecida pelo próprio filósofo é que permite uma análise da canção popular com as teses construídas por seu próprio pensamento, com elas ou contra elas, mas sempre tendo como pauta o exercício da mediação, a quem pertence também uma espécie de primazia.

PARTE II

SAMPAIO

4 SÉRGIO SAMPAIO: TRAÇOS DE UMA MÔNADA DANIFICADA

Sérgio Sampaio é “só um compositor popular”. Devo escrever sobre ele e sobre sua vida a partir de suas canções.

*

Iumna Maria Simon e Vinícius Dantas, em “Poesia ruim, sociedade pior” (1985), texto em que refletem a respeito da poesia brasileira da chamada geração pós-utópica, em especial a Poesia Marginal, apontam existir um intervalo entre o grande momento utópico da poesia brasileira como espaço de crítica, de reflexão, de transformação social e de autonomia (e que teria no Concretismo, de um lado, e na “esquerda poético-nacionalista”, de outro, seu ponto culminante) e sua capitulação diante da indústria cultural e da padronização imposta pela sociedade de consumo (a geração 70 e 80). Para os autores, o vão entre esses dois momentos da cultura nacional produziu, em especial no final da década de 1960 e meados da de 1970, uma trupe de artistas e de movimentos estéticos que estavam mediados tanto pelo clima de recrudescimento do regime militar, quanto pelo contexto global de desesperança marcado pelo avanço irreversível da indústria cultural (SIMON, DANTAS, 1985, p. 52). Entre esses artistas, estariam Glauber Rocha, Júlio Bressane e Caetano Veloso. Penso que podemos incluir também o capixaba Sérgio Sampaio como um dos que foram capazes de construir uma obra que catalisasse essas questões e as pusesse no centro de sua estética.

Nesta parte do trabalho, como anunciado, falarei de Sérgio Sampaio. Esse maldito compositor popular. Esse Velho Bandido – como o título de uma das mais interessantes de suas canções sinaliza – que, passados mais de vinte anos de sua morte precoce (Sérgio faleceu em 1994, aos quarenta e sete anos), permanece pouco conhecido e ainda mal compreendido como figura e como artista. Ainda na toada

adorniana, recorro a um conceito que parece adequado como predicado para leitura da curta e intensa trajetória do compositor de Cachoeiro de Itapemirim. Trata-se da ideia de "vida danificada", presente de maneira central em *Minima moralia,* cujo subtítulo é exatamente "Reflexões a partir da vida danificada". Esta obra, em grande parte escrita durante o exílio de Adorno nos Estados Unidos, é construída a partir de 153 aforismos que refletem diversos momentos, planos, experiências, situações e transformações da vida no momento central da barbárie do século XX. Nela encontramos textos que vão desde a ineficácia da dialética tradicional em face do horror do mundo (aforismo 45), passando pelo hábito moderno de sempre ter pressa, ainda que não se saiba bem para onde dirigir-se (aforismo 102), pela ideia de virilidade como produto da má-elaboração do ego (aforismo 24), até o fascínio moderno pelo ocultismo (em especial, os horóscopos[38]) e o alto grau regressivo daqueles que miram os astros em busca de respostas às complexas questões presentes no existente (aforismo 151). O que une esses textos tão diversos é a "perspectiva do dano" e seus efeitos não no total social, mas nos momentos de expressão do particular. Rodrigo Duarte, em "Apuros do particular" (1997), destaca que as transformações ocorridas no mundo no momento crucial de redação do livro de Adorno têm sua chave de leitura justamente na "vida privada", cujas mudanças sofridas em face da barbárie e da catástrofe promovidas pelo capitalismo tardio, pelo fascismo e pela guerra são exploradas nos vários aforismos que compõem a obra (DUARTE, 1997, p. 147). *Minima moralia* se detém na situação de apuro em que se encontram os sujeitos naquele momento da história, encurralados pelas transformações por que passam suas vidas diante da presença do mal e do dano, presença esta que tem na parte muito mais visibilidade que no todo que, como sabemos, viu-se engolfado pela ideia de progresso e de avanço que, na realidade, esconde os traços maléficos e os dados de catástrofe que mediatizam a vida no século XX. Nos pequenos instantes de contato com o avanço técnico, com a cultura de massas, com a própria paisagem planificada que tomou conta do mundo (como lemos no aforismo 28), é que a imbricação entre progresso e barbárie se torna mais evidente. O próprio Adorno escreve na introdução

[38] Posteriormente, Adorno escreveu *As estrelas descem à terra,* um estudo sobre o esoterismo astrológico presente nas colunas jornalísticas, em especial a do *Los Angeles Times*. A astrologia foi definida por ele como um elemento de "superstição secundária", uma vez que o oculto, produto da regressão da consciência em face do mundo administrado, torna-se um fenômeno socialmente disseminado e altamente valorizado e explorado pela indústria cultural (vide *As estrelas descem à terra.* A coluna de astrologia do *Los Angeles Times.* Editora Unesp, 2008).

ao livro que o modelo de “vida reta”, basilar da filosofia ao longo dos tempos, acabou submergindo em parte pela transformação da própria filosofia em método (e sua consequente reificação) e, em parte, pela influência do capitalismo tardio que tocou de morte o viver, agora tornado em simples objeto de consumo (ADORNO, 1992, p. 7). Partindo da crítica à filosofia de Hegel e a seu aspecto totalizante e que resultou na dissolução do particular, Adorno reflete sobre as implicações desse fenômeno numa sociedade em que a barbárie, aliada ao consumo e à transformação da vida em mercadoria, passou a ser a régua para a vida (danificada) dos sujeitos. E se o consumo foi tornado numa caricatura da vida, a vida não-danificada só se torna possível a partir da resistência, no plano interno (isto é, particular), a esta ordem instituída pelos meios de produção (Ibidem, p. 8). É pelo particular que o princípio de negatividade – que é o próprio ato de pensar contra o existente, contra o mundo – e do olhar para além do meramente positivo, do idêntico, pode subsistir ao aspecto totalizante que tomou conta do social. Para Adorno:

> [...] Em face da concórdia totalitária que apregoa imediatamente como sentido a eliminação da diferença, é possível que, temporariamente, até mesmo algo da força social de libertação tenha-se retirado para a esfera individual. Nela a teoria crítica se demora e isso não somente com má consciência. (Ibidem, p. 10)

A proposta que faço neste momento do trabalho é a de que pensemos nessa assertiva – a de que se aquilo que se apresenta como dominante numa dada sociedade faz arrefecer aquilo que, por seu caráter marginal, é incapaz de se ver nela representado – como parâmetro para uma leitura da vida de Sérgio Sampaio, em especial durante as décadas de 1960 e 1970, período de sua maturação e produção artística. Lê-lo como alguém que escapou da totalidade pelas vias do particular parece ser um modo adequado para dar conta de uma vida que não se conta, não pode se contar porque escapa do sentido de todo que uma biografia linear poderia ter. Rodrigo Moreira, que escreveu a até hoje única biografia de Sérgio Sampaio e que foi publicada em 2000[39], *Eu quero é botar meu bloco na rua* – a biografia de Sérgio Sampaio, parece concordar de alguma maneira com essa ideia de que a vida de seu biografado escapa da totalidade social predominante no período de maior produção do compositor: mesmo que sua intenção seja, em alguns momentos, a de ler sua trajetória em relação ao

[39] Trata-se da 1ª edição. Uma segunda, revista e ampliada pelo autor, foi publicada em 2003 e é a que foi consultada para a redação deste trabalho.

universo da música popular brasileira e seus mais destacados personagens, Moreira procura ressaltar o caráter marginal e não-adaptado de Sampaio, visto tanto como indícios de sua origem (o Espírito Santo e Cachoeiro de Itapemirim), como de sua obra (não alinhada ao *establishment* ou mesmo às correntes que, de alguma forma, visavam criticá-lo). Mas, ainda assim, trata-se de uma biografia que tem por objetivo a construção de um retrato do biografado. O retrato é algo importante quando se trata de captar uma imagem de alguém. E quanto mais nítido ele for, quanto mais detalhes, nuances, dados, indícios e informações sobre um determinado sujeito, mais fiel parecerá ser à imagem do retratado. Por meu turno, intento realizar uma outra abordagem da vida sampaiana. Sob a perspectiva do dano e, mais, da *dissidência* ao todo imposto como regra normativa do viver, a trajetória do compositor parece mais significativa quando vista sob o prisma do fragmento. A mônada, como vimos, é a parte que contém o todo, o particular que guarda em si a marca histórica do universal. Gottfried Wilhem Leibniz, em sua *Monadologia* (1714), também ela um conjunto de aforismos e fragmentos em torno do conceito de mônada, escreve que elas são "substâncias simples que entram nos compostos. Simples, quer dizer: sem partes" (LEIBNIZ, 1983, p. 105). Partindo da biologia, o filósofo alemão defende a ideia de que há na natureza, nos seres e nas coisas, elementos através das quais se pode enxergar o total da natureza em si, uma vez que esses mesmos elementos (substâncias), por seu caráter simples e não-cindido, funcionam como um espelho da ideia de totalidade. Desse modo, Leibniz, em uma abordagem mais metafísica, escreve:

> 62. Assim, embora cada Mônada criada represente todo o universo, representa mais distintamente o corpo que lhe será particularmente afeto e de que constitui a Enteléquia [substâncias simples ou Mônadas criadas]; e como esse corpo exprime todo o universo, pela conexão de toda matéria no pleno, a alma representa também todo o universo ao representar esse corpo que lhe pertence de modo particular. (LEIBNIZ, 1983, p. 111)

O interessante, para além da operação elaborada por ele e que diz respeito à ideia de que a alma, que habita o corpo, representa o próprio corpo por extensão – e ambos são espelhos do todo universal –, é a noção de que o universal encontra no corpo sua expressão mais plena. Pensando nessa tese leibniziana numa mirada mais social, podemos imaginar que certos sujeitos catalisam em seus corpos físicos os sinais particulares das sociedades em que estes se inserem. Ou, ampliando um pouco mais esta análise, há na trajetória desses mesmos sujeitos as marcas da história de que

compartilham. É, me parece, o caso de Sérgio Sampaio. Como uma mônada dos anos de chumbo na vida cultural brasileira nos anos 1970, o compositor traz tanto em seu viver como em sua obra as marcas das arbitrariedades pelas quais o Brasil se viu submetido naqueles tempos. Isso se pode ler tanto em “Eu quero é botar meu bloco na rua”, como em sua recusa em ceder aos apelos mercadológicos e, em nome dos princípios de padronização da indústria cultural, compor novos “blocos na rua”, novos *hits* que apenas reproduziriam de maneira esquemática aquela canção de sucesso. Há no binômio obra-corpo uma presença indelével do tempo histórico. Com ele e contra ele, é necessário frisar. Em Sérgio Sampaio, será quase sempre contra, pois um dos sinais daqueles tempos arbitrários era justamente a normatização do artista aos padrões da indústria, tanto no aspecto especificamente musical, como na adequação de sua *persona* ao gosto do público.

Gabriel Tarde, sociólogo francês do século XIX e que acabou eclipsado pelo pensamento de Durkheim, escreveu um texto a respeito do monismo leibniziano e sua relação com a sociedade e seus fatos, “Monadologia e sociedade” (1895). Interessa-nos discutir algumas ideias ali presentes e que abriram caminhos para uma melhor compreensão da monadologia como um dado também social, caminho percorrido depois por Walter Benjamin e pelo próprio Adorno. Partindo do princípio central de Leibniz, isto é, de que a mônada seria a parte indissolúvel do todo presente nos elementos naturais, Tarde afirma que a ciência acabou por “pulverizar o universo, [espiritualizando] sua poeira” (TARDE, 2007, p. 78), o que significa dizer que ao tomar a ideia de que tudo está contido no mínimo, este mínimo contém a marca metafísica (lembremos que Leibniz se refere ao aspecto transcendente da mônada, a Alma) da essência primeira do universo e que estará presente em cada mônada. Por outro lado, o autor vê uma analogia entre os dados biológicos e os sociais, no sentido de que, assim como os seres contêm as marcas dos estágios evolutivos pelos quais passaram ao longo dos tempos – das moléculas aos seres de natureza mais complexas, por exemplo –, também a sociedade chegou a um estágio de civilização a partir da superação de seus momentos iniciais de barbárie (TARDE, 2007, p. 83). As instituições e organizações, a epistemologia e a própria filosofia obedeceriam a esta ordem original, corroborando a tese leibniziana de que o todo reside de maneira irrenunciável no particular. Tarde, ao criticar o excesso de individuação do “ser” na filosofia, propõe que o verdadeiro verbo desse debate é “haver”: o *havido*, em

contraste com o *ser/sido*, explica porque os seres, em lugar de se constituírem de acepções vazias no espaço, são portadores de outras propriedades e de outros seres anteriores a ele (TARDE, 2007, p. 113), aplicando o princípio da monadologia ao estatuto do social. Mas não se trata de tão-somente sociologizar os dados biológicos, aplicando-os de maneira neutra aos fatos presentes na sociedade, mas sim da ideia modelar de que, assim como as mônadas servem como janelas para que se veja a essência da natureza em seus dados particulares, também se possa enxergar o conteúdo social unívoco nos diversos espaços em que a sociedade acaba por fragmentar-se. A estética e as obras de arte, vistas como fatos sociais, ajudam a compor um quadro civilizatório em que ideia de unidade está presente na forma da sociedade. Tarde assinala que,

> [...] na hipótese das mônadas, tudo flui naturalmente. Cada uma delas absorve o mundo em si, o que é apreender melhor a si mesma. Elas bem fazem parte uma das outras, mas podem pertencer-se mais ou menos, e cada uma aspira ao mais alto grau de possessão; daí sua concentração gradual; além disso, elas podem pertencer-se de mil maneiras diferentes, e cada uma aspira a conhecer novas maneiras de apropriar-se de suas semelhantes. Daí suas transformações. (TARDE, 2007, p. 120).

Se no trato com o mundo (o todo) as mônadas não apenas absorvem-no, mas também acabam por modificá-lo, podemos pensar na condição do artista que (também ele uma mônada), através de suas obras (também elas mônadas), representa de maneira particular o universal dos tempos. Do mesmo modo como a música de Haydn pode ser escutada a partir da ideia de harmonia, a despeito do severo grau de divisão social de sua época (século XVIII), a música de Beethoven, parte dela contemporânea da produção haydniana, representa já as tentativas de dissolução dessa falsa harmonia, uma vez que o particular (Beethoven) passa, em seu movimento de fluidez via contato com outras mônadas, a perceber e a representar esteticamente esses sinais ainda não tão evidentes de transformação social.

Algumas décadas depois, temos em Walter Benjamin outro momento do percurso para a construção do conceito de mônada. Em um texto da primeira parte de seu *Origem do drama trágico alemão* (1925), Benjamin expõe sua visão sobre a monadologia, numa perspectiva ainda mais dialética que a apresentada por Tarde – ainda bastante atrelada aos pressupostos biológicos. Para ele, a história da construção da filosofia contém a ideia de totalidade, sendo capaz de abarcar em si os

opostos presentes na realidade (dialética). Por esta razão, a “ideia” (e também os seres, as formas e as obras) apresenta uma relação natural com a história, uma vez que os seres que entram em contato com ela estão também eles imbuídos de elementos pré e pós-históricos. O devir dos fenômenos já está imanentemente contido em seu ser (a mônada) (BENJAMIN, 2013, p.36). Essa tese representa uma (de tantas) conexão entre Benjamin e Adorno, sobretudo na clave do conceito de “conteúdo de verdade”, segundo o qual a obra tem, também imanentemente, as marcas das tensões e aporias da história. A obra de arte, sendo também mônada, realiza uma antecipação da história na qual está contida, sendo marcada pela reprodução dessa história, isto é, nos momentos estéticos da obra pode-se enxergar traços indefectíveis do contexto que a fez nascer, pois é apenas por meio do particular que ela de fato ganha o caráter de totalidade. Benjamin ressalta que ao penetrar na ideia (ou na obra) munidos de suas “informações” a respeito da própria história, os seres terão a compreensão da *totalidade* contida na *parte* isolada e que será devidamente revelada (BENJAMIN, 2011. p. 36).

Chegamos à afirmação de que a mônada é “imagem abreviada do mundo”. Cito: “A ideia é uma mônada – isso significa, em suma, que cada ideia contém uma imagem do mundo. A tarefa imposta à sua representação é nada mais nada menos que a do esboço dessa imagem abreviada do mundo” (BENJAMIN, 2013, p. 37). A partir dessa ideia de representação do todo pela parte – pensando que a parte, mônada, contém uma imagem que é a própria imagem da história e que é representada por ela – é que se torna possível uma compreensão da vida de Sérgio Sampaio: lê-lo como uma mônada que tem em si a contingência histórica, representada pelas pequenas mônadas que são também as suas canções. É claro que a mônada que é Sérgio Sampaio não encerra uma verdade que suplantaria outras “verdades” contidas em outras mônadas (estou pensando, em especial, nos outros compositores populares contemporâneos dele) que, cada qual a seu modo, foi responsável por catalisar a multiplicidade histórica que os envolveu, em especial da década de 1970 mediatizada pela ditadura militar. A ênfase em Sampaio, no espaço deste trabalho, recai no interesse em desvelar os traços históricos e que podem ser lidos na forma das canções sampaianas – o que, não custa lembrar, pode ser também lido em outros artistas e, também, em outros cidadãos marcados pela mesma historicidade.

Mas antes da leitura particular da vida danificada de Sampaio, devo me remeter ao aforismo de número 97 de *Minima moralia*, intitulado por Adorno de "Mônada". Numa leitura complementar às de Leibniz, Tarde e Benjamin, o autor também assentirá no caráter de parte do todo que é essencialmente atribuído à mônada enquanto extrato da vida coletiva. No entanto, a visão que ele apresenta é a de uma "mônada danificada", bem ao espírito do seu livro de reflexões sobre a vida na perspectiva do dano, o que resulta numa visada mais especificamente social. A crítica de Adorno à individuação recai sobre o fato de que os sujeitos perdem cada vez mais o seu caráter de seres socialmente construídos para, assim, mergulharem numa absolutização de sua individualidade. Monadologicamente, os interesses do mercado e da sociedade por ele administrada passam a ser-lhes cristalizados, integrando essa individuação. Ao dizer que "o indivíduo deve sua cristalização às formas da economia política", Adorno ressalta que temos nossa própria constituição enquanto indivíduos mediada pela história (como apontado por Benjamin), o que faz de nós, essencialmente, mônadas. Por outro lado, o que lhe confere certa resistência, certa liberdade face à organização social, é a ideia mesmo que o indivíduo tem, ainda que de forma mediada, a "lei preestabelecida da exploração" (ADORNO, 1992, p. 131). Por outras palavras: em sua fixação de caráter está a *marca* deste tempo que é administrado. Na medida em que o sujeito é por constituição monadológico, a sua decadência é a própria decadência da sociedade. Por isso, Adorno considera reacionária a crítica da cultura (Huxley e Jaspers são citados por ele) que centra no indivíduo as razões para o declínio social, apontando como fator preponderante da crise da sociedade a sua inadaptação a ela. Estamos novamente no plano de que a culpa sobre a regressão social e a barbárie a ela inerente é fruto do próprio declínio do homem, um raciocínio que é negado pelo caráter monadológico que os homens têm em si: se o indivíduo apresenta um caráter danificado, é o próprio mundo que resulta danificado. Podemos usar, pensando na questão do dano, a analogia da doença elaborada por Susan Sontag[40]. Muitas doenças não ocorrem essencialmente por questões biológicas internas, embora muitas vezes se culpe o doente por seu infortúnio ou se atribua a seu corpo a origem para o mal que passa a afligi-lo. Muitas razões para uma doença são encontradas nos fatores exteriores ao sujeito. Do mesmo modo, ao discutir a decadência do espírito em face da mercantilização cada vez mais veloz da vida,

[40] Vide *A doença como metáfora* (Graal, 1984).

Adorno aponta como causa da estupidificação dos homens diante do mercado não o próprio homem, mas sim o mercado que o tornou estúpido. Num exercício dialético, ele mostra que o indivíduo liberado (emancipado) é, na realidade, uma abstração social, pois mesmo "livre", não deixa de estar repleto de conteúdos sociais administrados. A situação social transcende a sua própria condição individual, pelo que podemos concluir que o indivíduo liberado numa sociedade administrada continua reprimido: o ideal seria, claro, a liberação da sociedade (ADORNO, 1992, p. 132). Para ele:

> [...] Se hoje os últimos traços de humanidade parecem prender-se apenas ao indivíduo, como algo que se encontra em seu ocaso, eles nos exortam a pôr um fim àquela fatalidade que individualiza os homens tão somente para poder quebrá-los por completo no seu isolamento. O princípio que preserva só se conserva ainda no seu contrário. (ADORNO, 1992, p. 132)

Conclui-se que a individuação profunda serve apenas para que o homem capitule diante da barbárie, posto que despido dos conteúdos sociais liberados que fariam oposição a ela. Para reverter esse quadro, há que se abandonar o caráter monadológico positivo (que é a cristalização da administração social no indivíduo) e resgatar os mesmos conteúdos emancipatórios de uma maneira coletiva. É essa perspectiva que adoto para uma avaliação da trajetória de Sérgio Sampaio, compreendido como uma mônada dos conturbados anos de 1960-70, embora a análise aqui se estenderá até a década de sua morte. Se por um lado o compositor amargou o ostracismo, esse mesmo ostracismo pode ser visto como um indício de que o modo como ele conduziu sua vida e sua carreira estava – ainda que marcado pela barbárie do regime militar e por sua inadequação ao programa da indústria cultural – em total acordo com a premissa de que apenas pela crítica e pela tentativa de dissolução do todo danificado é que se torna possível reverter o dano. Como mônada, sua utopia negativa em busca da superação do caráter regressivo está presente em muitos momentos de seu viver e de suas canções. A vida e as canções: é o que, em fragmentos monadológicos, agora segue:

4.1 – "Sete bocas mastigando o jantar"

Sérgio Sampaio foi o filho mais velho. O primogênito de cinco filhos do maestro (e ex-capitalista) Raul Gonçalves Sampaio ("pobre meu pai") e da professora Maria de Lourdes de Moraes (aquela que, na canção que leva seu nome, foi instada a deixar de esperar pelo filho que nunca mais voltaria). Ele nasceu em 13 de abril de 1947, após o final da Segunda Guerra Mundial, quando a Europa ainda tentava compreender de que maneira iria se levantar dos escombros que tinham ficado na paisagem após a batalha e Adorno, nos estertores de seu exílio americano, escrevia os aforismos de *Minima moralia* e publicava a *Dialética do Esclarecimento.* O Brasil se libertara fazia pouco do longo governo Vargas e experimentava algum alento com o governo Dutra que, a despeito de certo ordenamento democrático, acabou mesmo fundando as bases para a consolidação de um perfil liberal e uma economia ainda mais calcada na dependência econômica externa. Mas a barbárie que primeiro atingiu Sampaio foi outra, a mesma que acometeu Walter Benjamin e o obrigou a pedir (o brio me impede de escrever mendigar) auxílio aos amigos a vida inteira: a pobreza. Márcio Seligmann-Silva lembra que para o pensador berlinense a tentativa frustrada de ingressar na universidade como professor representou a assunção de uma obra crítica e, de certo modo, volumosa, mas que resultou também em dificuldades econômicas – fome e desabrigo – por toda a vida (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 48). No caso de Sampaio, algo semelhante se deu: a recusa da indústria fonográfica e dos grandes círculos de consumo à sua obra crítica representaram para ele uma marginalidade que acarretava também alguns problemas com dinheiro, embora tenha amealhado bastante capital com sua canção "Eu quero é botar meu bloco na rua". Interessa aqui pensar brevemente sobre a situação econômica familiar de Sampaio e de que modo ela acabou marcando-o como artista. Consta que o pai do compositor tinha prosperado como fabricante de vassouras e de tamancos portugueses nos idos da década de 1930, mas que quando o menino nasceu, sua fabriqueta não passava de uma tamancaria de uma porta só. A mãe era professora de escola primária e segurava as pontas do orçamento doméstico. Afinal, com os outros quatro filhos que sucederam a Sampaio, eram agora sete bocas mastigando o parco jantar. Esse traço de pobreza (não extrema, mas cotidiana, presente) parece ter orientado a vida de Sampaio no trato com o dinheiro: embora tenha obtido sucesso estrondoso com o *hit* de 1972, ele não fez fortuna e viveu de forma errática até o final, com períodos em que a grana entrava e era, logo em seguida, posta fora com o *way of life* libertário e desprendido do compositor. Ou pode ser outra coisa. Pode ser que, tendo desde cedo percebido

que o capital está na raiz do sentido de administração de um mundo no qual tudo, até a arte, é produto, Sampaio tenha querido chutar o balde da fortuna. Isso explica a aporia de quem, de um lado, tenha desejado levar uma vida nos moldes burgueses impostos pelo capital, como ouvimos na canção “Homem de trinta”: “Tenho almoçado e jantado / Tenho tomado café da manhã” (SAMPAIO, 2017, p. 157) e, de outro, ironizar o consumo como nas invectivas lançadas em “Classificados nº 1”: “Ah! Compre tudo, mesmo que de tudo um pouco / Siga em frente, olha a direita, não pergunte / por favor!” (Ibidem, p. 26).

4.2 – “Hoje eu vi meu ídolo da juventude”

Numa vinheta da gravação de “Eu vou botar pra ferver”, canção do disco *Grã Ordem Kavernista Apresenta a Sessão das Dez*, gravado por Sérgio em 1971 com Raul Seixas, Miriam Batucada e Edy Star, ouve-se um curioso diálogo entre Sampaio e Raul:

> Sérgio: Ih, rapaz, hoje eu vi meu ídolo da juventude.
> Raul: Essas coisas já não me assustam mais. As laranjas continuam verdes e...
> Sérgio: Ih, cara, peraí, não complica... eu disse que vi meu ídolo da juventude.
> Raul: É, amigo, assim os discos voadores nunca irão pousar.
> (SAMPAIO, SEIXAS, 1971)

Essas palavras, ditas em tom de troça e cheias de ironia, têm um destinatário certeiro e muito facilmente identificável. Não vou nomeá-lo aqui, tanto pelas razões que parecem óbvias àqueles que acompanham as batalhas judiciais e as querelas que envolvem direitos de imagem, brios artísticos e preservação da intimidade, como por um sentido de justiça para com seu verdadeiro objeto. Basta dizer que essa personagem atende pelo majestoso epíteto de Rei. Do iê-iê-iê, da música romântica brasileira, dos grandes vendedores de discos. Enfim, vocês sabem muito bem de quem estou falando. Assim como Sampaio, o Rei também nasceu em Cachoeiro de Itapemirim, mas no ano de 1941, seis anos antes do Velho Bandido. Na canção “Meu pobre blues”, uma espécie de envio ao ídolo da juventude, Sérgio canta que ouviu um

dia “maravilhado seu rockzinho antigo / e foi como se alguma bomba / houvesse explodido no ar” (Ibidem, p. 31). Há muito da personalidade de Sérgio nesses versos. Por um lado, a entrega apaixonada ao objeto de sua admiração. Por outro, a forma irônica com que este passa a ser visto a partir de certo momento. É possível vê-los juntos numa fotografia que ilustra a biografia escrita por Rodrigo Moreira[41], provavelmente a primeira vez que um viu o outro. Na ocasião (1967), o Rei era homenageado em sua cidade natal, num evento em praça pública e narrado *in loco* pelo então jovem locutor da Rádio Cachoeiro, Sérgio Sampaio. A majestade, no centro, sorri para o público que foi prestigiá-lo. À margem direita, um Sampaio esquivo empunha o microfone, boca aberta e olhar enviesado para o ídolo. Há a lenda de que o Rei, que “encontrou” Sampaio algumas vezes ao longo da vida – sempre de modo tangente, oblíquo, indireto, como naquele olhar que pode ser visto na única fotografia que os uniu na vida –, teria lhe pedido, via bilhete, uma canção para ser gravada em algum de seus muitos discos de enorme sucesso – quase todos eles foram enormes sucessos. Depois de muita hesitação, Sampaio teria finalmente composto uma canção para ele que, altaneiro e fiel a sua postura distante, recusou-a. Desse episódio teria nascido “Meu pobre blues”, só lançada na forma de compacto simples e nunca inserida nos álbuns oficiais do compositor. A canção é, a um só tempo, uma homenagem e uma impostura. Evidencia que já naqueles tempos (1974), bem depois do primeiro contato de ambos, Sampaio não estava mais na mesma frequência que seu conterrâneo. Os tempos eram outros e o Velho Bandido já tinha gravado seu *Eu quero é botar meu bloco na rua* e se tornara mais um cidadão cachoeirense conhecido fora das plagas locais. Não era tão famoso como o capitão da Jovem Guarda, mas começava a encontrar um espaço para si mesmo no contexto da música brasileira. E ainda que a canção traga versos que pareçam insistir no desejo de que o ídolo conheça o pobre blues que Sampaio compôs (como “Eu trouxe um novo blues / com um cheiro de dez anos atrás”, “Mesmo que as mesmas portas / estejam fechadas / eu pretendo entrar”, “Mesmo que o gerente / o assistente ou o inteligente / ainda não queira me acreditar”), o que transparece é a ironia com que Sampaio envia sua homenagem àquele que o mobilizou tanto no início. A própria escolha do blues como homenagem é um indício dessa ironia. A canção de Sampaio, escrita no não tão comum compasso de 6/8, começa com o violão tocando os acordes sincopados do

[41] Na página 129.

ritmo ao qual, logo aos 0’07’, vêm juntar-se o trompete, a guitarra e a bateria, sempre nas frequências baixas e expressivas do gênero norte-americano e que está nas origens do rock que o Rei ajudou a difundir no Brasil através da Jovem Guarda. É como se Sampaio, chamando sua atenção, o convidasse a retornar às origens do ritmo, abandonando o tom comercial que sua música passou a ter. É assim que, ao final da canção, ouve-se a invectiva firme de Sérgio, “É tão simples”, seguida de um grito, “Uau!”, enquanto a guitarra vai fazendo uma série de escalas que morrem num *fade-out.* Ismael Canepelle (2016), que escreveu sobre alguns outros “malditos” da música brasileira, escreve no capítulo dedicado a Sampaio:

> [...] Sérgio passou a vida obcecado pelo Rei da jovem guarda (*sic*). Inclusive, foi uma obsessão que mais acentuou as diferenças entre ambos que as eventuais semelhanças. Isso porque [o rei] sempre foi careta, perfeitamente inserido na indústria musical e absolutamente zeloso com imagem e carreira, enquanto Sérgio vivia doidão, brigava com o sucesso e era incapaz de prosperar no mercado fonográfico. (CANEPELLE, 2016, p. 181)

Essa diferença de postura em face do mercado e da imagem que o artista apresenta através dele é bastante indiciária de quem é um e quem é outro. Daí os caminhos tão díspares que ambos trilharam ao longo da vida – e que o Rei ainda trilha, fiel a esses princípios mercadológicos até hoje. Mas não podemos deixar de escutar Sampaio: o outro é seu ídolo da juventude. Um ídolo que, a despeito de se revelar tão diverso do que ele mesmo se tornou como artista da música brasileira, apresentou-lhe como possibilidade a saída de Cachoeiro como caminho para fazer e viver de música. Mesmo que a música que Sampaio fez dali para frente, ao que parece, não tenha agradado a seu patrício mais ilustre.

4.3 – “Rio turvo, curvo e atribulado eu sou”

De acordo com a biografia escrita por Rodrigo Moreira, a primeira canção que Sampaio compôs no Rio de Janeiro foi “Chorinho inconsequente”, escrita em meados de 1968/69 em parceria com Erivaldo Santos e que só foi gravada no icônico *Grã Ordem Kavernista Apresenta a Sessão das dez* em 1971, na voz de Miriam Batucada.

Nela, um samba-choro – e que traz ainda no título a “desculpa” de não ser um retrato assim tão fiel do gênero –, Sampaio revela muito de sua relação com a cidade que adotou após deixar Cachoeiro de Itapemirim em fins de 1967. Há um rol de símbolos cariocas – Ipanema, Tijuca, praia, futebol, areia, chope – e que são sintetizados pelos versos finais, nos quais o compositor diz que “queria ter amor, ter liberdade / para ter toda essa cidade / dentro do meu coração” (SAMPAIO, SANTOS, 1971). Trata-se da descrição de um eu-lírico que encontrou naquela cidade o local de expressão de toda uma geração que se valia dela para viver plenamente seus anseios de liberdade, de autonomia e de felicidade. Mas não foram bem essas as facetas do Rio de Janeiro que o compositor capixaba encontrou em seus primeiros anos na Cidade Maravilhosa. Quando, depois de uma viagem de “reconhecimento” em 1965, Sampaio decidiu se estabelecer por lá, foi a dureza de uma vida material incerta e de uma carreira musical que teimava em não se estabelecer que acompanharam o compositor nas deambulações pelas ruas cariocas. Como locutor – trabalho que tinha desenvolvido com algum prestígio em Cachoeiro, cidade pequena e na qual todos conheciam sua família, mas que, uma vez vivendo numa metrópole como o Rio, era apenas mais um entre centenas de outros locutores –, Sampaio se viu obrigado a pular de rádio em rádio em troca de salários miseráveis e que lhe permitiam apenas pagar uma cama em pensões decrépitas na boêmia região central do Rio, especialmente na Lapa. Houve tempos, entre 1969 e 1970, em que, sem trabalho algum, Sérgio viveu literalmente na rua, dormindo nos bancos das praças, sob as marquises do comércio popular do centro do Rio ou em albergues para indigentes. Esse dado da vida de Sampaio, importante para a compreensão de sua postura marginal em face do sistema capitalista e do *mainstream* que o acolheu precariamente quando ele se tornou um músico profissional, leva-nos a essa assertiva tão dura quanto necessária: Sérgio Sampaio foi mendigo no Rio de Janeiro. Quando lemos em Benjamin que a “ideia de uma mônada [...] significa, em suma, que cada ideia contém a imagem do mundo” e que “a tarefa imposta à sua representação é nada mais nada menos que a do esboço dessa imagem abreviada do mundo” e quando olhamos esse traço da experiência danosa de Sampaio no Rio, entendemos em parte o modo como suas composições são marcadas por esse componente terrível do capitalismo – a exclusão daqueles que não estão adequados às suas demandas produtivas – no modo como Sérgio construiu suas canções. O modo esquivo de compor os arranjos e as frases musicais e a “dicção palavrosa” e que procura abrigo naquilo que a música tenta

acompanhar podem ser lidos como retratos monadológicos de um sujeito que não encontra um lugar seguro no mundo. E, indo além, é também o fotograma de alguém que percebe na própria degradação um caminho irreversível, cuja única possibilidade de desvio é pela via da autonomia artística. Por esta razão é que as (poucas) canções que Sampaio compôs nesses primeiríssimos anos cariocas não procuraram informar e denunciar a vida miserável que levava na cidade, tampouco inscrever-se na seara do protesto e da crítica mais contundente feita por outros compositores brasileiros vivendo também no Rio, uns mais, outros menos pobres que ele. Essa relação dialética com a realidade brasileira mediatizada pela barbárie da ditadura militar que se impunha com violência na virada dos 1960-70 é expressa de uma outra forma, oblíqua mas repleta de conteúdo de verdade, tendo o Rio de Janeiro como *locus.* A cidade é também ela uma mônada do Brasil. A parte que contém o todo, não esqueçamos. E o que o compositor quer expressar é justamente a ideia de que esse todo, ainda que barbaramente tecido, pode ser um espaço de utopia, de resistência artística, de produção de um sentido não-idêntico àquilo que a história quer arbitrariamente impor aos indivíduos. Uma das canções em ele traça um retrato mais acertado dessas relações, isto é, de sua relação tanto com a cidade do Rio de Janeiro como com a história que começa a se evidenciar catastrófica para ele, é “Coco verde”, lançada num compacto simples em 1971, cujo lado B era “Ana Juan”, escrita em parceria com Odibar. Numa primeira leitura, a ideia de batizar sua canção com um símbolo que parece retirado do universo presente no cancioneiro de Dorival Caymmi parece revelar um sujeito deslocado naquele espaço de grande debate cultural que era o Rio no início da década de 1970. Uma explicação para isso, talvez a que se apresente como a mais evidente, seria o próprio regime militar que, através do AI-5, interrompeu a possibilidade de um crítica mais direta a ele. Poderia se apontar a ausência de referência ao complexo quadro político brasileiro nesta canção, justamente no momento em que o compositor começava a ter alguma evidência no contexto da música brasileira e em que sua música ganhava um maior alcance junto ao público e aos outros compositores e intérpretes de música brasileira[42]. Mas essa assertiva não parece justa quando se trata da figura de Sampaio que, como ele mesmo canta em “Eu quero é botar meu bloco na rua”, não fugia da briga. Por esta

[42] Devemos lembrar que compacto contendo “Coco verde” e “Ana Juan” foi distribuído pela gravadora CBS e teve a direção artística de Raul Seixas, com quem Sampaio inaugurava uma importante parceria. Naquele mesmo ano de 1971, “Coco verde” foi gravada por Dóris Monteiro e incluída em seu LP *Doris.*

razão, “Coco verde” deve ser interpretada tanto como uma canção política, como uma canção que define sua relação com a cidade do Rio de Janeiro. Ao cantar que “Leio, ouço, comento e grito / Que o mundo não tem razão”, o compositor, na leitura que aqui proponho, está fazendo referência ao momento brasileiro e suas ressonâncias na cidade do Rio, mostrando-se atento (“leio, ouço”) àquela realidade e se inserindo em seu debate (“comento e grito”). No entanto, nos versos seguintes escutamos um Sampaio que, ao olhar para o Brasil daquele espaço privilegiado de observação, toma uma decisão aparentemente diversa dos que defendiam uma postura mais ativa e contestatória da ditadura:

> Eu me ligo é numa rede
> E num pé de coco verde
> Eu me amarro é na Tereza
> Minha amiga, irmã
>
> Rio, turvo, curvo e atribulado eu sou
> Boa noite, já está passando da hora, eu vou
> (SAMPAIO, 2017, p. 29)

Ocorre agora – como ocorrem tantas questões no momento em que se está debruçado sobre um tema, uma figura, uma obra – que grande parte das acusações que Sampaio diz ter recebido e que ouvimos nos versos de “Eu quero é botar meu bloco na rua” podem encontrar “justificava” nos versos despretensiosos acima. Ou melhor, nos versos que parecem avisar aos navegantes: deixem-me em paz. A rede, o coco verde e a Tereza – e aqui é inevitável não nos remetermos à “País tropical”, de Jorge Ben, de onde tanto a Tereza como o olhar “não-engajado” lançado sobre o Brasil encontram abrigo[43] – são indícios de como o compositor filtrava o Rio de Janeiro em si mesmo. A despeito de ter falado da cidade muitas outras vezes em muitas outras canções – e de forma contundente em algumas delas, como ouvimos nas “paisagens” tenebrosas da cidade apresentadas em “Filme de terror”, por exemplo –, sua relação com o Rio é também a que ouvimos em “Coco verde”: um apego aos prazeres que a cidade lhe oferecia, ainda que o tenha tratado com tanta rudeza e solidão. Lembremos que não há mar em Cachoeiro de Itapemirim. Há apenas o rio que dá nome à cidade e no qual

[43] “País tropical” apareceu em 1969, sendo gravada por Gal Costa e em 1970 por Wilson Simonal. A gravação de Gal contou com as participações de Caetano Veloso e de Gilberto Gil, que estavam partindo para o exílio londrino – razão pela qual teve um viés bastante político. Já a versão de Simonal serviu para corroborar sua má-fama de dedo-duro da ditadura, uma vez que sua leitura foi considerada alinhada ao ideal idólatra que o regime militar promovia da nacionalidade brasileira.

Sérgio, na infância, costumava se banhar na companhia de seus irmãos. E é esse rio-Sampaio que vai desaguar no mar carioca, apenas um curso d'água em face do Atlântico que o compositor passou a ter como companhia frequente. E esse feroz encontro fica evidente quando Sérgio canta: "Rio, turvo, curvo e atribulado eu sou". É o rio e é o Rio. É esse sujeito marginal e confuso diante desses dois fenômenos incontroláveis da natureza.

4.4 – "O maior espetáculo da Terra"

Com a palavra, Raul Seixas*:*

> [...] Acreditei muito nesse cara. Acreditei tanto que ele me incentivou a voltar a ser artista outra vez. "Você produz bem. Por que não produz a você mesmo?", dizia ele a toda hora. E fiz isso. Produzi um disco (meu favorito) com o Sérgio Sampaio, comigo, com Miriam Batucada e um excelente artista baiano chamado Edy. Cada um cantava suas músicas em faixas separadas, num trabalho que resumia o caos da época. Este álbum merece algumas palavras de respeito. Todas as músicas, exceto uma, foram escritas por mim e por Sérgio. Foi uma caricatura incrível, apesar de ter vendido pouco. (SEIXAS, 1990, p. 75)

O depoimento de Raul é certeiro na definição do que foi o álbum coletivo *Sociedade da Grã Ordem Kavernista apresenta a Sessão das Dez* e que reuniu, além dele e Sampaio, Edy Star e Miriam Batucada. O disco, que saiu sob o selo da CBS em 1971, teria sido gravado, prensado e distribuído às lojas supostamente à revelia dos executivos da gravadora, da qual Raul era um dos produtores. Rodrigo Moreira conta que Evandro Moreira, um dos diretores da companhia no Brasil, recebeu uma correspondência da matriz americana e que consistia no disco e num bilhete colado à capa, onde se lia "What is this?[44]" (MOREIRA, 2003, p. 55). O certo é que, logo após o episódio, Seixas migrou para a Phillips. A Grã Ordem Kavernista foi desfeita e os quatro seguiram cada qual para seu lado. Mas o fruto do grupo é um disco icônico

[44] Há quem desminta essa história, que tem contornos de lenda. Único dos quatro artistas do disco ainda vivo, Edy Star disse publicamente durante a edição do Festival Sérgio Sampaio de 2015, ocorrida em Vitória, que tudo não passou de uma estratégia de *marketing* elaborada por Raul Seixas e que os executivos da CBS estavam, desde o princípio, a par da feitura do disco e de seu conteúdo.

porque serviu, além de apresentar aqueles quatro artistas brasileiros que, cada um a seu modo, possuíam uma relação muito criativa com a música – Edy Star tinha sido cantor de cabaré, Miriam Batucada era uma sambista que tocava caixa de fósforos como ninguém, segundo se dizia, Raul Seixas era um produtor com vontade de mostrar seu trabalho autoral e Sérgio Sampaio era um jovem músico capixaba já a fim de botar seu bloco na rua –, para "resumir o caos" que imperava no Brasil. O disco tem um parentesco evidente com o também coletivo *Tropicália ou Panis et Circensis,* lançado dois anos antes, no sentido de que ambos se valiam – para debater as questões políticas e sociais de um Brasil que sangrava por conta da ditadura militar – de uma forte dose de desbunde. Heloísa Buarque de Hollanda, no livro *Impressões de viagem,* publicado originalmente em 1979, no calor da hora, escreve que os compositores de música popular que optavam pela não-utilização de metáforas e mensagens cifradas para referir-se ao regime militar, eram frequentemente considerados alienados, traidores e desbundados (HOLLANDA, 2004, p. 103). O desbunde era uma atitude vista como apolítica, não-engajada e irresponsável por aqueles que desejavam que a arte brasileira fosse um espaço para o exercício crítico a respeito da realidade do país. O engano desse julgamento residia na incapacidade de enxergar nessas produções marginais um espaço criativo para uma crítica de caráter não-identitário, pautada em obras que não se contrapusessem diretamente à barbárie da ditadura através de chamamentos à luta ou de mensagens políticas direcionadas ao ouvinte (ainda que codificadas nos subentendidos que se escondiam nos versos das canções), mas sim numa produção que levasse às últimas consequências a parcela de autonomia que a arte ainda pudesse ter naquele contexto sufocante. A assertiva que encontramos nas primeiras páginas da *Teoria Estética* de que as obras de arte vivas são as que recusam o que é natural nos sujeitos e nos objetos que produzem, sendo capazes de conter "o todo no particular" (ADORNO, 2008, p. 17), é apropriada quando nos deparamos com o disco *Sociedade da Grã Ordem Kavernista apresenta a Sessão das Dez.* Tomado inicialmente como um ato de liberdade desses quatro artistas que já apresentavam em suas trajetórias individuais uma postura marginal diante do mercado, este LP deve ser compreendido como uma obra crítica à indústria cultural, embora se servisse dela para sua produção. Como já discutido na primeira parte desse trabalho, não é o produto em si que determina sua cooptação à ideologia de padronização cultural, mas sim a transformação de seu feitio em mera mercadoria. Um feitio que *Sociedade da Grã*

Ordem Kavernista apresenta a Sessão das Dez recusa desde seus instantes iniciais: a faixa "Êta vida" começa com uma vinheta que reproduz os temas musicais comumente ouvidos nas aberturas dos espetáculos de circo, com a inclusão de fragmentos de vozes que imitam um público ávido por ouvir aquilo que uma voz de locutor (performatizada por Edy Star), aos 0'08'', anuncia: "Respeitável público, a Sociedade da Grã Ordem Kavernista pede licença para vos apresentar o maior espetáculo da Terra!". Mas longe de ser um espetáculo culinário e palatável como muitas apresentações circenses, com *partners,* leões adestrados, equilibristas falsamente em perigo e sustos calculados, as canções que se seguem misturam deboche e distorção, rock e temas populares, sambas e choros filtrados pelo som de guitarras dissonantes e da caixa de fósforos inconfundível de Miriam Batucada. Os ouvintes regredidos certamente foram incapazes de perceber a ironia presente em versos como "Ando cabreira, ando chateada / com esse tal de soul" ("Soul Tabôroa", faixa 7, composta por Antonio Carlos e Jocáfi) e "Todos tão por dentro da jogada / eu não tô com nada mesmo / eu tô muito tranquilo" ("Eu acho graça", faixa 4, composição de Sérgio), salpicados aqui e li em arranjos e harmonias que em nada se assemelhavam a "Minha gente amiga", de Ronnie Von, ou "Ê, baiana", de Clara Nunes, para citar duas das canções mais tocadas nas rádios naquele 1971. Não se trata de uma questão de valor, mas de se pensar no feitio das canções que eram e das que não eram aceitas pelo público – e o rádio era um parâmetro de medição daquilo que caía ou não no gosto dos ouvintes. Além da questão estritamente musical, outra peculiaridade do disco do grupo Kavernista eram os debochados diálogos que entremeavam as canções. Esse recurso já havia sido utilizado no disco dos tropicalistas de 1969, em que no meio da canção "Panis et circenses", de Caetano e Gil e lá interpretada pelos Mutantes, pode-se ouvir a encenação de uma conversa corriqueira de uma família em torno da mesa de jantar, com a inserção de sons que simulam o tilintar de copos e talheres. No disco dos Kavernistas, os diálogos se tornam um elemento performático responsável por amalgamar os deboches e diatribes lançadas contra o bom gosto e contra o público careta. Cito alguns exemplos:

> - Está no ar?... Estamos aqui em plena Cinelândia gravando o programa Brasa Viva. Vamos entrevistar um transeunte. Ei... você aí: qual é o tipo de música que você prefere? Melodiosa ou barulhenta?
> - Barulhenta, né...? Sou jovem.
> ("Todo mundo está feliz")
> *
> - Taí, sou o cara que subiu na vida, morava no morro e agora moro no Leblon.

> (“Aos trancos e barrancos”)
> *
> (Som de telefone tocando):
> - Alô?
> - Oi? É o Jorginho Manilha? É verdade que agora você é *hippie?*
> - Podes crê! Podes crê!
> (“Eu acho graça”)
> (SAMPAIO, SEIXAS, 1971)

Esses fragmentos de diálogos podem ser lidos a partir de seu caráter monadológico, retratos do sufoco vivido pela sociedade nos anos de chumbo sem, contudo, ter a intenção de comentá-los, ainda que de maneira cifrada e/ou metafórica. Era muito mais uma recolha do modo como viviam os sujeitos que transitavam pelos meios marginais (ou nem tanto) e do exercício de sua resistência àquele estado de coisas e que contaminava tudo, colado a cada palavra dita, a cada pedaço de som. Segundo Ismael Canepelle (2016), a recepção ao disco dos Kavernistas foi marcada pela profunda cisão entre os conservadores musicais que trataram a obra como algo execrável e os “modernos”, que viram nela um exemplar de ousadia contra o sistema (CANEPELLE, 2016, p. 184). Nem tanto ao mar, nem tanto à terra, mas sempre procurando situá-lo à margem, o criativo espaço das obras de arte que, por seu caráter de contenção do todo no fragmento, provocam uma leitura do mundo que não seja alheia a ele e, por outro lado, não possua a sua feição reificada. O álbum, a despeito de sua carreira tão meteórica quanto fugaz, teve e ainda tem o poder de retratar como poucas obras o que se passava no Brasil daquele tempo. E seu teor de verdade reside no modo como a linha composicional ali se situou, não no bom gosto e nem no engajamento militante, mas nos interstícios da relação negativamente dialética entre ditadura e sua crítica, não escolhendo, contudo, a identidade do panfleto nem da cooptação, mas o caminho criativo da liberdade.

4.5 – “Há quem diga”

“Eu quero é botar meu bloco na rua” é a porta de entrada da maioria dos ouvintes, de ontem e de hoje, na obra de Sérgio Sampaio. É verdade que uma parte significativa

desses não passa dessa porta, ficando retidos no aspecto de *hit* que esta marcha-rancho aparenta ter como característica central. Numa entrevista concedida ao músico Zeca Baleiro em 1989 – e que deveria ter sido publicada na extinta revista *Umdegrau,* mas que nunca chegou a sair em vida do compositor[45] –, Sampaio diz que a questão central tratada em "Eu quero é botar meu bloco na rua" foi a de "soltar os bichos" (SAMPAIO, 1989). Isso pode, com efeito, corroborar a relação estreita entre a canção e o momento de sua feitura, em que a sensação de amordaçamento – Sérgio se refere textualmente à mordaça na entrevista – vivida pelos artistas brasileiros diante do regime militar era a tônica, o que nos leva outra vez ao conceito de mônada: a obra de arte como mônada possui um caráter não aparentemente dialético com o seu contexto, embora o contexto esteja presente nela, quase sempre de maneira não evidente, como os dados imanentes daquilo que ela realiza esteticamente para viver, para existir (ADORNO, 2008, p. 18). Nesta canção de Sérgio Sampaio, esses dados estéticos são representados pelo diálogo empreendido entre os três elementos que compõem sua forma: a música, a letra e a performance. No caso da música, a opção pela marcha-rancho resulta numa escolha interessante por ser este gênero uma espécie de avesso da alegria que é inerente aos sambas tradicionalmente entoados no carnaval. Já no início do fonograma, a presença de um violão que cadencia o ritmo da marcha-rancho e de um outro que, com um certo toque de blues, constrói a melodia que logo se ouvirá são indícios de que a opção por este gênero musical evidencia a reflexão ensejada pelos versos que ouvimos na primeira estrofe:

> Há quem diga que eu dormi de touca
> Que perdi a boca, que eu fugi da briga
> Que eu caí do galho e que não vi saída
> Que eu morri de medo quando o pau quebrou
> (SAMPAIO, 2017, p. 67)

Devemos prestar muita atenção ao "há quem diga". Mais que as queixas de um eu contra seus acusadores – o que parece denotar já uma antevisão do compositor de que sua canção seria vista por alguns como um produto alienado, despolitizado e deslocado do momento político brasileiro –, o que intriga é essa oração sem sujeito (ou "sem sujeitos") que aponte a origem de das acusações contra ele. Poderíamos

[45] A entrevista havia sido planejada desde o primeiro número de *Umdegrau*, mas as demoras e recusas de Sérgio Sampaio em concedê-la só foram quebradas quando a revista tinha deixado de existir, em 1989. Ainda assim, Baleiro fez questão de ouvir o compositor em sua casa em Cachoeiro de Itapemirim, para onde tinha voltado à época.

especular que naquele ambiente em que era esperado que da lira de um compositor de música popular brasileira (ou da produção de um artista brasileiro de maneira geral) saíssem construções linguísticas intrincadas em que fosse possível ler o desespero brasileiro, qualquer um que não percorresse esse caminho metafórico seria visto como alienado, tanto pelo público como por outros compositores populares, em especial aqueles com um viés político mais proeminente. É o próprio Sérgio quem diz, numa entrevista de 1976 citada por Rodrigo Moreira[46]: “Minha música [a canção “Eu quero é botar meu bloco na rua”] não era uma bandeira. Na verdade, era um desabafo muito grande. E, no sentido geral, ela fala da marcação de touca, da bobeira” (SAMPAIO, *apud* MOREIRA, 2003, p. 218). Sérgio revela a cobrança por engajamento que recaía sobre os compositores de música popular, principalmente sobre um jovem e promissor como ele. Aliás, na mesma entrevista Sampaio diz que a obra ganhou um sentido diverso deste ao longo dos tempos. “Botar o bloco na rua” passou a significar que ele, em lugar de tematizar uma resistência à impossibilidade crítica imposta pela mordaça da ditadura, celebrava uma desconexão das grandes questões brasileiras, cultuava o descompromisso e a vontade de apenas curtir, sem maiores preocupações de matriz política. A canção ganhou um outro contorno, uma outra leitura, uma vez que a mediação da indústria cultural, à revelia do desejo de Sérgio, transformou-a em algo politicamente neutro para parte dos ouvintes. Retomando a forma de marcha-rancho presente na canção, deve-se destacar que sua abertura à construção de repetições melódicas, em virtude da marcação rítmica característica, é apropriada por Sampaio para construção de um dos mais conhecidos refrãos da música brasileira, baseado na reprodução do verso-título “Eu quero é botar meu bloco na rua”, seguido de “brincar, botar pra gemer”, primeiro e, em seguida, “gingar, pra dar e vender”. Já vimos que a indústria cultural é perita na transformação desses elementos repetitivos em artifícios estandardizados com vistas à subsunção do todo na parte e, ao contrário do que pressupõe a monadologia, impedir que se ouça essa totalidade diluída no efeito. Faço aqui um parêntese para me reportar a uma entrevista concedida por Adorno à televisão alemã em meados da década de 1960, quando *o folk* se firmava no cenário musical como um espaço de crítica ao sistema capitalista e de resistência política aos seus eventos arbitrários, como o acirramento da questão racial nos Estados Unidos e a Guerra do Vietnã. Adorno, no entanto, vê o gênero com ceticismo e duvida de que

[46] A fonte da entrevista não foi referenciada no livro.

o suposto poder de crítica nele presente seja verdadeiro e eficaz, uma vez que o véu tecnológico da indústria cultural tornaria nula toda crítica que se tentasse construir a partir dela. Segundo ele, ouvir em forma de canto os “choramingos” sobre a Guerra do Vietnã não serviria a outra coisa senão na transformação do horror em um simples produto cultural (ADORNO, 2017[47]). Na clave da leitura mediada do pensamento de Adorno pela ótica (pelo som) da canção sampaiana, tendo a discordar dessa assertiva, sobretudo no que diz respeito à impossibilidade de crítica a partir da reflexão sobre o caráter padronizado dos elementos que compõem a música popular. Pelo contrário, o refrão – que seria para Adorno uma evidência da pseudo-individuação do ouvinte e que o faria sentir-se parte “ativa e efetiva” da canção, perdendo sua capacidade de autonomia diante dela – tem na canção de Sampaio um efeito inverso. De fato, a repetição dos versos iniciados por “Eu quero é botar meu bloco na rua” traz em si uma referência ao contexto brasileiro na mesma medida que há nas canções *folk* de protesto apontadas por Adorno. No entanto, aqui não encontramos um chamamento à luta e à resistência, tampouco um libelo contra a ditadura militar instituída no país como havia em parte da música de protesto norte-americana em relação às questões político-sociais dos anos 1960. O que Sérgio Sampaio persegue em “Eu quero é botar meu bloco na rua”, ao recorrer a um dado pré-cultura de massas, mas de enorme alcance no imaginário popular brasileiro, como eram os refrãos característicos da marcha-rancho, é o de transformar sua canção numa obra autônoma capaz de, de modo não-panfletário, canalizar os outros gritos também sufocados e desejosos de expressão sem, contudo, encher esse mesmo refrão de referências explícitas ao momento brasileiro. Retomando o argumento que me faz discordar da posição adorniana, os elementos da música popular, mesmo aqueles mais maculados pelo aspecto padronizado que lhe é inerente, podem servir como um veículo para a crítica a ela mesma. E aqui chegamos à questão da performance. Sabemos que a canção, por sua própria constituição, é um artefato artístico híbrido, pois concentra música, letra e performance no mesmo objeto, elementos sem os quais ela não existiria, ao menos não com o nome de canção. A letra separada da música não é canção, assim como a melodia isolada e tocada por um ou mesmo por um conjunto de instrumentos não a constitui. Do mesmo modo, o artista no palco ou no

[47] Disponível em www.youtube.com/watch?v=skI0JC2s-aU. Acesso em: 16 maio 2017. Infelizmente, não foi possível precisar a data e a fonte exatas desta entrevista, da qual apenas um breve excerto encontra-se disponível em plataformas de vídeo na internet. A data citada é a da consulta ao material.

estúdio de gravação onde empenha seu corpo e sua voz é incapaz de realizar a performance se não se munir de seus outros dois elementos. Ruth Finnegan, em “O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?” (2008), ressalta que a canção, termo amplo e sempre presente na história ao longo dos tempos, é um fenômeno essencialmente coletivo porque só existe plenamente enquanto experiência partilhada por todos (FINNEGAN, 2008, p. 15). E esse momento de partilha foi marcado, na década de 1970 em que se situa parte substancial da produção sampaiana analisada neste trabalho, pela coexistência dos momentos performáticos realizados *in loco* pelos artistas, como shows, happenings e outras intervenções públicas e aqueles captados através dos meios técnicos, sobretudo pela figura do *long play*. O processo de captação da performance no/pelo disco foi apontado por Simon Frith (1996) como sendo o estágio final do processo de mediação entre música e técnica, denominado de *pop*: a performance é ali recolhida pelos meios técnicos, podendo esta ser acionada pelo ouvinte a qualquer tempo (FRITH, 1996, p. 221). Isso implica dizer que ao escutar uma canção no LP (como nos anos 70), no cassete (como nos 80), no cd (90) ou via streaming (2000), o ouvinte pode captar a operação performática de empenho do corpo e da voz do intérprete que executa a canção, partilhando daquela experiência. Ainda que esta operação esteja mediada pela presença dos mecanismos de controle da indústria cultural, é possível afirmar que o ouvinte da década de 1970 que se deparava com “Eu quero é botar meu bloco na rua” em meio a um LP de canções de Sampaio estava, de algum modo, mediado pela mesma historicidade que marcou seu processo composicional e, via performance – porque, mesmo que se ouça apenas uma voz acompanhada de instrumentos, o corpo e a história que o envolvem podem ser percebidos nesta relação –, partilhava com ele o grito que emergia das agruras impostas pela ditadura. Por esta razão, é essencial perceber que a voz de Sampaio, que aparece no fonograma aos 0’25’’ cantando os versos inicias da canção, está posta numa modulação de algum modo contida e adequada à proposta rítmica do gênero marcha-rancho, sem sobressaltos vocais ou tonais. Trata-se de uma preparação para o que virá, utilizando para isso não os mecanismos tradicionais de glamourização ou de padronização do esquema da indústria cultural e cuja função é prender o ouvinte pelo efeito, mas sim a atração de sua atenção a partir da seriedade da mensagem que vai se estabelecendo na performance. É então que, aos 1’10’’, explode o refrão, cantado numa modulação imediatamente mais alta que o tom que vinha predominando até ali. Os versos “Eu quero é botar meu bloco na rua / brincar, botar

pra gemer / gingar pra dar e vender", performatizados na agora amplificada voz de Sérgio, dando a impressão de coro, realizam-se, enfim, como o berro contra a arbitrariedade, contra a interdição e, também, contra a necessidade de uma canção que se valesse de artifícios mais "explícitos" para o exercício político. Essa mesma ordem é seguida na segunda parte, quando os versos da terceira e quartas estrofes são cantados (aos 1'59''), outra vez numa modulação uniforme, para uma nova explosão do refrão (2'21''), num processo de gradação da intensidade sonora, culminando (aos 3'00'') na repetição da primeira parte da canção, seguida outra vez do refrão numa frequência ainda mais alta, até sua conclusão num *fade out* a indicar que a voz, mesmo extinguindo-se fisicamente enquanto volume é diminuído, continua a soar ainda por muito tempo. Ainda que resulte repetitivo aludir outra vez a este aspecto, não posso me furtar em frisar que é essa constituição formal que confere à canção um caráter não-panfletário, tornando-a mais verdadeiramente autônoma que uma canção que trouxesse um chamado mais explícito aos ouvintes. Isso se torna ainda mais potente quando pensamos que é o "eu" quem quer botar seu bloco na rua, e não o "nós" que devemos colocá-lo. Se cotejarmos a canção de Sampaio com os célebres "hinos" produzidos no momento anterior ao AI-5, quando ainda era possível arregimentar de modo mais incisivo os ouvintes em torno das canções de viés notadamente político, essa diferença se apresenta ainda mais evidente. Em lugar de um coletivo dirigido, um eu autônomo. E é pela forma que essa autonomia possui a capacidade de atingir o ouvinte – e não apenas pelo conteúdo mais evidente que ela possa transmitir.

4.6 – "E olhando essas luzes que se apagam lentamente"

Paulo Henriques Britto escreve, no ensaio "A temática noturna no rock pós-tropicalista" (2003), a respeito das características gerais e mais ou menos comuns do movimento contracultural norte-americano do final da década de 1960:

> [...] A contracultura começa como uma reação ao serviço militar obrigatório na época da guerra do Vietnã, mas a partir daí desenvolve uma proposta

> positiva de sociedade, uma contra-ideologia utópica em que entram pacifismo, hedonismo, um neo-romantismo de sabor rousseauniano, versões do zen-budismo derivadas dos livros de Alan Watts e naturismo dos anos vinte, com pitadas de feminismo e marxismo em suas vertentes maoísta e frankfurtiana[48] — tudo isso expresso na língua franca da geração, o *rock*. Na prática, é claro, havia sérias incompatibilidades entre as posições do membro de uma comuna naturista, do usuário de ácido lisérgico e do guerrilheiro urbano. (BRITTO, 2003)

Como é consensual, a contracultura foi uma reação ao sistema e a todas as suas formas presentes na sociedade ocidental nos anos de 1960-70. Ainda que de forma difusa e não organizada, o que determina seu aspecto não-dirigido, o movimento contracultural pode ser lido como um meio de barrar a repressão e a administração impostas pela vida vivida sob o domínio do capitalismo tardio. Desde a recusa hippie às formas de normatização social impostas pelos rituais de consumo (como a não fixação em empregos formais, a opção pelo uso das mesmas e sempre coloridas roupas e a entrega a formas de amor dessemelhantes à instituição do matrimônio), passando pela luta em favor dos direitos civis (a própria figura de Martin Luther King, ainda que associada ao cristianismo protestante, é antissistêmica em sua incisiva crítica à organização política norte-americana, sobretudo no trato da questão racial e dos direitos dos negros) e chegando à atuação dos grupos estudantis contra um modelo educacional universitário (visto por eles uma reprodução dos sistemas de organização tecnocrática que, após a conclusão da educação formal, cada um deles deveria seguir, embora esses mesmos estudantes não tivessem uma proposta unívoca e clara daquilo que iriam erigir em lugar do mundo que a todo custo buscavam destruir). Em todo caso, no contexto norte-americano e europeu, a contracultura acabou por adquirir um caráter afirmativo e, de acordo com a proposição feita por Paulo Henriques Britto, solar. No caso da música, em especial a norte-americana, o rock foi a extensão natural dos anseios daquela geração – e mesmo a *folk music* tinha

---

[48] É importante destacar que a referência à Escola de Frankfurt (e à Teoria Crítica, consequentemente) aqui evocada por Paulo Henriques Britto tenha em Marcuse sua razão de ser. Apesar de Adorno ter presenciado e participado de modo controvertido e não-engajado dos eventos de Maio de 68 – há que se lembrar o sempre nebuloso episódio em que ele foi acusado de traição por haver apertado a mão de um membro da força policial que, convocada pela administração universitária, invadiu o Instituto de Pesquisas Sociais para conter a revolta estudantil –, foi Herbert Marcuse quem se viu bastante próximo dos estudantes, seja como professor visitante na Universidade de San Diego, Califórnia, seja participando de assembleias estudantis – há uma famosa fotografia em que se pode ver o já velho professor entre os jovens rebeldes numa plenária universitária na Freie Universität Berlin –, sendo reputado, ao lado de Marx e de Mao Tsé-tung, como um dos três M's revolucionários. Assim é que muitos acabaram por tomar as ideias de insubordinação em face da repressão sistêmica presentes na obra de Marcuse como um aditivo às já combustivas manifestações daquele período, ficando o também filósofo alemão fortemente associado àqueles eventos. (Cf. Wolfgang Leo Maar, A educação pela revolução. *Revista Cult* nº 127, Agosto de 2008, p. 44)

um irrenunciável parentesco com ele, como no caso de Bob Dylan – que ouvia nos acordes provocativos, nas letras repletas de crítica e nas performances que desafiavam as normas comportamentais vigentes um eco do que buscava como *modus vivendi* contraposto à caretice das normas sociais. Nesse sentido, a Tropicália de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé e seus parceiros no disco *Tropicália ou Panis et circensis* parecia estar bastante afinada ao clima solar presente no movimento contracultural norte-americano, com sua leitura filtrada e alegórica das influências vindas de lá, desde o rock como matriz musical genérica (veja-se, por exemplo, as canções "Miserere nobis", de Gil e Capinan, e "Bat Macumba", de Gil e Caetano que, além de remontar à batida sincopada e frenética ao estilo de Chuck Berry, brinca com a emblemática figura do super-herói Batman, num processo de montagem alegórica que o alia a uma das mais tradicionais manifestações de matriz africana presentes na cultura brasileira, a macumba). Há também a escolha política de um vestuário que, se remete ao movimento hippie em ascensão naquele momento, também flerta com as possibilidades de futuro apontadas pelas viagens lisérgicas e pela ficção científica presente nos livros de Arthur C. Clarke e nos filmes de Stanley Kubrick, personificadas pelos tropicalistas no uso e no abuso do plástico, algumas vezes transparente e deixando entrever partes do corpo geralmente escondidas pelas regras sociais. Destaco também os *happenings* habituais realizados pelo grupo, eventos que se desfaziam logo após sua execução, numa criativa alusão ao descarte peculiar aos produtos da indústria cultural. Em resumo, podemos apontar no movimento tropicalista um momento, como destacou Christopher Dunn no título de seu livro, de *surgimento* da contracultura em terras brasileiras. A ideia de surgimento, porém, adquire aqui uma face dupla: se uma de suas acepções é "aparecimento", ela traz consigo o antípoda "desaparecimento". E se o tropicalismo, que começa a se esboçar em meados de 1967, tem seu momento central em 1968, é nesse mesmo 1968 que ele tem seu fim determinado pela decretação do AI-5 e pelo posterior exílio imposto a seus mentores Gil e Caetano. Para Dunn, não é apenas a Tropicália que se encerra com este ato arbitrário imposto pelos militares, mas todo um momento cultural brasileiro:

> [...] A década tinha começado com experimentações radicais e otimistas na mobilização política e no ativismo cultural, impulsionadas por um governo popular de esquerda. E acabou com a consolidação de um autoritarismo linha-dura, a marginalização de líderes moderados civis e militares e brutal repressão de movimentos de oposição. Os cinco anos subsequentes costumam ser chamados de "anos de chumbo" ou simplesmente "o sufoco",

> expressões que descrevem o clima restritivo vivenciado pelos opositores do regime militar. (DUNN, 2009, p. 175-176)

Ainda que pareça dispensável aqui a citação deste trecho do trabalho de Dunn sobre o movimento tropicalista enquanto momento privilegiado da contracultura no Brasil, opto por mantê-lo porque representa a visão de alguém que, com a distância temporal e espacial (anos 2000, Estados Unidos), é ao mesmo tempo *certeiro* no retrato que pinta desse momento bárbaro da vida brasileira sob a ditadura militar e *parcial* quando aponta como "alvos" potenciais da repressão que se segue ao AI-5 apenas os grupos politicamente opostos ao regime ou os artistas "francamente" dissidentes e críticos dele. Sem ser uma falha grave, cabe complementar a assertiva de Dunn e estender o sufoco a todos os artistas brasileiros que, ainda que não estreitamente engajados num movimento claramente opositor do regime, viram-se interditados, impedidos de exercer a liberdade criativa prenunciadas pela Tropicália e seu viés contracultural em virtude da dureza brasileira pós-AI-5. Situando sua análise do ano de 1969 em diante, Paulo Henriques Britto destaca que as canções brasileiras herdeiras do movimento tropicalista, em lugar de se constituírem como ecos da contracultura, viram-se marcadas pelas temáticas do "desespero, fracasso, solidão e loucura" (BRITTO, 2003). Figuras como Jards Macalé, Raul Seixas, Os Mutantes (egressos do movimento tropicalista) e os próprios Gil e Caetano dos álbuns do exílio londrino[49] abordarão em suas canções da década de 1970 elementos apontados por Paulo Henriques Britto como versões noturnas da contracultura norte-americana, tais como o medo, a vontade de partir, o desencanto amoroso e a derrota da utopia de um mundo menos injusto. Neles – e em outros artistas do período –, pode-se dizer que a atitude solar cede lugar a um clima de noite e de pessimismo em virtude da cassação da palavra e da música libertárias imposta pelos militares. E se a contracultura permaneceu nas atitudes e gestos de alguns grupos ligados à vida juvenil, em especial aqueles identificados com o movimento hippie, a música brasileira herdeira do tropicalismo vai abandonar esse caráter mais positivo para performatizar o desespero e a derrota daqueles tempos. Sérgio Sampaio, visto outra vez como mônada, como janela em que se pode enxergar os elementos históricos e sociais daquele momento catastrófico do Brasil, é um dos artistas que melhor representa o aspecto noturno dessa derrota da contracultura enquanto festa. Uma mirada no punhado de canções

[49] Falo dos discos *Caetano Veloso* (1971) e *Transa* (1972*),* de Caetano*, e Gilberto Gil* (1971), de Gil.

que escreveu nos anos 1970 e que aparecem nos seus dois únicos discos lançados no período, *Eu quero é botar meu bloco na rua* (1973) e *Tem que acontecer* (1976), dão um poderoso testemunho de como a música brasileira estava vestida de desesperança. Um breve levantamento onomástico nas canções desses dois LP's dão uma ideia desse clima: palavras como "terror" ("Filme de terror"), "morte" ("Pobre meu pai"), "labirintos", "cinzas" ("Labirintos negros"), "cala" ("Eu sou aquele que disse"), "barra" ("Não tenha medo, não" e "O que pintá pintou"), "hospício", "porão" ("Que loucura"), "pecados" ("Cabras pastando"), "cansada", "baleada", "chumbada", "arriada", "abandonada" ("Tem que acontecer"), "sofro" e "padece" ("Quanto mais") formam um terrível rol de elementos presentes na vida derrotada em que os brasileiros, privados da utopia ensaiada na década de 1960, eram agora forçados a viver. Ou então se escolhia viver afeito à lógica do regime militar, na qual o Brasil era o país do milagre econômico e do futuro predito por Stefan Zweig. Nesse país de fantasia era possível ser rei e continuar na toada do iê-iê-iê sob um sol *fake*, ilusório. Mas Sampaio preferiu a sombra e a fossa, pois eram nesses espaços escuros que suas canções existiam como obras autônomas, não cooptadas àquele forçoso esquema industrial e que, no Brasil, ganhava o plus da censura e da proibição. E embora o compositor tenha tido alguns problemas pontuais com os órgãos oficiais de controle[50], sua birra maior não foi contra a censura institucionalizada, mas contra o esquema das gravadoras e a insistência na fabricação de novos sucessos como a canção "Eu quero é botar meu bloco na rua". Deixado de lado, ele encontrou alguma liberdade para tematizar justamente a falta de liberdade que sufocava a todos naquele momento brasileiro. Seu método composicional que, embora apresente a influência do rock norte-americano – vejamos, como exemplo bem elementar, as canções "Filme de terror" e "Labirintos negros", nas quais a presença da guitarra blues-rock pode ser entendida como um reforço do tom sombrio presente nos textos que são cantados através delas –, é muito mais tributário dessa perspectiva sombria e sufocante. Como tratarei na terceira parte deste trabalho mais detidamente de "Filme de terror" e "Labirintos negros", canções que aqui cito porque parecem ser algumas das que esse

[50] O biógrafo Rodrigo Moreira destaca que, pelos menos por duas vezes, Sérgio Sampaio foi convocado à presença de censores para explicar o sentido de algumas de suas canções, como por exemplo "Última esperança", nunca gravada oficialmente pelo artista e em que se leem os versos "[Sérgio Sampaio] Sabe que corre perigo / pois o bandido mascarado só procura / quem sabe demais". Noutra ocasião, a Polícia Federal teria invadido e revistado seu apartamento no Rio de Janeiro e, não havendo encontrado nada "comprometedor", acabou indo embora sem dar nenhuma explicação ao compositor (MOREIRA, 2003, p. 95-96).

aspecto noturno e de fracasso se apresenta de forma mais potente, penso que podemos deixá-las um pouco à espera para, a fim de exemplificar o caráter de fracasso geracional e que está no cancioneiro sampaiano, voltamos o nosso olhar (e o nosso ouvir) para a nem sempre lembrada “A luz e a semente”, canção que integra o álbum *Tem que acontecer.* Escrita na tonalidade de fá sustenido menor, ritmo 4/4, seu arranjo está assentado na formação flauta-teclado eletrônico-bateria, o que a situa menos como uma canção roqueira e mais como uma balada, gênero que – tendo origem na tradição das narrativas orais advindas das Ilhas Britânicas e nas canções que tinham como fito a narração de uma história quase sempre trágica e de cores sombrias – foi apropriado pela música americana e que está na gênese dos *standards*. No Brasil dos 1970, ela estava presente em canções compostas e/ou interpretadas por nomes tão diversos como Agnaldo Timóteo, Secos e Molhados e Maria Bethânia. O fato é que a balada aqui ganhou uma conotação tão ou ainda mais romântica do que a existente no contexto americano, sendo um veículo para a destilação de mágoas de amor, de dores por casos desfeitos e por juras de vingança contra traições e desencantos amorosos. Na canção de Sampaio, a balada está menos como tema e mais como forma musical para a sustentação de um discurso que exprime as dores existenciais e a crueza de uma vida em que as possibilidades estão em estado de fracasso desde sua origem. O verso inicial (“Eu, embora seja um menino”) – e que tem seu motivo reproduzido com variações nos três versos seguintes – começa com presença central do “eu”; no entanto, é um eu que em lugar de sugerir potência e capacidade decisória, marca logo sua condição de derrota: a concessiva “embora seja um menino”, seguida do “sou mais um barco vazio”, é uma evidência da situação incontornável de engolfamento que, se é coletiva por força do contexto político-social brasileiro, tem no indivíduo seu alvo mais que certeiro. As contraposições entre o novo (“embora seja um menino”) e as diversas interdições que se seguem (“sou mais um”: “barco vazio”, “copo sem vinho”, “gato vadio” e “pobre felino”), reforçam ainda mais esse aspecto de falência individual, o que é um outro sinal de abandono do clima solar para a assunção de uma noite proibitiva e aprisionadora. A segunda estrofe da canção – e que na gravação é introduzida com a amplificação da voz de Sampaio que (aos 1’08’’) sobe alguns tons tanto para chamar a atenção do ouvinte a sua performance como para alertar que a canção entrará agora numa espécie de clímax revelador de seu sentido cada vez mais sombrio – traz uma referência a outro dado da contracultura noturna brasileira, o uso de drogas. E até mesmo elas são, entre nós, uma prova de

caráter falido que as propostas antissistêmicas da contracultura tiveram por aqui: se as drogas, em especial as lisérgicas, tinham como proposta original a abertura da percepção e das zonas mentais, preparando-as para uma viagem da qual se retornaria ainda mais iluminado e pronto para a transgressão e a mudança, por aqui as viagens muitas vezes se transformaram em escapatórias para a realidade sufocante do regime, para a qual o sujeito via-se obrigado a voltar após o efeito do ácido. Ao cantar “E tropeçando bêbado pelas calçadas / me recordando de não ter bebido nada”, Sampaio faz uma alusão a este estado de permanente entorpecimento, mas com um componente diverso daquilo expresso no ideário contracultural, pois em vez do álcool, é a própria realidade que o faz andar em errático tropeço pelas ruas brasileiras. E é em seguida que a recusa ao clima solar se faz mais evidente, podendo ser ouvido no verso “olhando essas luzes que se apagam lentamente”. A ideia de luzes se apagando é um indício do caráter falido que a contracultura teve por aqui, uma vez que elas mimetizam artificialmente o sol e, como ele, experimentam no Brasil um crepúsculo que é resultado da empiria social marcada pela repressão militar. Paulo Henriques Britto lembra que a última das características desse momento da música pós-tropicalista é a assunção da falência utópica. Segundo ele, muitos compositores tematizaram o encerramento da era de sonho e o fim mesmo de qualquer possibilidade de uma sociedade mais livre e socialmente mais justa, inclusive com “a apropriação irônica do vocabulário político da música engajada [e que é] deslocado para o indivíduo derrotado e só” (BRITTO, 2003). Nessa linha, o fracasso da utopia tem razão no fracasso da coletividade que, em lugar de uma organização de caráter político desejoso de revolução, passa a ser organizada de modo homogêneo e acrítico em nome dos ideais de segurança nacional, de ordem social e de progresso econômico impostos pela ditadura. Diante da impossibilidade de reorganizar coletivamente os sujeitos em defesa da sociedade pensada na década anterior, a música brasileira performatiza essa solidão individual em face da morte da esperança. Canções como “O sonho acabou” (Gilberto Gil), “Movimento dos barcos” (Capinan e Jards Macalé) e “San Vicente” (Milton Nascimento) são exemplos citados por Britto de que, mesmo valendo-se do mote da utopia, a música assumia a sua perda. Em “A luz e a semente”, no entanto, Sérgio Sampaio reverte em certa medida essa lógica derrotada e, ainda que centrando seu discurso na figura do indivíduo solitário e em estado de fracasso, confere à sua persona uma centelha ainda do devir utópico ao encerrar sua canção com o verso “Eu sou a luz e a semente”. Se antes falávamos a

respeito de como a noite passa a ser o tom que substitui a melodia solar da contracultura, Sampaio retoma a ideia de luz, mas com um componente embrionário, isto é, a luz está acesa no estágio primitivo de semente, podendo brotar um dia desses. Essa escolha, não é difícil perceber, tem razão na sua condição monadológica de sujeito-parte, de indivíduo que representa os outros indivíduos, de obra que sintetiza as outras obras. O clima era pesado e a barra, para usar os versos de uma outra canção sampaiana, não parecia aliviar. Daí ser imprescindível contradizer sua canção mais famosa e marcar uma toca na dolorosa solidão daquele mundo sem esperança. Ela, se não podia mesmo ser vivida de maneira coletiva como antes, deveria ao menos existir no interior de cada brasileiro que tentava simplesmente sobreviver diante de sua falta.

4.7 – O compositor e o dançarino

O grande momento de visibilidade pública na trajetória musical de Sérgio Sampaio sem dúvida foi a sua participação no VII Festival Internacional da Canção realizado em setembro de 1972 onde, para muitos, sua “Eu quero é botar meu bloco na rua” foi uma espécie de campeã moral – “Fio maravilha”, de Jorge Ben, e “Diálogo”, de Baden Powell e Paulo César Pinheiro, foram as vencedoras oficiais, sendo selecionadas para a etapa internacional do festival e que teve como grande vitoriosa do júri a americana “Nobody calls me a prophet”, de David Clayton Thomas, numa final tumultuada que terminou com competidores abandonando o palco e a tentativa frustrada de se alterar o resultado final e dar a vitória à brasileira “Fio Maravilha”. A canção de Sérgio, entoada com vigor pelo público do Maracanãzinho, foi reproduzida depois pelas principais rádios brasileiras naquele resto de ano e no carnaval de 1973. Foi também a responsável pela assinatura do contrato com a Phillips e que resultou no primeiro disco individual do compositor ainda em 1973, batizado com o mesmo nome da canção. Zuza Homem de Mello, que inventariou a história e as histórias dos festivais, não se ocupa muito da figura de Sampaio em seu *A era dos festivais: uma parábola* (2003), com citações esparsas de uma ou duas linhas a respeito da participação do

compositor naquele que ficou marcado como a última das grandes celebrações coletivas da canção brasileira, um preâmbulo do signo de derrota que passou a ser a tonalidade dominante nos anos de 1970. No entanto, uma observação – a mais "extensa" que ele escreve sobre Sampaio em seu livro – chama a atenção pelo poder de síntese da imagem que passou a ser colada a ele:

> [...] Inicialmente, Sérgio fez sucesso com "Eu quero é botar meu bloco na rua", uma das músicas mais executadas nas rádios depois desse FIC. Mas o palco não era seu forte e aos poucos Sérgio Sampaio foi se tornando um artista meio marginal até se incorporar ao time chamado de "maldito", que, longe de ser um termo pejorativo, é sinônimo de *cult* na música popular. (MELLO, 2003, p. 432)

Reflito sobre essas palavras, em como elas, com a intenção de parecerem elogiosas, acabam reforçando o estereótipo de maldição atribuído à figura "magra e cabeluda" (palavras que Mello usa também para descrever o compositor) de Sampaio. Dizer que ele não era afeito aos palcos traz uma concepção de palco como uma experiência catártica oposta àquela que Adorno distinguiu na arte autônoma. Para isso, devemos lembrar que ideia de catarse (*purificação*, no grego) foi situada por Aristóteles em sua *Poética* como componente essencial da tragédia, na qual o espírito dos espectadores sairia purificado após a contemplação de situações capazes de despertar o temor (diante dos efeitos do trágico postos em cena) e a piedade (em face do sofrimento acarretado pelos eventos trágicos encenados) nesses indivíduos (ARISTÓTELES, *apud* COSTA, 2006, p. 18). Para Adorno no entanto, o imperativo da catarse aristotélica – na qual a entrega do indivíduo em face da obra se daria por uma identificação com elementos estéticos que representam o inaudito, o surpreendente e, sobretudo, o efeito que esta obra provoca naqueles que se entregam a ela – tem um caráter de repressão, uma vez que interdita o acesso do espectador ao real que está contido na obra; esse elemento repressivo acabou sendo apropriado pela indústria cultural e resultou num reforço de seu caráter de mercadoria (ADORNO, 2008, p. 359-360). Por outras palavras, quando aquilo que é apresentado como novidade, mas que carrega em si o esquema escondido sob a aparência da novidade que é apresentada e que ilude o público, captura os sujeitos a ponto de que eles digam "Nossa, que fantástico, isso sim é algo *diferente*", tem-se um irremediável embotamento da capacidade de reflexão que faria esse mesmo público "descobrir" que a novidade representa, na verdade, a sempre-repetição. O real sentido catártico de uma obra é experimentado quando o sujeito em contato com ela se torna capaz de

suspender esse efeito repressor e, percebendo o real e os componentes bárbaros presentes de maneira formal naquilo que a compõe esteticamente, passar a enxergá-la de maneira autônoma. Essa distinção é bastante pertinente para a compreensão do modo como Sérgio Sampaio é descrito enquanto artista do palco. O palco, em um cotejo entre sua(s) performance(s) e a encenação teatral privilegiada por Aristóteles como momento catártico, parece ser para ele o momento de apresentar o real sem os efeitos que provocariam nos ouvintes a ideia de sempre novidade da indústria cultural. Na realidade, há algo de mediatizado no que escrevo porque, tendo Sérgio Sampaio morrido em 1994, nunca pude vê-lo ao vivo num palco, corporificado e tocando suas canções ao violão. Mas se retomarmos a possibilidade aqui discutida da performance também presente através dos meios mecânicos de captação sonora e imagética levantada por Simon Firth, é possível reconstituir o modo de Sérgio estar no palco. Há à disposição nas plataformas de vídeos presentes na internet uma quantidade razoável de apresentações de Sampaio, desde a década de 1970 até às vésperas de sua morte. São registros amadores de shows e apresentações musicais em lugares distintos como Rio de Janeiro, São Paulo e, evidentemente, Vitória. Há inclusive uma apresentação captada num show realizado em 1993 – portanto, uma de suas últimas apresentações – no campus da Universidade Federal do Espírito Santo, em que Sérgio conta à plateia que a canção “Que loucura!” surgiu após uma conversa com o poeta e letrista Torquato Neto, que lhe narrara uma de suas experiências como interno de um manicômio e sua frutífera interação com os médicos e os outros pacientes[51]. Nessas apresentações, Sérgio está quase sempre do mesmo modo: veste roupas brancas, está sentado num banquinho e empunha o violão. Quase nunca se veem outros instrumentistas a acompanhá-lo, tampouco há cenários e outros jogos cênicos. Há uma ausência quase absoluta de efeitos além da voz e do violão. A voz de Sérgio é potente e clara, como sempre foi do primeiro compacto às últimas apresentações públicas. O violão é melodioso, mas quase sempre contido – numa entrevista reproduzida por Rodrigo Moreira, Sérgio diz que não é “músico, músico é Hermeto, é Egberto. Músico eu não sou, faço meus acordes, toco meu violão como quem toca no corpo de uma mulher sem saber as zonas erógenas, vai tocando mesmo por instinto” (SAMPAIO, *apud* MOREIRA, 2003, p. 217). Pode-se olhar para essas apresentações vistas na tela e especular, como Zuza Homem de Mello, que está ali a chave da

[51] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tBNS6blBPcs. Acesso em: 20 abr. 2017.

maldição imputada ao compositor: na recusa ao se assumir como um *entertainer.* Sérgio Sampaio no palco era alguém cuja função não era a de eletrizar e promover na audiência uma experiência catártica que resultasse vazia e ancorada no efeito e na (pseudo)novidade. Suas canções existiam nos palcos como existiam nos discos: eram peças daqueles tempos duros e os traziam colados à forma sob os dados de interdição, de proibição, de contenção. Ali estavam presentes, como discutimos e como discutiremos ainda mais neste trabalho, as referências mais cruéis a uma realidade dura e que não poderia ser claramente exposta, do mesmo modo como não poderia ser, para ele, encapuzada sob a fôrma fácil do efeito e da padronização. Em consonância com o expresso na *Teoria Estética*, para ele o único meio através da qual o público seria capaz de travar um contato significativo e emancipado com a obra seria a experiência formal, despojada dos penduricalhos da indústria cultural. O que não aconteceu, é sabido. Ao menos, o grande público adestrado conforme o modelo de entretenimento consumível não viu e não ouviu em Sampaio os elementos-padrão que, tomados como novidades, fariam dele um dos seus favoritos. Eis sua maldição. Um exemplo disso é a apresentação de “Eu quero é botar meu bloco na rua” captada em vídeo durante o “festival” (sem caráter competitivo) *Phono 73 – O canto de um povo*, realizado em São Paulo entre os dias 10 e 13 de maio de 1973. Naqueles quatro dias, reuniram-se no Centro de Convenções do Anhembi as maiores *stars* da música brasileira de então que, arregimentados pelos *managers* da Phonogram, estavam ali para fazer um estupendo cartaz para a gravadora que, naqueles idos, se orgulhava de possuir o maior *casting* da MPB. É evidente que estou usando esse vocabulário em tom de ironia; a intenção aqui é demarcar o fato de que o evento, à moda das apresentações de elenco tão comuns na indústria fonográfica e no cinema norte-americanos, tinha, a despeito de contar com cantores e compositores que na década anterior estavam alinhados ao grupo crítico da realidade brasileira – como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gal Costa e Gilberto Gil –, era um grande *happening* da arte como produto – embora grande parte do que se ouviu lá desminta essa premissa mercadológica. Foi o exemplo da interpretação que Gil e Chico deram à “Cálice”, canção escrita por ambos especialmente para o evento e que, segundo o pesquisador Walter Garcia no artigo “Notas sobre ‘Cálice’ (2010, 1973, 1978, 2011)” (2014), foi prontamente censurada pelos órgãos oficiais do regime militar antes mesmo que pudesse ser apresentada ao público, tendo sua execução sido proibida em mensagem dirigida aos organizadores do evento promovido pela Phonogram (GARCIA, 2014, p.

119). Diante disso, os dois músicos resolveram interpretar apenas a melodia cada qual em seu violão, o que também não tinha sido autorizado pelos censores. Mas logo Gilberto Gil entoa alguns vocalises e *grammelots*[52] que evocam os versos da canção. Ensaiado ou não, Chico Buarque passa a acompanhá-lo, cantando apenas "cálice, cálice, cálice", ou então versos desconexos e que não estão presentes na letra original, como "arroz à grega" ou "ahanadá barabatá, batá", até que enfim canta os versos "Pai, afasta de mim esse cálice". Seu microfone é subitamente cortado – em algumas versões da história, isso seria uma encenação, o que é negado por Buarque – e ele grita, "Meu som!". Gil então se levanta e lhe dá um abraço fraterno, sob estrondosos aplausos da plateia. Este episódio é bastante conhecido e discutido, mas ilustra bem o tom político, ainda que sufocado pela censura e pela interdição da crítica, que estava presente naquele ambiente promovido por uma grande multinacional do ramo fonográfico para exibir seu elenco de contratados. Ainda mais emblemática é a apresentação de Sérgio Sampaio, que tinha lançado seu primeiro disco solo há pouco mais de dois meses. A canção escolhida pelos organizadores do show foi, com efeito, "Eu quero é botar meu bloco na rua". Quando o vídeo começa, já estamos no encerramento da primeira parte da canção e ouvimos Sampaio entoando o refrão, acompanhado por uma banda pequena (guitarra, baixo e bateria) e um grupo de quatro *backing vocals* – uma exceção no histórico de suas apresentações – que ajudam a encorpar os versos do refrão. O compositor, que aparenta estar em um estado transido, passa dizer separadamente as palavras "botar", "rua", "ferver". Nota-se algum desconforto em suas expressões e em seu gestual[53], indícios que podemos interpretar, na linha da contenção que pontuam outras apresentações ao longo da carreira, como um esforço para tornar aquele momento marcado pelo *medium* da indústria cultural num momento também de consonância política. É assim que vemos, em seguida, Sérgio deixar de lado o violão, levantar-se e, com o acompanhamento da

---

[52] O *grammelot*, cuja origem remonta ao teatro italiano e à Commedia dell'arte, consiste na emissão de sons e onomatopeias que, ditos em lugar do texto, sugerem-no, evidenciam-no. O uso da expressão neste trabalho – inicialmente havia pensando apenas no já estabelecido "vocalise" – deve-se ao referido ensaio de Walter Garcia, a quem o tomei de empréstimo, ficando consignado a ele o devido crédito.

[53] Sobre essa apresentação, Roberto Menescal, músico e produtor da Philips à época, afirma: "Ele estava muito mal. Meio que inconscientemente ou não, ele cantou o 'Bloco' de uma maneira que ninguém conseguia cantar junto, quer dizer, 'derrubou' o público, que foi parando de cantar, até ele ficar sozinho. Ele era muito esperado, entrou debaixo de muito aplauso, e, depois de duas ou três músicas, deixou o palco, debaixo de pouco aplauso. Ao contrário do Raul, que entrou depois e saiu consagrado [...]. Eu não conseguia entender, porque assim que o conheci ele dizia 'Vou estourar no Brasil todo, vou cantar pras multidões', e naquele momento não estava segurando a barra do sucesso". (MENESCAL, *apud* MOREIRA, 2003, p. 92).

banda e dos vocais em tonalidade máxima, praticamente berrar o refrão. Nesse momento, a câmera passeia entre a plateia. É então que podemos observar o público sentado e relativamente quieto. Em alguns rostos, encontramos sorrisos esboçados e que parecem mais um sinal de deboche que de contentamento. Mas há uma exceção: um homem, aparentando ter uma idade um pouco superior à de Sampaio (então com 26 anos), roupas de tons arroxeados (calça e blazer), lenço no pescoço, cabelos ruivos (naturais ou não, nunca saberemos), compleição magra como o compositor, levanta-se de sua cadeira e começa a dançar. A câmera passa a focalizar, alternadamente, Sampaio e o anônimo dançarino, num involuntário e sincrônico dueto. À medida que a canção cresce, a dança se torna mais e mais frenética, atingindo um ponto central nos acordes finais, quando Sérgio apenas grita “botar, botar, botar”, enquanto o espectador-dançarino rodopia e bate palmas, eufórico. Terminadas a canção e a dança, ele retorna a seu assento com uma expressão extática, enquanto o compositor vai deixando o palco lentamente. Nesse ponto, poderíamos aludir outra vez à figura do *jitterbug*. Mas penso que o vídeo demonstra algo além de uma mera relação entre música, corpo e pseudoindividuação, marcada pelos parâmetros da música popular esquemática. Ainda que a canção sampaiana tenha como base melódico-estrutural o esquema da marcha-rancho (mas de forma criativa), não parecem ser esses elementos os que atraem o interesse do sujeito que, alheio à plateia em sua recepção neutra à performance de Sérgio Sampaio, ergue-se a bailar. Sua dança não tem uma relação direta com os elementos musicais constitutivos da canção, mas sim com a *mensagem* que é cantada através dela. O hino, característica que ficou atrelada àquela canção, ultrapassa o sentido coletivo e realiza o momento autônomo presente em sua constituição: aquele indivíduo está tentando botar seu bloco na rua, o que significa dizer que a mensagem de interdição corporificada pelos elementos formais da canção foi percebida por ele e cuja resposta é, ainda no nível performático, aquela estrepitosa dança. O que, permito-me outra vez conjeturar, conecta esse momento ao ideal de catarse como emancipação, isto é, aquele em que momento estético coincide também com o momento de autonomia. Algo que aquele espectador-dançarino, ao menos nos parcos dois minutos em que duram as performances, dele e de Sampaio, parece fazer acontecer.

4. 8 – “O triste nisso tudo é tudo isso”

Sérgio Sampaio lançou apenas três discos, todos em formato de LP. O primeiro e o segundo saíram por selos conhecidos: *Eu quero é botar meu bloco na rua* foi gravado, prensado e distribuído pela Philips/Phonogram em 1973 e *Tem que acontecer* saiu pela Continental em 1976. E se já o primeiro disco não representou o sucesso esperado pela gravadora após o estouro do compositor no Festival Internacional da Canção de 1972, o segundo disco foi um fracasso de vendas, o que fez com que seu terceiro e último disco lançado em vida, *Sinceramente*, saísse pelo selo independente Gravina e que, de acordo com Rodrigo Moreira, foi financiado pela família de sua segunda esposa, Angela Breitschaft. O quarto disco de Sampaio, *Cruel*, vinha sendo trabalhado por ele desde meados dos anos 1980 e foi lançado apenas em 2006, doze anos após a morte do compositor. O álbum, já no formato CD, foi o resultado de um esforço do também músico popular Zeca Baleiro que, a partir de material deixado por Sérgio (incluindo gravações caseiras e de péssima qualidade sonora, como o fonograma da própria canção que batiza o disco), concluiu o disco com a inserção de novos arranjos. Sérgio produziu e gravou muito pouco. Mesmo aqueles que compartilhavam com ele a fama de malditos, como Jards Macalé (sete discos entre 1973 e 1994) e Luiz Melodia (cinco discos no mesmo período), gravaram mais. Uma das razões para essa produção escassa pode ser lida na já debatida recusa do compositor em participar de modo mais ativo das engrenagens da indústria cultural, mantendo em relação a ela uma postura crítica e marginal, o que necessariamente não significa que ele não desejasse gravar mais e ter um maior reconhecimento do público. Na entrevista de 1989 a Umdegrau de Zeca Baleiro, momento em que trabalhava as canções que resultariam no póstumo *Cruel,* Sampaio diz algo muito interessante a respeito dessa sua relação conflituosa com o *mainstream* da música brasileira e com as gravadoras:

> Não quero mais fazer disco independente, não tenho capacidade de fazer isso e ser o sustentador desse disco no sentido da comercialização. Não tenho o menor talento para isso. Posso até fazer um disco independente, mas que seja eu fazer o disco e que haja umas pessoas que cuidem dessa outra parte. Dessa maneira talvez eu faça. Mas minha pretensão mesmo é fazer um disco numa fábrica que tenha a pretensão de botar o disco no mercado. De colocar o disco tanto em São Luís quanto em Porto Alegre. E que possa também chegar às rádios, porque nas rádios, hoje em dia, me parece muito claro que o dinheiro tá (sic) correndo muito. Se fizer um disco independente, fatalmente não vai tocar em rádio. Se houver uma maneira de

> colocar no mercado e de forma paralela, aí poderia até dar pé, mas esperar que toque em rádio, principalmente nas grandes estações do Rio, é bobagem. Televisão, eu acho que é um pouco pretensão demais. Acho que é sonho demais. Mas pretendo fazer sim. (SAMPAIO, 1989)

Essa declaração, dada por um artista que não gravava um álbum há sete anos, ressalta a insegurança de Sampaio em face do mercado fonográfico que havia se servido dele de maneira intensa nos anos 1970, principalmente entre 1972-1973, mas que agora parecia-lhe algo totalmente impenetrável e do qual, a crer em suas palavras, esforçava-se para fazer parte novamente. A interpretação que pareceria mais evidente nos levaria a conjeturar uma espécie de cooptação ou mesmo de capitulação de sua figura marginal à indústria cultural que tanto criticara nas canções e nos gestos anticomerciais ao longo da carreira. Seria fácil dizer que temos aqui uma atitude de sujeição por parte de um quixote marginal que, após se lançar com ímpeto contra a indústria fonográfica, descobre ser ela invencível, imbatível, resolvendo ensaiar uma rendição, constatação que parece ser corroborada por uma postura submissa ao esquema gravação-rádio-vendagem e a forma quase culpada com que se refere à forma independente com que lançara seu último disco em 1982. Mas antes dessas conclusões apressadas, devemos lembrar que a virada dos anos de 1980 para 1990 representou, na música brasileira, a consolidação do chamado “jabá”, prática que remonta ao modelo radiofônico norte-americano estudado por Adorno na década de 1940 e que significava, na prática, a compra de horários nas rádios para a execução de uma canção específica, em detrimento de outras canções que acabavam excluídas do circuito radiofônico ou então eram pouco executadas. A pesquisadora Kátia Suman, que escreveu uma dissertação de mestrado sobre o tema em 2006, lembra que à época era possível “falar numa profissionalização do jabá, na medida em que aparecem agentes intermediários e a negociação passa a ser feita diretamente entre as partes interessadas: as gravadoras e a direção das emissoras” (SUMAN, 2006, p. 82). Apesar da enorme discussão em torno da proibição dessa prática – ela chegou a ser aprovada em 2006 através do Projeto de Lei 1048/03, mas acabou retirada da redação final da Lei das Telecomunicações –, o jabá foi e continua sendo, indiretamente, uma forma de que se valem as grandes corporações da indústria fonográfica para apresentar o trabalho de seus artistas favoritos ao público ouvinte de rádio no Brasil. Não se está aqui dizendo que Sampaio fosse partidário da prática do jabá, fortemente criticada por muitos artistas e empresários da música brasileira, sobretudo os que não possuem uma ligação forte com a indústria. Do

mesmo modo que não se pode negar, tomando como base suas palavras na entrevista de 1989, a sua ciência de que, fora do esquema industrial das gravadoras e seus mecanismos de acesso às rádios e, também, à televisão, o artista tinha poucas possibilidades de divulgação de sua obra. O desejo de entregar outra vez a distribuição de seu trabalho a uma gravadora seria uma forma de reinserção em um mercado no qual, marcado pela fama de maldito, era pouquíssimo conhecido naqueles idos de 1990. Mas é possível realizar outra leitura a partir das declarações de Sampaio à revista *Umdegrau*, uma leitura mais fiel ao espírito autônomo que caracteriza a obra sampaiana e que, contrariando uma aparente rendição ao mercado, está no próprio centro de sua concepção de arte como conteúdo de verdade e do artista como mônada. Para isso, retomemos o conceito de derrota atribuído por Paulo Henriques Britto à produção musical brasileira da década de 1970. Se, naquele momento, a derrota acabou refletida no feitio noturno que a música passou a apresentar, nos anos 1980-1990 ocorre uma *segunda derrota* e que, em Sampaio, pode ser lida como a percepção do triunfo da indústria cultural como parâmetro de produção e de difusão da arte, em especial a música. Rodrigo Duarte, em *Teoria crítica da indústria cultural*, lembra que, a partir da década de 1990, passamos a viver num período não só de globalização da economia de mercado, mas também num momento de globalização da indústria cultural, processo direcionado pelos Estados Unidos e no qual os parâmetros de difusão do modelo cultural norte-americano pode ser medido, por exemplo, a partir da quantidade de programas de televisão produzidos por lá que estão na grade das principais emissoras de outros países a partir dos anos 1990 ou mesmo pelas fusões das grandes corporações de entretenimento que, mesmo não tendo sua origem nos EUA, acabam tendo seu capital controlado por eles. O *pedigree* norte-americano está em praticamente tudo aquilo que a indústria cultural produz e difunde desde sempre, mas em especial a partir do final do século XX. Ainda que não possamos mais falar nela como meramente subsidiária dos meios de produção capitalista e sim como um elemento de “vanguarda” do processo de dominação exercido pelo capitalismo global, é nesse processo de “americanização” da indústria cultural que reside, segundo Rodrigo Duarte (2007), a pertinência da crítica adorniana, uma vez que o estabelecimento de uma “marca” (o plano simbólico) suplanta a real qualidade que um dado produto cultural poderia ter (DUARTE, 2007, p. 159-160; 177). Nessa linha, quando Sampaio parece suplicar por sua reintegração ao mercado fonográfico pelo crivo de uma grande gravadora, não se trata de uma

capitulação diante da vitória global da indústria cultural, mas sim uma percepção de que fora dela sua música não iria existir enquanto crítica, num processo em que a autonomia continua a ser a tônica da criação estética. As canções que ele intentava incluir no disco continuavam tão críticas tanto do "sistema" como da indústria cultural em si mesma, crítica agora partida do *medium* das décadas de 1980 e 1990 e que tematizava as mazelas de um Brasil pós-ditadura militar: segregação social e racial, abandono da infância, falência moral do capitalismo e precarização das relações. Tomemos algumas canções que resultaram em *Cruel.* Começo por "Roda morta", segunda faixa do disco e onde ouvimos o já definitivo verso "O triste nisso tudo é tudo isso". A canção, cujo subtítulo é "Reflexões de um executivo", embora não seja de autoria exclusivamente sampaiana – trata-se de uma parceria com Sérgio Natureza –, sintetiza o espírito de derrota que, se nos anos 1970, atingiu a geração hippie, nos 1990 acerta bem na mira os yuppies – "Roda morta" é construída como a fala de um executivo face a face com o vazio de sua vida –, que se veem retratados em versos como "a sordidez do conteúdo desses dias maquinais", "gaviões bem sociáveis vomitando entre os cristais" e "morro quando adentro o gabinete" (SAMPAIO, 2017, p. 233). Ao final, o yuppie desiludido sentencia, num *mea culpa* que é também a profissão de sua fé num mundo carcomido pelo capitalismo e pelo poder do dinheiro: "O triste em tudo isso é que eu sei disso / eu vivo disso e além disso / eu quero sempre mais". Outra canção que se desdobra na leitura de um Brasil ressacado pela abertura política – que, se pôs fim à ditadura militar, não realizou a utopia de um país menos cruel – é "Pavio do destino", nona faixa e na qual temos contada a trajetória de dois meninos, moradores da emblemática Favela do Esqueleto[54], onde vivem uma dura realidade de pobreza ("são filhos do primo pobre"), invisibilidade social ("a parcela do silêncio") e da presença, ainda que encenada, da violência ("de revólver de brinquedo / porque ainda são meninos") (SAMPAIO, 2017, p. 210-211). Em seguida, a canção se avoluma em poéticas descrições da apreensão dos dois meninos-personagens pelas autoridades do Estado e a criminalização da sua pobreza ("e já não são como antes / depois que uma autoridade / inventou-lhes um flagrante"), sua passagem por reformatório para menores infratores ("Quanto mais escapa o tempo / dos falsos

[54] Segundo pode ser visto no documentário *Remoção* (Luiz Antonio Pilar e Anderson Quack, 2013), a antiga Favela do Esqueleto, formada nos arredores do Estádio do Maracanã após a Copa de 1950, foi removida na década de 1960 e em seu lugar foi construído o complexo de edifícios que hoje abrigam a Universidade do Estado do Rio de Janeiro. A comunidade do Esqueleto foi "removida" para a Vila Kennedy.

educandários”) e, na terceira e última estrofe, na conclusão de suas trajetórias como sujeitos sempre marginalizados e adidos à violência, paralela ou estatal, resultando numa irônica inversão em que o menino que representava o papel de policial transforma-se num bandido (“o mocinho agora amarga / um bando, uma quadrilha”) e aquele que brincava de bandido é agora um agente das forças policiais do Estado (“o bandido veste a farda / da suprema segurança”). Tudo isso entrecortado pela repetição, por seis vezes, da pergunta que não se cala, não quer nunca se calar, “Quem viu o pavio aceso / do destino?”, cantada por Sérgio com o acompanhamento de um pequeno coro que, no contexto performático de “Pavio do destino”, parece nos remeter ao arquétipo grego, no qual o coro representava a consciência exterior direcionada ao público e que, se lá tinha a função catártica de identificação e purgação das culpas acumuladas por uma existência espelhada na tragédia, aqui possui uma inflexão muito mais direcionada à ideia-força de catarse reflexiva, a catarse que tem como fito produzir no ouvinte um movimento autônomo de reflexão sobre o mundo: a questão, quem poderia imaginar que o final da história seria justamente aquele?, não é respondida textualmente, pois a resposta se encontra no feitio bárbaro e danificado de uma realidade brasileira degradada pela derrota. Os elementos da empiria social devem ser percebidos na forma da canção, baseada num arranjo que remete novamente à forma-balada, um expediente que, se funciona como suporte ao modo narrativo com que se estrutura a letra, serve como contraponto às canções de denúncia que começavam a se tornar populares nos anos 1980 pelas mãos das nascentes bandas do rock brasileiro. Se em canções como “Inútil” (1983, Ultraje a Rigor) e “Que país é este?” (1987[55], Legião Urbana) a realidade brasileira ganhava a forma de rocks pesados e contundentes, em que a intenção era claramente a de denunciar as vilanias da vida política e social e a falência de um ideal de felicidade que não havia se realizado após o fim da ditadura, “Pavio do destino” é mais reflexiva ao tratar desses mesmos temas a partir de uma abordagem musical que sugere pungência e beleza poéticas. No ensaio “Engagement” (1962), Adorno lembra, ao analisar a ficção sartreana, que a obra de arte engajada tinha como objetivo “a convocação dos sujeitos, porque não é outra coisa senão o manifesto do sujeito, de sua decisão ou não-decisão” (ADORNO, 1991, p. 55). O que Sampaio aqui realiza é justamente o oposto, isto é, não se trata de um chamado à ação ou uma crítica à

[55] Embora composta por Renato Russo em 1978, consideramos o ano de lançamento, 1987, em que a canção aparece e logo se transforma num hino juvenil direcionada às mazelas brasileiras do período.

inação dos ouvintes, mas sim apresentar como “a política imiscuiu-se nas [obras] autônomas” (Ibidem, p. 71). Num sentido não-coisificado ou meramente identitário, no qual torna-se fácil apontar “o correto” e o “incorreto”, a política está em “Pavio do destino” embalada por um propositalmente singelo invólucro musical, algo ligado ao estrato formal e ao jogo simbólico feito entre a infância e a violência, a favela e o abandono, a polícia e a marginalidade, aporias insolúveis e não respondíveis através de uma canção de protesto. Outra canção presente em *Cruel* e que apresenta o aspecto autônomo da obra sampaiana é “Rosa Púrpura de Cubatão”, a sexta faixa do álbum. Musicalmente, temos um samba bastante sincopado e com um suingue que a posterior inserção dos arranjos (com a presença de metais) feita por Zeca Baleiro manteve. Desde o início, percebemos que a letra se constrói, ao modo das quase-gêmeas “Vingança”, de Lupicínio Rodrigues, e “Like a rolling stone”, de Bob Dylan, como uma maldição lançada à mulher amada:

> Ó minha amargura, minha lágrima futura
> Vai morrer a criatura que lhe amar
> Dona do universo, pobre rima do meu verso
> Tudo que eu quiser lhe peço sem ganhar
> Minha noite escura, meu barulho de fritura,
> Minha Rosa Púrpura de Cubatão
> (SAMPAIO, 2017, p. 238)

O título faz um irônico jogo intertextual com o filme *A Rosa Púrpura do Cairo,* dirigido por Woody Allen e lançado em 1985, em que a personagem de Mia Farrow, casada com um alcóolatra em plena Depressão Americana (outro momento de derrota do século XX), vai ao cinema pra fugir da vida triste que leva e acaba embarcando numa fantasia ao perceber que o galã do filme, interpretado pelo ator Jeff Daniels, sai da tela para lhe oferecer um ponto-de-fuga, uma vida paralela e bem mais feliz que a que ela levava de fato. No entanto, no filme de Woody Allen a mediação da indústria cultural transforma a tragédia vivida pela sociedade americana após a bancarrota da Bolsa de Nova York em 1929 num inócuo produto voltado para o consumo e a manutenção do mundo administrado: na cena final, após escolher continuar vivendo no plano real, a personagem de Farrow volta ao cinema, não mais para encontrar seu fictício galã, mas para assistir à famosa cena de dança entre Fred Astaire e Ginger Rogers em *Top Hat* (1935), embalada pela canção “Cheek to Cheek”, o *standard* escrito por Irving Berlin e interpretado pelo próprio Astaire. Por seu turno, na canção

de Sampaio o real está presente nas imprecações que o eu-lírico destina à mulher que, ainda amada, é identificada com os signos de maldição ("Vai morrer a criatura que lhe amar") e de sofrimento ("Minha noite escura"). No filme, o amor não se realiza porque está plantado no solo etéreo da falsidade característica dos produtos da indústria cultural. Na canção, sua não-realização tem como razão a barbárie ainda e sempre vigente e que na década de 1980 ganhou a face terrível dos desastres ambientais. Assim é que a Rosa deixa de ser algo presente no contexto exótico e apaixonado (do Cairo) e passa ser acrescida de um predicado que simbolizou a questão ambiental no Brasil naqueles idos (de Cubatão). Além da referência à cidade-símbolo da ganância desenfreada do capitalismo agora travestido de globalização e de seu desprezo pela preservação dos recursos naturais, o eu-lírico se vale de outros adjetivos que ilustram o emporcalhamento do mundo pelo consumo: "meu barulho de fritura", "overdose no pescoço", "dose dupla de cicuta", "acidente nuclear de Chernobyl" são títulos que, apesar do feitio alegre que o samba confere à canção, mostram como as relações amorosas se viram intoxicadas pela explosão desmedida do capital e que passou a envenenar o mundo e também as pessoas. Há também na letra referências a situações que refletem as relações de trabalho que, na fase global do capitalismo iniciada nos 1980, entravam numa fase de extrema precarização: "ilusão de operário", "nebulosa filha desse miserê", "a completa dedo-duro do patrão" e "hora extra de trabalho em construção civil" são algumas das designações conferidas àquela que agora será abandonada, a crer em suas palavras finais: "Eu, de minha parte, já peguei meu estandarte / E vou sambar sem você". Podemos tomar o mote do samba, que está presente na forma da canção (letra, música e performance, uma vez que a voz de Sampaio soa claramente alegre, mesmo rogando mil pragas àquela cujo amor morreu) a partir da dualidade prazer/dor. Na linha da canção "Desde que o samba é samba", na qual ouvimos Caetano e Gil cantarem que "o samba é pai do prazer / o samba é filho da dor" (VELOSO, 1993), Sérgio Sampaio também escolheu promover um interessante casamento entre os dois. E esse matrimônio abençoado pela ironia que permeia "Rosa Púrpura de Cubatão" remete-me àquilo que Adorno escreve ao final de seu ensaio "Ideias para a sociologia da música" (1959) e que diz respeito à falsa conciliação presente na música contemporânea que, enfeitiçada tanto pelo avanço técnico dos métodos de captação e reprodução sonoras como pela aparente "ruptura" entre a alta e a baixa música (a música séria e a música ligeira), "converge com a tendência da administração" (ADORNO, 1983, p. 268). Não

falo aqui apenas da junção criativa que o compositor faz das categorias dor e prazer na canção, mas de como ele é capaz de romper com essa administração, uma vez que a barbárie que tematizou sua obra – pois, sendo mônada, é disso que sua ela tratou, de trazer como elemento formal os tempos iníquos que atravessou sua produção musical, dos 1970 aos 1990 – está presente não como tema ou conteúdo panfletário, denuncismo ecológico ou voz geracional, mas sim como conteúdo de verdade colado ao estético. E é isso que agora – em que encerro a segunda parte e passo à terceira, em que analisarei mais detidamente quatro de suas canções – procurarei apresentar.

PARTE III

QUATRO SAMPAIOS COM ADORNOS

5 UM OBLÍQUO TESTEMUNHO SOBRE UM FILME DE TERROR CHAMADO BRASIL

Em “O que significa elaborar o passado” (1959), Adorno discute de que maneira aquilo que chamamos de consciência burguesa, imiscuída na constituição da sociedade moderna, age também sobre a memória e sobre as relações desta com os indivíduos. E um dos sintomas desse processo é o próprio esquecimento. Esquecer se torna um imperativo diante da presença incômoda do passado, diante do qual o “homem realista” deve simplesmente esquecer, “tal como se não houvesse acontecido” (ADORNO, 1995, p. 32). Está-se frente ao processo de liquidação da memória enquanto incômodo e que, por esta razão, é atravessada por uma atitude esquiva de não-elaboração. A barbárie nazista, que é o mote do ensaio de Adorno, torna-se um exemplo basilar de como o não-trabalho conceitual e reflexivo com o passado se transforma em um contributivo da permanência da reificação na sociedade ocidental, mesmo após a revelação do horror: ao optar por não defrontar-se com o passado – em parte por conta de um mecanismo de culpa que, acionado pela razão positiva e instrumentalizada, faz com que seja preferível esquecer – a sociedade permanece num estágio não-emancipado e no qual os riscos de repetição dessa barbárie são muito grandes. Assim, o ato de rememorar, inerente a todos os indivíduos e também um elemento para a construção de um sentido coletivo, é tornado um fator de administração no contexto do capitalismo tardio:

> [...] a memória, o tempo e a lembrança são liquidados pela própria sociedade burguesa em seu desenvolvimento, como se fossem uma espécie de resto irracional, do mesmo modo como a racionalização progressiva dos procedimentos da produção industrial elimina junto outros restos da atividade artesanal também categorias como aprendizagem, ou seja, do tempo de aquisição da experiência do ofício. Quando a humanidade se aliena da memória, esgotando-se sem fôlego na adaptação ao existente, nisto reflete-se uma lei objetiva de desenvolvimento. (ADORNO, 1995, p. 33)

Esta lei objetiva de desenvolvimento, produto da opção da sociedade pelo esquecimento, é a mesma que mantém como norma a instrumentalização da razão, como vimos. Em nome do progresso é que se deve esquecer, em nome dele é que o passado deve permanecer em si mesmo, intocado e nunca revisto, refletido, elaborado. Minha intenção aqui, a partir de duas canções de Sérgio Sampaio, é de

realizar um movimento oposto ao esquecimento, partindo da ideia de que fazer esquecer é também interditar o direito de testemunhar. E é também discutir de que modo a arte, enquanto objeto autônomo, é capaz de burlar essa interdição e denunciar a(s) catástrofe(s) que, via administração, a sociedade procura esquecer. Para isso, analisarei "Labirintos negros e "Filme de terror", canções estas que refletem e testemunham, ainda que de maneira oblíqua, o horror e as vicissitudes sofridas pela sociedade brasileira durante a década de 1970, momento de maior recrudescimento da ditadura militar no país e que é também um dos momentos que, muitas vezes, deseja-se esquecer.

A elaboração do passado traumático – seja o trauma do nazi-fascismo, seja o trauma do autoritarismo da ditadura brasileira – vai além da simples noção de celebração ou, por outras palavras, lembrar como dever celebratório. Tal assertiva nos faz lembrar o gosto brasileiro pelas comemorações de datas (sempre "redondas", como se costuma dizer) relativas a um evento qualquer, doloroso ou não. Recentemente (2015) "comemoramos" os 30 anos do fim da ditadura no Brasil. Imprensa, universidades, governos e até o próprio exército fizeram questão de demarcar a passagem da data com reportagens, seminários e eventos públicos. O que chama a atenção é que, na grande maioria desses atos, o enfoque foi apenas o fato em si e não a tentativa de reavaliação do horror pelas vias da elaboração, corroborando aquilo que Jeanne Marie Gagnebin, em *Lembrar, esquecer, escrever* (2006), aponta como sendo uma das características de se conferir um aspecto laudatório ao passado doloroso: a comemoração faz com que nunca saiamos dele, isto é, impede uma reflexão que ensejaria sua superação. Por esta razão é que Adorno defende em seu ensaio que toda atividade ligada à elaboração do passado seja mediada pela emancipação e que a atitude dos sujeitos em direção à rememoração, em especial aquelas que se voltam para o campo do discurso, deve ser guiada por uma consciência calcada não na razão instrumental, mas sim numa racionalidade de liberada, única via para que o passado esclareça e modifique o presente. Assim é que Auschwitz devidamente elaborado impedirá sua repetição, como tantas vezes Adorno defendeu em sua obra. Mas de que maneira trabalhar um discurso testemunhal para que tal empreitada se efetive, quer dizer, para que o passado seja de fato eficaz (no sentido ético) para a compreensão do presente? Walter Benjamin, em "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov" (1936), aponta o declínio da arte de narrar como consequência

tanto da perda do sentido de verdade como do processo de aceleração do capitalismo na modernidade. Escreve ele:

> [...] A arte de narrar aproxima-se de seu fim porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção. Mas este é um processo que vem de longe. E nada seria mais tolo do que ver nele um "sintoma de decadência", e muito menos de uma decadência "moderna". Ele é muito mais um sintoma das forças produtivas seculares, históricas, que expulsam gradativamente a narrativa da esfera do discurso vivo, conferindo, ao mesmo tempo, uma nova beleza ao que está desaparecendo. (BENJANIN, 2012, p. 217)

Temos outro ponto de contato entre o pensamento de Benjamin e Adorno, no sentido de que ambos apontam a influência das forças produtivas no processo de empobrecimento da narrativa tradicional e de sua capacidade de reter como verdade os destroços desse processo de destituição no narrar frente ao avanço do capitalismo. Ambos apontam as vicissitudes do sistema capitalista como fatores de danificação da experiência humana e que contribuem para a administração da vida moderna e tem, consequentemente, impactos na elaboração das obras de arte. Em consonância, enquanto Benjamin problematizará a narrativa moderna como sendo feita a partir das ruínas que restaram da experiência humana numa sociedade destroçada pela barbárie, Adorno falará nesta mesma barbárie como um elemento recalcado nas obras de arte sob a forma de seu conteúdo de verdade.

Estamos no plano em que confluem três elementos importantes para a compreensão da obra de Sérgio Sampaio: barbárie, violência e testemunho. Como retrato oblíquo (ideia que discuto adiante) dos anos 1970, momento determinante da história brasileira, suas canções tematizaram esse potencial bárbaro e violento, mas bastante recalcado pelas condições de derrota e de censura. Como continuação da discussão empreendida na segunda parte deste trabalho, interessa aqui analisar de quais modos Sérgio Sampaio, produzindo num cenário tão repressor e violento, construiu canções que falam não-dizendo, isto é, que refratam este cenário de "filme de terror" sem aludir direta ou explicitamente a ele. Retomemos outra vez o conceito de conteúdo de verdade, tal como posto na *Teoria Estética.* Claro está que as obras de arte autênticas têm em sua forma as marcas de uma espécie de resíduo da história, ou seja, informam da barbárie e do horror – sempre presentes nas sociedades humanas – naquilo que elas possuem de contingencial a sua constituição. A obra autêntica não expressa de modo evidente o horror, como no caso de uma obra flagrantemente engajada, mas o

carrega como forma. Uma análise esclarecida das relações entre a arte e a sociedade deve passar sempre por um viés essencialmente imanente, sendo a arte produto formal dessas tensões, como assente Adorno. É assim que ele privilegia, como objetos de análise, a prosa de Kafka ou o teatro de Beckett, em contraponto ao teatro de Brecht ou a prosa politicamente engajada de Sartre, pois enquanto os dois últimos tematizam as misérias humanas de modo direto nos textos, os dois primeiros as transformam em questões ligadas ao modo como esses textos se constroem.

O certo é que tudo conflui para a necessidade de contar. A violência policial, por exemplo, parte muitas vezes de uma delação, alguém entrega alguém que passará pelo trauma violento. Ocorre que esse trauma acarretará na necessidade quase vital do testemunho. Se voltarmos nosso olhar para o *rap* brasileiro, por exemplo, veremos que grande parte de seu repertório narrativo está marcado pela dicção de um contexto violento e marcado pela forte repressão policial. E isso foi também comum na música e na literatura produzidas nos e sobre os anos de 1970, em que as obras se voltaram para a experiência catártica (com ou sem o potencial reflexivo expresso por Adorno) de contar aos ouvintes e leitores, daquela ou das gerações posteriores, o que foi aquele momento e como ele se viu mediado pela violência e pela interdição. Ainda que hoje, em virtude do conturbado momento político e social que estamos atravessando, as narrativas sobre a ditadura militar brasileira sofram uma reavaliação nem sempre positiva por parte de membros dos setores mais reacionários presentes no jogo político, muitos deles ocupando cargos públicos, mandatos eletivos e tribunas na imprensa e nos meios de comunicação, fazendo crescer um movimento forte de silenciamento ou de desvalorização das vozes que se ocupam em testemunhar aquele horror, faz-se muito mais necessário que essas mesmas vozes continuem testemunhando, novamente no objetivo de não-repetição bárbara, um risco sempre presente e, em dias de golpes e de rupturas da ordem democrática, altamente possível. Mas apenas contar não significa elaboração do passado, porque esta requer a atenção e o empenho daquele que escuta e que lê para que o trabalho efetivo com a atitude testemunhal ocorra. Lembremos do sonho descrito por Primo Levi – ele mesmo um sobrevivente da Shoah e que dedicou sua vida e seus escritos no processo de testemunhar esse momento bárbaro da história recente – em *É isto um homem?* (1958), em que narra os horrores vividos nos campos de concentração, em particular Auschwitz onde esteve preso, e é simplesmente ignorado por seus interlocutores que

sempre o deixam a falar sozinho, sem intervenções ou mesmo sem a indicação mesmo de que o estão escutando (LEVI, 1988, p. 60). Interessante é notar que quando o escritor italiano compartilha seu sonho com outros colegas do campo de concentração e que passaram pela mesma experiência traumática, recebe de volta a informação de que a grande maioria deles sonha o mesmo sonho, ou seja, tem no plano onírico a experiência de contar sem ser ouvido. Deixar que as testemunhas falem sozinhas é uma das mais terríveis formas de inutilizar seu testemunho, que necessita da escuta para a elaboração do trauma. Jaime Ginzburg, em *Crítica em tempos de violência* (2012), lembra que no estudo do testemunho há uma inevitável articulação entre ética e política (estética), pois sua enunciação demarca conflitos e tensões que estão presentes no campo social, gerando um trauma que não é apenas da testemunha que descreve o seu horror particular, mas que é toda a sociedade envolvida na barbárie coletiva. A análise da narrativa testemunhal se distingue por seu caráter de dificuldade em sua elaboração justamente pelo dado traumático presente no material com que trabalha. Cito-o:

> O estudo do testemunho exige uma concepção de linguagem como campo associado ao trauma. A escrita não é aqui lugar dedicado ao ócio ou ao comportamento lúdico, mas ao contato com o sofrimento e seus fundamentos, por mais que sejam, muitas vezes, obscuros e repugnantes. O século XX se estabeleceu como tempo propício para o testemunho, em virtude da enorme presença das guerras e dos genocídios. Para o sujeito da enunciação do testemunho, pode haver um abismo intransponível entre o impacto da catástrofe e os recursos expressivos, de modo que toda formulação pode ser imprecisa ou insuficiente. (GINZBURG, 2012, p. 55)

Desse modo, o binômio trauma-linguagem é central para a elaboração de uma narrativa testemunhal, no sentido de que esta se propõe a uma dupla função de elaboração: ao mesmo tempo em que será responsável pelo trabalho com a formulação do trauma – sobretudo num país como o Brasil, em que as tentativas de trabalho com a memória da ditadura não têm encontrado ressonância por parte do Estado e da sociedade, como recentemente vimos na “irrelevância” com que foram tratadas revelações feitas por centenas de vítimas através da Comissão da Verdade – o testemunho também contribuirá para a elaboração do passado, na linha do que propõe Adorno. Se para ele a educação deveria ter a função de esclarecer contra a barbárie, podemos pensar que a narrativa desta mesma barbárie se constitui num processo também educativo, no sentido de que através da dor narrada teremos

importantes chaves para a compreensão do passado, destruindo as causas que levaram à existência da barbárie, impedindo sua repetição

5.1 – “Labirintos negros”: na forma o horror

A canção “Labirintos negros”, quinta faixa do disco *Eu quero é botar meu bloco na rua*, é um exemplo do que chamo de *testemunho oblíquo,* no caso particular de Sérgio Sampaio. Inicialmente, a ideia de testemunha recai sobre aquele que *viveu* o horror e que precisa contá-lo. Daí a relevância das narrativas testemunhais de autores como Primo Levi ou Imre Kértesz, ex-prisioneiros de campos de concentração e que sofreram o horror da Shoah na própria carne. Ou, no caso brasileiro, da poesia de Alex Polari, que tendo sido preso político, vítima de bárbara tortura, transpôs para sua poética todo aquele horror. De que valeria a narrativa de quem não viveu sob sua pele o horror, dele apenas tendo sido contemporâneo? Jeane Marie Gagnebin, ao discutir o já citado ensaio de Benjamin “O narrador”, fornece-nos uma pista a respeito do papel assumido por aquele que se dispõe a testemunhar a barbárie sem tê-la vivido em plenitude – se pudermos adjetivá-la assim. Retomando o sonho de Primo Levi e da necessidade de que ele seja ouvido e reproduzido por seus ouvintes, escreve ela que:

> [...] Nesse sentido, uma aplicação do conceito de *testemunha* se torna necessária; testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha seria também aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro. (GAGNEBIN, 2006, p. 57)

Uma narrativa oblíqua, portanto, de quem não viu ou viveu, mas que decide, em parte por um compromisso com as palavras recolhidas, em parte também por um compromisso ético, levar adiante o relato. No caso de Sérgio Sampaio, essa obliquidade será acrescida dos fatores censura e derrota explicitados na seção anterior, uma vez que a palavra interditada por via do caráter repressor instituído pelo regime militar só podia se manifestar mesmo por vias oblíquas e indiretas. Muitos seguiram para o exílio quando a barra de fato pesou. Restava a quem continuou

“seguindo a canção” levar adiante o facho do horror. Sérgio foi um destes. Sem ter vivido a realidade dura da prisão da prisão ou mesmo de uma censura mais incisiva à sua produção, mas sendo um brasileiro que viu, ouviu e testemunhou a dureza daqueles tempos, ele tratou de transferir para seu marginal cancioneiro todo esse clima bravo, pesado e terrível, mas que precisava chegar, de alguma forma, aos ouvidos dos outros sob a forma de suas alegóricas e terríveis canções. Uma destas é “Labirintos negros”. Vejamos integralmente sua letra:

> Por trás dos edifícios
> Da cidade moderna
> Os labirintos negros
> Prendem os que esperam
> A condução, ou não
> A confusão, ou não
> A confusão, eu não
>
> Algo estranho esconde a sombra
> Sob os nossos pés descalços
> Sobre o asfalto cedo
> Na avenida larga
> Os labirintos negros
> Espalham nuvens cinzas
> De desesperança
> De desesperança
> De desesperança
>
> Explodiu a sombra
> E eclodiu a festa
> Estranha fossa
> (SAMPAIO, 2017, p, 79-80)

Na perspectiva de que a canção se compõe de música, letra e performance, começo pensando na forma composicional com que se estrutura “Labirintos negros”. Temos aqui um quase *rock-bluesly*, cuja ênfase está não nos agudos da guitarra elétrica, mas no baixo que marca de modo pontual o ritmo 4/4 e ritmicamente sincopado. A voz de Sampaio que ouvimos no fonograma a partir dos 0’12’’ apresenta-se desde o início com alongamentos de tempo ao final das frases melódicas que são ouvidas ao longo da performance (como no esquema: “Por-trás—dos-e-difí—cios / Da-ci—dade-mo-der—na / Os-la-bi-rin—tos-ne—gros”), que, se funcionam como aportes da marcação rítmica da canção, são cantados num tom de calculada contenção, o que faz todo o sentido quando pensamos a canção nos termos da interdição e do contexto proibitivo da época. Em sobreposição a essa marcação melódica, ouvimos ao longo da gravação acordes emitidos pelo trompete, cujo som remete ao barulho de uma sirene de polícia, outro dado de que a performatização sugere um clima de perseguição e de

encurralamento, quase como um jogo de gato e de rato. E é nesse dado musical que podemos ensejar um diálogo entre o arranjo de “Labirintos negros” e a música-tema da versão clássica do seriado norte-americano *Batman e Robin,* composta por Neil Hefti em 1966 e que provavelmente serviu de referência composicional a Sérgio Sampaio. Quando, em *Introdução à semanálise* (1969) Julia Kristeva – trabalhando na construção do fenômeno intertextual a partir de dialogismo e de polifonia em Bakhtin – afirma que todo texto se constitui de um enorme “mosaico de citações” (KRISTEVA, 2005, p. 68), podemos estender essa ideia também para o campo dos diálogos e citações possíveis e que existem na forma-canção. O ouvinte frequentemente é capaz de perceber, seja ouvindo um simples *riff* de guitarras ou uma frase melódica, que duas ou mais canções dialogam entre si. Nesse particular, costumo apontar como exemplo a – para mim sempre evidente – relação entre o tema principal do terceiro movimento da Sonata *Waldstein* de Beethoven e o “Tema de Tara” do *blockbuster* dos primórdios do cinema *E o vento levou*. Mas se caso do intertexto musical entre Beethoven e a trilha musical do filme de 1939 temos um diálogo que beira quase o plágio – uma vez que as alterações em relação à matriz beethoveniana dizem respeito apenas à duração de algumas notas, com a frase melódica da sonata do compositor alemão praticamente enxertada no trilha do filme –, o diálogo entre o Tema de Batman e Robin e a canção “Labirintos negros” revela-se muito mais rica porque é atravessada por uma mediação irônica, representado pelo uso paródico que Sampaio faz dos tema musical que caracteriza a dupla dinâmica dos HQ’s e dos seriados de televisão. Linda Hutcheon (1989) lembra que embora seja comumente apontado um dado divertido e zombeteiro na paródia, não é ele quem caracteriza de fato esse recurso intertextual, mas sim o seu dado de inversão de sentido, de repetição com diferença (HUTCHEON, 1989, p. 48). Parodiar algo torna-se uma atividade reflexiva, pois na inversão de sentido que ocorre quando uma obra é parodiada há uma reavaliação do objeto, isto é, pode-se ver a nova obra como um “momento crítico”, cuja mediação se dá na comparação entre ela e sua paródia. No caso do trabalho paródico que ouvimos no início do arranjo musical de “Labirintos negros”, há não apenas a referência de caráter intermusical ao tema de Batman e Robin, mas também a sua inserção num contexto diverso daquele: se em Gotham City as sirenes e o ritmo sincopado simbolizavam a chegada do Batmóvel e da dupla de heróis que, em sua incansável luta contra o mal, tinham como fito a proteção dos cidadãos, na cidade descrita na canção de Sampaio a alusão a esses elementos

sugere que os sujeitos se encontram numa situação oposta, ou seja, encurralados e sem qualquer proteção. Há uma reavaliação do que significa proteção por parte daqueles que estão por detrás das máscaras, colãns escuros ou uniformes verde-oliva, sobretudo em contextos cruéis e sufocantes como a fictícia Gotham City e seus caricatos vilões ou o Brasil real dos anos 1970.

Mas se o dado musical da canção tem uma correspondência um pouco mais evidente com o contexto de luta entre o bem e o mal, via paródia, a letra de “Labirintos negros” parece não “informar” de *que* ou *contra qual* mal estamos de fato lidando. Como ler o horror daqueles tempos repressivos nesta canção? É tarefa que necessita, retomando o pensamento estético de Adorno, de uma atitude de desrecalque deste mesmo horror, descolando-o das palavras que o compositor utiliza para montar a estranha imagem de um negro labirinto postado no meio da calma aparente da cidade. Analisando esta mesma canção, sob a ótica da representação da cidade na poética de Sampaio, Jorge Luiz do Nascimento (2007) destaca que o importante para se investigar a poética de Sérgio é reparar em seu olhar, pois nos “interstícios do olhar”, ou seja, no percurso entre o ato de ver e aquilo que se vê que podemos encontrar os dados de verdade escondidos pela aparência (NASCIMENTO, 2007, p. 167). O olhar, nesse caso, será o do próprio compositor, pois nos interessa descobrir como este viu e filtrou sob a forma da canção o horror impregnado nas paredes da cidade, o imenso e negro labirinto, transformando em muitos outros mini labirintos em que os tentáculos do poder espalharam a dor. A primeira imagem que nos aparece, no próprio título da canção, é a noção de labirinto como alegoria de prisão. É difícil escapar de um labirinto totalmente incólume – basta que vejamos as diversas representações dessas tentativas, desde a lenda minoica de Teseu, até o pavoroso personagem de Jack Nicholson em *O iluminado* de Stanley Kubrick. Sua presença na canção indicia a intenção de Sampaio em pintar (daí o adjetivo negro) duplamente seu labirinto como um espaço de total enclausuramento, como o que se vivia no Brasil daqueles idos. Assim é que sob a calma aparente da cidade e de seus elementos arquitetônicos peculiares (os edifícios), escondem-se os elementos de barbárie relativos à ditadura e que Sérgio sintetiza pelo uso de um simples mas polissêmico verbo: “prendem”. Metaforizada, a prisão, atributo de polícia e dos órgãos repressores, é transferida aos prédios e seus labirintos, que estão prontos para deter aqueles transitam pelas ruas da cidade. É importante ressaltar que esta mesma prisão se destina, irrestritamente,

tanto a quem espera a condução (os “homens de bem”), como àqueles que esperam a confusão (ou “homens do mal”, militantes políticos e inimigos do regime), no que podemos depreender que todos são potenciais alvos da repressão, pois em uma sociedade bárbara a violência se estende a todos os sujeitos.

Violência essa que o compositor recalca no rol de elementos que, através de uma montagem aparentemente aleatória, aparecem na segunda parte da canção: “pés descalços” + “asfalto” + “avenida larga” + “nuvens cinzas”. Sozinhos, estes elementos não parecem informar a respeito de um contexto repressor. Unidos, eles também só serviriam para pintar uma cena comum e citadina: alguém caminha descalço, no asfalto de uma avenida, enquanto nuvens cinzas indicam a proximidade de um temporal. Mas cantadas por Sampaio, que testemunha o terror que insidiosamente se colou a todos esses elementos, o cenário muda de figura, tornando-se o retrato sufocante do ambiente repressor das cidades brasileiras (Rio, São Paulo, Brasília ou Vitória, tanto faz) nos anos de 1970. O horror está colado à forma. Voltemos à *Teoria estética:*

> A arte nega as determinações categorialmente impressas na empiria e, no entanto, encerra na sua própria substância um ente empírico. Embora se oponha à empiria através do momento da forma – e na mediação da forma e do conteúdo não devem conceber-se sem a sua distinção – importa, porém, em certa medida e geralmente, buscar a mediação no facto de a forma estética ser conteúdo sedimentado (ADORNO, 2008, p. 17)

Friso essa máxima: “a forma estética ser conteúdo sedimentado”. Seguindo esta premissa é que podemos ler a montagem dos elementos típicos da arquitetura das cidades elencados por Sampaio como exemplo da relação entre empiria e forma. A realidade cruel e violenta da ditadura está pregada a esses elementos, pela sua frieza (estamos tratando de concreto e asfalto) e pela maneira como elas engolem os cidadãos que tentam escapar da cidade e de seus labirintos. O conteúdo de verdade está na construção poética que o compositor realiza a partir destes elementos frios e que uma leitura historicizada fará deles. Adiante, Sampaio potencializa este clima pavoroso na repetição dos versos “De desesperança”, três vezes reiterados na performance, numa espécie de cristalização do horror. É, talvez, a referência mais explícita ao clima funesto da época. E mesmo assim, trata-se de uma referência oblíqua, já que o termo pode se referir a tantos outros sentidos e possibilidades de desesperança em face a tantos outros momentos bárbaros da história. Nessa toada,

chamo a atenção para o verso “Os labirintos negros / Espalham nuvens cinza”. No fonograma da canção, ouvimos um intervalo significativo entre a dicção da expressão “nuvens—cinzas[56]” (aos 1’20’’), indicando, mais do que uma adequação da voz ao acompanhamento melódico, uma separação entre esses elementos, como se em lugar de se tratar de um substantivo (nuvens) e seu adjetivo (cinzas), estivesses diante de dois substantivos distintos (nuvens e cinza). Podemos inferir que a intenção do compositor seria indicar que as nuvens espalham cinzas, um polissêmico signo da dor. As cinzas em que se tornaram os sonhos de mudança da sociedade brasileira. O eco, talvez, dos mortos de outras tantas catástrofes do século XX, como a Shoah. Ou ainda as cinzas dos nossos próprios mortos e desaparecidos, vítimas do regime autoritário.

Na conclusão, temos a retomada do mote da desesperança, expressa nos versos “Explodiu a sombra / E eclodiu a festa / estranha fossa”. Através da gradação sombra – festa – fossa, Sérgio Sampaio mostra como tudo acabou por confluir numa poço inescapável: fossa, além de ser uma gíria bastante comum nas décadas de 1960 e 1970 para expressar desânimo e depressão, é também o buraco onde são despejados os dejetos. É a este espaço que se confinam as esperanças, as subjetividades e os ideais de toda uma geração confinada ao poço imposto pelo regime militar. Do qual, além de tudo, era proibido falar. Mas também do qual era imperioso falar, testemunhar, ainda de que de forma oblíqua.

5.2 – Um “Filme de terror” chamado Brasil

Uma das formas de se escapar do clima acachapante dos anos 1970 era render-se aos princípios da indústria cultural, como vimos e como fizeram muitos compositores e intérpretes de música popular brasileira naquele período. Normatizar-se, de acordo com a ideia de que a sobrevivência artística dependia dessa normatização, foi muitas

[56] Tanto na contracapa original do LP de 1973 como no Song Book organizado por Lucius Kalic, o verso aparece como “Espalham nuvens cinzas”. No entanto, na gravação, o que ouvimos é Sampaio cantar “nuvens cinza”, o que reforça a dupla possibilidade de leitura da expressão.

vezes o caminho escolhido. Aliás, a indústria cultural é onipresente – e dela é quase impossível escapar. Segundo Adorno e Horkheimer,

> O entretenimento e os elementos da indústria cultural já existiam muito tempo antes dela. Agora, são tirados do alto e nivelados à altura dos tempos atuais. A indústria cultural pode se ufanar de ter levado a cabo a energia e ter erigido em princípio a transferência muitas vezes desajeitada da arte para a esfera do consumo, ter despido a diversão de suas ingenuidades inoportunas e ter aperfeiçoado o feitio das mercadorias. Quando mais total ela se tornou, quanto mais impiedosamente forçou os *outsiders* seja a declarar falência, seja a entrar para o sindicato, mais fina e mais elevada ela se tornou, para enfim desembocar na síntese de Beethoven e do Casino de Paris. (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p. 111)

Tudo pertence, *parti pris,* à indústria cultural, desde os filmes de Hollywood, a gravação de *Verklärt Nacht* por Karajan em 1973 ou mesmo as edições dos livros do próprio Adorno pela Suhrkamp. E também os discos de Sérgio Sampaio. Importa em nossa análise distinguir aquilo que está ligado ao princípio de "mistificação das massas", razão primordial da administração do mundo imposta pela indústria cultural, daquilo que, mesmo utilizando-se dos meios dessa indústria, propõe-se a criticar seus próprios mecanismos, a fim justamente de desmistificá-los. A música de Sampaio, também ela um testemunho dos anos de chumbo brasileiros, filia-se ao segundo grupo. O contexto da indústria cultural aqui se impõe duplamente, uma vez que o mote deste capítulo partiu da própria metáfora do cinema: alguém se senta, vê um filme e depois o reconta a um ouvinte que não esteve presente na exibição. Importa, porém, dizer que este é um filme de terror e que recontá-lo é uma tarefa tão monstruosa quanto necessária. Um filme cujo título bem poderia ser *Brasil Anos 1970* e que tudo o que dele se disser estará ligado àquilo que Jaime Ginzburg (2012) classifica como necessidade imperativa de se narrar a violência, ainda que seja um exercício quase impossível categorizá-la em face de seu caráter de constituinte do tecido social e das relações no Brasil (GINZBURG, 2012, p. 241). A violência, como fator social determinante na (de)formação social brasileira, deverá estar presente na arte como um compromisso ético em que testemunhar seja um ato contra o esquecimento. E sendo uma das funções de um filme o registro de uma narrativa, ainda que mediatizada pela tela branca característica da indústria cultural, não se configura inocente o título de "Filme de terror" dado por Sérgio a uma de suas canções, a segunda faixa de *Eu quero é botar meu bloco na rua*. Eis sua letra:

Hoje está passando um filme de terror
Na sessão das dez, um filme de terror
Tenho os olhos muito atentos
E os ouvidos bem abertos
Quem sair de casa agora
Deixe os filhos com os vizinhos

Dentro da folia, um filme de terror
Dura um ano inteiro, o filme de terror
E na rua, um sacrifício
No pescoço, um crucifixo
Quem ousar sair de casa
Passe a tranca e feche o trinco

No chão do cinema Império da Tijuca
O Cemitério do Caju
Cemitério do Caju
No cine Império da Tijuca

O meu sangue jorra e borra de terror
Com quem dança e ama agora o meu amor?
Bruxas, medos e suspiros
Dentes, pelos e vampiros
Quem ousar deixar de lado
Abra os olhos com os vizinhos
(SAMPAIO, 2017, p. 75-76)

Aqui podemos dizer que a violência, ainda que recalcada na forma, pula para diante dos nossos olhos e ouvidos, como numa tela de cinema as imagens são empurradas ao espectador. Em sua leitura dessa canção, Paulo Henriques Britto (2009) destaca que ela, ainda que francamente identificada com o gênero rock, faz dele uma apropriação diversa do que fizeram a Jovem Guarda (imitação) ou a Tropicália (apropriação crítica), transformando “Filme de terror” numa canção marcada pelo signo da angústia (BRITTO, 2009, p. 31). De fato, a despeito do arranjo melódico se iniciar com um violão dedilhado, o que nos primeiros segundos da audição sugeriria alguma tranquilidade, logo em seguida temos um crescendo de bateria que introduz a voz de Sampaio (0’15’’) e que, em lugar de cantar, brinca com fragmentos vocais (*grammelots*), numa espécie de escala que sobe e desce, até que ouvimos, em meio aos jogos de voz, um “ai”, interjeição mínima, mas que introduz o ouvinte no universo terrífico do que será cantado em seguida. Aliás, podemos perceber ao longo do fonograma que o cantor opta por uma dicção arrastada, como que resultante de um esforço a indicar a dureza daquilo que terá que narrar aos que se dispuserem a acompanhar a narrativa da canção. O jogo formal entre o ritmo rock que perpassa “Filme de terror”, o canto sufocado da performance e as imagens horrendas que serão ditas são indícios do uso criativo que ali será feito dos elementos da indústria cultural.

O recurso ao discurso oblíquo é agora alçado a um plano alegórico: o filme de terror é um retrato enviesado do filme Brasil que se desenrola diante dos olhos dos cidadãos na década de 1970. Mas que, via censura, era impossível descrever. Daí a opção de retratar o real horror da repressão militar pelas lentes vermelhas (o sangue) de um hipotético horror de um filme. Valendo-se dos já referidos dados da indústria cultural ("Hoje está passando um filme de terror / Na sessão das dez, um filme de terror"), o compositor testemunhará o cenário amedrontador vivido naquele período. Por esta razão é que a letra da canção expressa a impossibilidade de se permanecer tranquilo, do mesmo modo como é impossível ao espectador de um *horror movie* não se sobressaltar com as imagens fantasmagóricas e sanguinolentas que são exibidas na tela; por esta razão é que diz o eu-lírico ter "os olhos muito atentos / E os ouvidos bem abertos". Aqueles que se aventurarem pelas ruas cheias de sangue e medo devem deixar "os filhos com os vizinhos", pôr no pescoço "um crucifixo" e passar na porta "a tranca e fechar o trinco". E entre esses elementos terríveis, Sampaio contrapõe a "folia" ao "filme de terror", mostrando como estavam traçados os caminhos dos sujeitos da década de 1970: a alienação (o filme, a indústria cultural) ou a consciência crítica a respeito da história (a emancipação).

A mais "explícita" referência à história é representada nos versos "No chão do Cinema Império da Tijuca / o Cemitério do Caju", no centro da canção. Há neles realidade mas também há astúcia: ao unir em montagem os elementos cinema-cemitério, Sampaio reitera o mote de muitos filmes de terror, em que o cenário é o campo santo. Mas ao nomear esses dois espaços (Cine Império da Tijuca e Cemitério do Caju), o compositor crava seus dentes sobre o pescoço do real: a sede do Doi-Codi no Rio de Janeiro funcionava no bairro da Tijuca, enquanto o complexo de Cemitérios do Caju é um dos principais locais de sepultamentos na capital carioca. Assim, do cinema-realidade onde se davam as mortes dos personagens-militantes políticos, iria-se diretamente para uma sepultura no Caju. Esses dados, provenientes da empiria social, não eram claramente identificáveis pelo ouvinte no momento da recepção da canção (1973) por via da interdição à informação imposta pela censura, o que afasta uma leitura do recurso ao mero *engagement* na referência ao Caju e ao bairro da Tijuca. Na aporia entre a impossibilidade e a necessidade de se falar, Sampaio opera o novo imperativo categórico apontado por Adorno na *Dialética negativa* e que determina que toda ação e todo o pensamento após Auschwitz deve ter como potência a sua não-

repetição. Para Adorno, em lugar da metafísica, o mal representado pela realidade feita barbárie não tolera mais uma possibilidade discursiva, mas sim um “motivo materialista sem disfarces” (ADORNO, 2009, p. 302-303). Recriar a barbárie numa construção discursiva em que a subjetividade dos indivíduos tocados por ela determinasse o que narrar seria neutralizar o poder de reflexão sobre o horror, pois sua reprodução não ensejaria uma verdadeira emancipação: apenas narrar não significa compreender as razões do mal, mas sim apenas elencá-lo num rol de sempre-horror. Adorno assinala que o filósofo e também o artista deve trabalhar o horror a partir dos dados materiais, isto é, do real que traz em si, formalmente, os dados coletivos do mal. Há a premência de uma secura e de uma economia no trato com a barbárie, para que não se perca a dor nela contida. É esse trabalho com a forma a única responsável por sua não-repetição. E no contexto da canção de Sérgio Sampaio, o trabalho com os materiais provenientes da empiria social está concentrado, além do cenário tenebroso ali construído, na presença das palavras “Tijuca” e “Cemitério do Caju”, menos cifras a esconder a barbárie e mais um retrato formal de seu horror. A própria recriação do filme de terror acaba servindo a este propósito, uma vez que o “tema” do filme continuava a acontecer no plano real mesmo quando a canção já circulava entre os ouvintes. Não custa reforçar que filme também é, tomando a base etimológica da língua inglesa, *motion picture,* um retrato em movimento.

A segunda parte da canção é uma reiteração do mesmo cenário de horror, com algumas interessantes variações. O eu-lírico assume agora a figura de um dos personagens dos filmes de terror (o fictício e o real, que se desenrolam diante dos olhos dos brasileiros), posto que diz que seu “sangue jorra e borra de terror”, perguntando-se, inclusive a respeito do destino de sua companheira (“Com quem dança agora meu amor?), talvez também ela capturada e torturada pelos mesmos vampiros da repressão. Adiante, Sampaio apresenta outros elementos presentes no universo dos filmes de terror (“Bruxas, medos e suspiros / Dentes, pelos e vampiros”), que assumem a forma de perigosas referências à repressão que espreita, como estes personagens e situações, os desavisados. Tanto que ele lança uma advertência: “Quem ousar deixar de lado / Abra os olhos com os vizinhos”. Notamos uma contraposição entre estes e os dois últimos versos da primeira estrofe da letra da canção, “Quem sair de casa agora / Deixe os filhos com os vizinhos”. A mudança de

atitude entre o eu-lírico e seus vizinhos deve ser lida como uma referência ao clima de denuncismo que tomou conta do país nos anos 1970. Os vizinhos, antes confiáveis a ponto a de se poder deixar com eles as crianças, passam agora a ser ameaças reais à segurança daqueles que estão do lado de fora da ordem. Mas também podemos destacar um traço de ironia nesta contraposição. No ensaio "O testemunho: entre a ficção e o 'real'" (2003), Márcio Seligmann-Silva analisa as implicações do fenômeno literário e de seus elementos e particularidades na narrativa testemunhal, dentre elas a inserção do elemento irônico nos relatos catastróficos ligados à Shoah, por exemplo. Para ele, mesmo nesse processo de passagem do real ao ficcional é necessário que o autor-testemunha mantenha um "compromisso ético" com aquilo que conta, um compromisso que está ligado à verdade que deve seguir adiante testemunhando de si mesma. A ironia, mesmo sendo um elemento do literário na narrativa do testemunho, será redimensionada, deixando de ser pilhéria ou subversão de sentido, mas tendo um "efeito terapêutico", uma vez que o "real subsiste à simbolização" (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 382-383). Na canção de Sampaio, a troca de posição que os vizinhos assumem – da segurança ao medo – representa essa ideia de que a percepção do real, ainda que tratado de forma irônica, permanece como um dado não esquecido. Quando o compositor brinca com a mudança daqueles que lhes são próximos e antes confiáveis, quer demarcar nessa troça o pavor e a insegurança permanentes que marcaram aqueles tempos. Como já visto, o desejo (a necessidade) da testemunha é que seu sofrimento não seja nunca minimizado ou esquecido, não sucumba diante dos artifícios do narrado. Sua palavra, ainda que construída no filtro do trato literário, deverá ser sempre portadora da realidade de sua dor. Somente assim é que ela permanecerá fazendo sentido e terá a capacidade de representar um momento de elaboração do passado.

A canção se encerra com a repetição do refrão "Cine Império da Tijuca / Cemitério do Caju", numa mórbida lembrança para esses mesmos transgressores da ordem vigente: em nosso filme de terror, o cemitério é o destino de todos os atores que ousam fugir do roteiro imposto. O que salta, enfim, à vista (e aos ouvidos) nas duas canções aqui analisadas é justamente o cenário violento testemunhado por Sérgio Sampaio. Isso porque a violência é duplamente justificada, seja pelas cidades brasileiras em que são exibidos nos anos 1970 inúmeros filme de terror, seja pelo

momento político e sua exigência como política de estado. Jaime Ginzburg, em *Literatura, violência e melancolia (2013)*, afirma que:

> Situações como essas são consideradas socialmente legítimas. Por isso, embora sejam objetivamente agressivas, tendem a ser trivializadas, como se fossem naturais. Como se exército e polícia (ou mesmo o boxe) não fossem construções históricas, carregadas de particularizações conotativas e condicionadas por interesses específicos; como se não fosse possível construir modelos de sociedade sem essas construções. (GINZBURG, 2013, p. 83)

O mundo tomado pela naturalização do mal parece ser o fator central de sua sempre reprodução. Em face da racionalidade instrumental, os homens de nosso tempo já não sentem mais pena, não se comovem e não esboçam qualquer possiblidade de reação diante da dor que chega todos os dias pelos jornais, pela tela da televisão ou a dos smarthphones. Nesse ponto é que se situa o papel do testemunho. Como já assinalado em outros momentos, repete-se para não esquecer, mas também para não repetir. Retornemos a “O que significa elaborar o passado”, em especial ao trecho com que Adorno encerra sua reflexão sobre a necessidade de se elaborar para esclarecer e emancipar os sujeitos, no qual lemos que o “passado só estará plenamente elaborado no instante em que estiverem eliminadas as causas do que passou” (ADORNO, 1995, p. 49). Ainda que no texto adorniano haja uma inflexão para a ideia de educação que se ampare no esclarecimento contra a barbárie e contra a catástrofe, não há uma restrição aos aspectos educativos formais e comportamentais, isto é, Adorno não está propondo especificamente um programa escolar contra o mal, mas alertando que as diversas formas de educar devem ter na pauta do dia a reelaboração do passado como objetivo. Não se trata de uma mirada comportamental, mas sim de uma perspectiva histórica, pois apenas nela é que será possível destruir as causas da barbárie pela via de sua compreensão, pelo entendimento dos processos históricos que levaram a ela. Se se puder (e se pode) considerar a arte também como uma forma de educação, as canções de Sampaio vistas nesse capítulo podem contribuir nesse processo, não como momentos positivos em que o passado é recontado, mas como exemplos de uma elaboração que busca nas formas recobertas pela dor e pelo horror sua compreensão e superação. Contra o mundo reificado, onde a administração embotou as consciências ao ponto de estas se tornarem incapazes de comoção ou revolta contra tragédias como a Shoah, a ditadura militar brasileira ou a guerra na Síria, repetir é mais que nunca necessário. Diria que

é imperioso, já que os filmes de terror se multiplicam na velocidade infinita da indústria cultural, cristalizando na tela sangue, barbárie e indiferença.

6 “DISSERAM QUE EU PERDI A RAZÃO”: A LOUCURA COMO CRÍTICA AO ESCLARECIMENTO

Dentre as muitas assertivas que poderíamos considerar essenciais no conjunto da *Dialética do esclarecimento*, está aquela em que Adorno e Horkheimer discutem as relações entre poder e progresso e a consequente transformação dessas duas categorias na ideia de totalidade. Escrevem eles que:

> [...] A desgraça não está em que os indivíduos tenham se atrasado relativamente à sociedade ou à sua produção material. Quando o desenvolvimento da máquina já se converteu em desenvolvimento da maquinaria da dominação – de tal sorte que as tendências técnica e social, entrelaçadas desde sempre, convergem no apoderamento total dos homens – os atrasados não representam meramente a inverdade. Por outro lado, a adaptação ao poder do progresso envolve o progresso do poder, levando sempre de novo àquelas formações recessivas que mostram que não é o malogro do progresso, mas exatamente o progresso bem-sucedido que é culpado de seu próprio oposto. A maldição do progresso irrefreável é a irrefreável regressão. (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p. 41)

Partindo da figura de Ulisses como arquétipo da passagem de um estágio mítico a um novo momento humano, marcado pela presença daquilo que chamam de esclarecimento, os autores delimitam o processo de imbricação entre a falsa noção de progresso como libertação do homem em face da natureza (e do próprio domínio do mito) e a sua capitulação diante dos mecanismos opressores do próprio progresso. Em torno da invectiva central e que pode ser sempre expressa pela pergunta “De que modo o progresso acabou convertido em regressão?”, a *Dialética do esclarecimento* evidenciará os mecanismos que – potencializados pelo racionalismo e pela ilustração que predominam no pensamento e na própria história da epistemologia a partir do século XVIII sob o nome de razão – tornaram essa racionalidade instrumentalizada numa armadilha, uma prisão tão irracional como o próprio mito e responsável pelos processos de avanço do capitalismo tardio sobre a sociedade. Processo este que resultou nas grandes barbáries e catástrofes do século XX e que continuam ainda a atropelar os homens no presente momento da história. No estabelecimento do conceito de esclarecimento, Adorno e Horkheimer destacam que o conhecimento, isto é, a superação do mito, está no cerne da liberdade do homem sobre a natureza. No entanto, ele acaba por se voltar contra o próprio homem, no sentido de que este passa

a um estágio de dominação pelo progresso e pelo capital. O *desencantamento do mundo*[57], tal como proposto por Max Weber como sendo uma – para citar uma de suas obras[58] mais conhecidas – das vocações da ciência moderna, resultou no "programa do esclarecimento", tal como apontado pela dupla de Frankfurt. Retirar da esfera humana o encanto representado pela sujeição do homem à consciência mítica – desde os tempos gregos, mais próximos do mito como representação da verdade do mundo, até os tempos mais próximos da ilustração, em que esse domínio se via representado pela força da igreja e a imposição de sua visão de mundo aos indivíduos – torna-se o imperativo categórico da filosofia. Ocorre que essa aparente cisão entre homem e mito é, no capitalismo tardio, transformado no domínio de uma razão econômica que ocupa agora a função de um novo aprisionamento. Ainda sobre o conceito de desencantamento presente no livro, Rodrigo Duarte, em "Notas sobre modernidade e sujeito na *Dialética do esclarecimento*" (1997), lembra que Adorno e Horkheimer demarcam que a palavra desencantamento em alemão (*Entzauberung*) possui uma dupla e ambígua face, podendo significar tanto fim do feitiço como instauração da era da técnica, motivo pelo qual se pode enxergar ainda mais a racionalidade como a formulação de uma estrutura total e o próprio pensamento filosófico como um método universalizante (DUARTE, 1997, p. 45-46). Na esteira do progresso material e técnico que é anunciado como o resultado da superação de uma consciência antes mítica e, por isso, atrasada, tem-se a necessidade de manter os sujeitos ligados a esse progresso, fazendo-os crer que dependem exclusivamente dele para continuarem esclarecidos. Por detrás dessa falsa liberdade está a manutenção de um mundo em que o progresso é naturalizado e em que mantê-lo é dever de todos, cada qual contribuindo com o exercício de uma função específica na nova engrenagem racional. Trabalhadores devem se manter ativos na produção, capitalistas precisam seguir na condução da cadeia produtiva e a indústria cultural, braço do progresso técnico, tem a função de transformar a arte em espectro dessa nova organização social, em que seu novo lugar é o da sempre repetida novidade: eis uma nova forma de encanto, um novo entrelaçamento entre razão e mito, representada pela ideia de mundo administrado.

---

[57] Para uma visão ampla da construção desse conceito, utilizado diversas vezes em diferentes momentos da produção weberiana, sugere-se o estudo do professor Antônio Flávio Pierucci, *O desencantamento do mundo:* todos os passos do conceito em Max Weber (Editora 34, 2003).
[58] *A ciência como vocação,* 1917.

Como dito, Adorno e Horkheimer situam no passado grego clássico as origens do conceito de esclarecimento (que vem atrelado à ideia de modernidade), especificamente na *Odisseia* de Homero e na figura de seu herói, Ulisses, classificando a narrativa épica do poeta grego como o momento de surgimento de uma razão burguesa que, por conta da perspectiva história, só se apresentará como constructo no "fim do feudalismo medieval" (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p. 48). Isso provém da leitura que os autores fazem do uso astuto que Ulisses faz de inúmeras artimanhas com o objetivo de tapear os deuses e seus percalços e chegar à tão sonhada Ítaca, momento da passagem do estágio mítico para o estágio civilizatório – esclarecido, portanto - em que a explicação para o mundo e seus devires não reside mais na obediência aos princípios mágicos, mas ao uso da racionalidade na interpretação do existente e consequente solução de seus impasses. A intenção dos autores, como vimos, é apontar essa ideia equivocada de racionalidade presente na sociedade moderna e acentuada na era industrial, em que estão imiscuídos os elementos de opressão e de dominação do homem, caracterizado pela reificação do mundo. A totalidade imposta pela razão instrumental é o alvo da denúncia promovida por Adorno e Horkheimer. No entanto, cabe aqui retomar a leitura que faz Jeanne-Marie Gagnebin do Excurso I da *Dialética do esclarecimento* para aclarar a imbricação entre esclarecimento e mito na obra dos frankfurtianos e relacioná-la à proposição que a autora faz no final do texto e que diz respeito a uma possibilidade de escape da coerção da racionalidade denunciada na obra e que, na proposta de leitura que farei neste capítulo, são realizadas por duas canções de Sampaio. Depois de demarcar o retorno de Adorno e Horkheimer às bases gregas como tentativa de compreender a saída da "primeira barbárie" (o mito), Gagnebin discute dois episódios da *Odisseia* homérica analisados pela dupla como sendo pontos da passagem do sujeito do estágio mítico para o estágio racional, apontando algumas lacunas[59] que, segundo ela, existem na análise dos filósofos. Na análise do episódio do Ciclope (Canto IX) – em que, encurralado por Polifemo, que o inquire sobre quem é, Ulisses responde que é "Ninguém" –, para ela a dupla incorre num equívoco de citação/tradução, pois "Oudeis", palavra grega que os autores tomam por "ninguém", aparece no texto de

[59] Gagnebin escreve que a "argumentação da *Dialética do esclarecimento* deixa escapar elementos preciosos" que poderiam ser melhor explorados por Adorno e por Horkheimer. A despeito da falha interpretativa, o que ela propõe é uma leitura *para além* daquela realizada pelos autores e que não os contradiz ou invalida. Antes acrescenta, enriquece e possibilita novas interpretações sobre esse aspecto da obra.

Homero na verdade como “Outis”, gerando um trocadilho entre “oudeis” (ninguém) e “metis” (inteligência ardilosa, astúcia)[60], fato que se, lido no espelho da proposta de aprisionamento do sujeito pela racionalidade instrumental inerente à obra, situaria Ulisses no meio do caminho entre o mito e a razão, exatamente por sua natureza de jogo e de brincadeira (GAGNEBIN, 2006, p. 36). Ainda que o herói da *Odisseia* tenha se valido de um expediente racional para vencer o irracionalismo do monstro, o que seria já um momento de esclarecimento em oposição ao elemento mítico, ele o faz com astúcia e ardil, características inventivas da racionalidade que, na leitura de Gagnebin, fazem desse momento um ponto de fuga à instrumentalização.

O segundo contraponto discutido pela autora na leitura de Adorno e Horkheimer em relação ao mito de Ulisses diz respeito ao episódio das Sereias (Canto XII), em que ele, após o conselho da feiticeira Circe, vedou os ouvidos de sua trupe com cera e ordenou que eles não parassem de remar enquanto ele, de ouvido descoberto mas preso ao mastro do navio por grossas cordas, seria o único a ouvir o sedutor e traiçoeiro canto das sereias. Assim é que:

> [...] Alertas e concentrados, os trabalhadores têm de olhar para a frente e esquecer o que foi posto de lado. A tendência que impede à distração, eles têm de se encarniçar em sublimá-la num esforço suplementar. É assim que se tornam práticos. A outra possibilidade é escolhida pelo próprio Ulisses, o senhor de terras que faz os outros trabalharem para ele. Ele escuta, mas amarrado impotente ao mastro, e quanto maior se torna a sedução, tanto mais fortemente ele se deixa atar, exatamente como, muito depois, os burgueses que recusavam a si mesmos a felicidade com tanto maior obstinação quanto mais acessível ela se tornava com o aumento de seu poderio. (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p. 39-40)

O conselho de Circe é interpretado pelos autores como um indicação da adesão do eu à totalidade, visando racionalmente sua autopreservação. Mais que isso, como um dado de que mesmo com a divisão social presente no mundo administrado, a repressão da razão atinge dominados e dominadores. Ou seja, tanto os marinheiros de Ulisses são impedidos de ouvir o canto, como o próprio Ulisses – que é o único a ouvi-lo por sua condição superior – não pode aderir a ele pelo risco de perder-se.

---

[60] Na tradução da *Odisseia* feita por Donaldo Schüler (L&PM, 2008), o verso completo assim aparece: “Caro Ciclope. Queres saber meu nome? Será um prazer / receber a recompensa prometida. Nulisseu ou Ninguém / é meu nome. Nulisseu me chamaram minha mãe e meu pai. Por Nulisseu me conhecem todos os meus amigos”. (HOMERO, 2008, p. 135). Neste episódio da obra, quando Ulisses arranca o olho de Polifemo, ele em vão grita aos seus amigos que “Ninguém” o está agredindo, razão pela qual não é socorrido e, cego, não consegue impedir a fuga do herói da ilha dos Ciclopes.

Ainda que o senhor de Ítaca tenha conseguido outra vez ludibriar o mito, o resultado é novamente um estágio de esclarecimento que impede a emancipação: mesmo percebendo aquilo que escapa da explicação dada pelo real (o canto das sereias) e que deve ser captado e interpretado de forma racional, ele não pode participar disso sob a pena de não encontrar mais abrigo na razão e regredir ao mito. Trata-se apenas da passagem de uma regressão a outra, como apontam os autores. Em seu texto, no entanto, Gagnebin explicita que um dado importante teria fugido à análise de Adorno e Horkheimer: Ulisses é não apenas o tema da *Odisseia*, mas também é alguém que dentro da narrativa épica toma a palavra e conta a sua própria história (GAGNEBIN, 2006, p. 36). Para ele, ao não analisar essa dimensão narrativa da figura de Ulisses, Adorno e Horkheimer deixam de propor uma interpretação para além do homem esclarecido como mero repressor do desejo em nome de sua constituição/identidade. Ulisses seria duplamente o homem esclarecido e também alguém entregue ao prazer narrativo (e mesmo artístico), através do qual sua identidade – que é feita semelhança do mundo racionalmente visto – poderia ser questionada pela inventividade do ato de narrar. Contar uma história, escrever um poema ou mesmo compor uma canção, quando tomados como atos em que a inflexão crítica e reflexiva sobre o existente está presente, tornam-se momentos de questionamento do real ou mesmo de exposição de suas contradições e que, na toada da arte autônoma tal como preconizada por Adorno na *Teoria estética*, escrita mais de vinte anos após as reflexões presentes na *Dialética do esclarecimento*, trazem as contradições do mundo imantadas em seu traço formal. Por essa razão, podemos relativizar as assertivas de Gagnebin e compreender aquilo que ela considera como “erros filológicos/hermenêuticos” na análise dos frankfurtianos como sendo o percurso de um pensamento em movimento perlaboração, em trabalho com os conflitos do existente e suas implicações no fazer artístico e na própria situação dos indivíduos num mundo administrado. Trata-se apenas de um dos vários momentos de um pensamento em estágio de constelação, no qual os elementos cambiáveis e que estão justapostos giram à volta de uma ideia central.

Tomando a figura de Ulisses como narrador e como alguém contraposto ao esclarecimento, proponho uma leitura de duas canções de Sérgio Sampaio e que podem ser compreendidas também como momentos em que o sujeito consegue escapulir das amarras da racionalidade para produzir um sentido diverso da ideia de

semelhança para com real. No caso de Sampaio, deve-se levar novamente em conta o contexto histórico e político do Brasil da década de 1970 e do *medium* social imposto pela ditatura e pela interdição narrativa. Já discuti em momentos anteriores deste trabalho os modos como era possível trabalhar de modo oblíquo e autônomo em relação aos dados repressivos daquele momento histórico. Interessa agora evidenciar, em paralelo ao momento político, os dados de controle e de normatização social e que tinham no ideal de "vida sã" um parâmetro para aqueles que atravessaram a década de 1970 sob o controle do regime militar. E essa vida sã estava atrelada à ideia de progresso técnico e econômico difundida pelos militares e também do próprio capitalismo como sistema. Era a dupla prosperidade-felicidade o principal esteio da propaganda do regime. Elio Gaspari, que esquadrinhou os anos de ditadura militar na série de livros *As ilusões armadas*, escreve no terceiro volume, *A ditadura escancarada* (2002):

> A oposição, que fora às passeatas de 1968 com faixas pedindo "Democracia e desenvolvimento", o que sugeria que sem uma não haveria o outro, vira-se diante de um governo que oferecia ditadura e progresso. A consistência da explosão econômica podia ser aferida também por indicadores como o aumento das importações de máquinas e equipamentos (23%) e do consumo de energia elétrica (10%). As montadoras do ABC paulista haviam posto na rua 307 mil carros de passeio, quase o triplo de sua marca em 1964. Os trabalhadores tinham em suas casas 4,58 milhões de aparelhos de televisão, contra 1,66 milhão em 1964. Um em cada dois brasileiros achava que o seu nível de vida estava melhorando, e sete em cada dez achavam que 1971 seria um ano de prosperidade econômica superior a 70. Era o Milagre Brasileiro. O século XX terminaria sem que o país passasse por semelhante período de prosperidade.
>
> O governo festejava o progresso associando-o ao imaginário do impávido colosso, gigante pela própria natureza. (GASPARI, 2002, p. 208-209)

O texto, que evidencia um aspecto da ditadura militar bastante conhecido por aqueles que, num movimento ou tentativa de elaboração do passado, refletem de modo mediado sobre as benesses econômicas e desenvolvimentistas usadas pelo regime em seu favor, é também um indicativo do processo de regressão racional que o Brasil vivia nos anos de 1970. Porque a despeito das notícias tenebrosas sobre o que acontecia nos calabouços do regime que chegavam, de uma forma ou de outra, aos brasileiros, a tônica do progresso era tomada como natural, ou melhor, a barbárie resultante de um governo que assumira o poder atrás de um golpe e que instaurara o terror para manter-se lá era encarada como um dado natural, pois o resultado, isto é,

o avanço econômico e técnico, justificavam os paus-de-arara, as cadeiras de dragão, os chicos-doces e os outros instrumentos de tortura empregados contra os opositores do regime. Como no título utilizado por Gaspari em seu livro, a ditadura escancarava a repressão amparada na adesão social recebida em nome do desenvolvimento há tanto prometido e agora tornado numa realidade aparente. Digo aparente porque o milagre se revelou depois fajuto e o bolo preparado pelo ministro Delfim Neto tinha como ingredientes uma dependência cada vez maior do capital estrangeiro e era assado no forno de grandes obras de infraestrutura que, se pareciam marcadas por um gigantismo nunca visto no Brasil até então, resultou num endividamento econômico só parcialmente vencido recentemente. Mas esses dados só se mostraram com clareza em fins da década de 1970 e na de 1980, quando a falência do milagre fez daquela década um tempo perdido na tentativa de explicar ao país a ilusão do crescimento econômico. Importa dizer que nos 1970, a sociedade vivia adequada (administrada) à ideia de benesse e de que aquele era o melhor momento da história brasileira. Retomando a *Dialética do esclarecimento*, o que tínhamos era um momento em que a aparência era tomada como verdadeiro e fora de sua lógica não havia possibilidade de uma vida diversa, ainda que melhor que aquela que se apresentava aos brasileiros. Em nome do capitalismo e de seu triunfo como síntese dialética, valia tolerar, ou melhor, ignorar os graves momentos repressivos que o país atravessava.

Nesse contexto, a censura se impunha como norma para a arte e para o viver. Se as notícias do Brasil passavam pelo filtro militar, também as manifestações vindas da indústria cultural davam um enganoso testemunho de que as coisas iam muito bem. Eugenio Bucci, em “Televisão brasileira e ditadura militar: tudo a ver com o que está aí até hoje” (2016), assinala que a narrativa jornalística tinha um viés ficcional, irreal, aspecto que era depois “ensanduichado” pelas telenovelas – que geralmente sucediam os telejornais – na pintura de um país maravilhoso, embora algumas vezes o real escapasse da boca de algum personagem ou de uma alguma imagem exibida, menos como estratégia ou capricho e mais como um “recurso inescapável para precipitar a aderência dos olhos ariscos do público ao monitor da TV” (BUCCI, 2016, p. 187). Tomo, como exemplo dessa “evidenciação” da realidade brasileira a partir das telenovelas, a personagem Áurea, interpretada pela atriz Yara Amaral em *Dancin’ Days*, folhetim

produzido pela TV Globo em 1978[61]. Na telenovela, Áurea uma pacata dona de casa, embora a personagem tivesse momentos de antagonismo com a mocinha vivida por Sônia Braga. Em dado momento da trama, Áurea fica viúva e sua tristeza atinge um estágio de quase loucura, momento em que passa a questionar a vida comezinha que levava ao lado do marido, expondo a hipocrisia social do matrimônio e da vida familiar marcada pelo machismo e pela sujeição da mulher. Ou seja, em contraponto à normativa de um Brasil imaculado, o de autor da telenovela, Gilberto Braga, apresentou uma versão diversa daquela que era comumente vista nas tramas exibidas pela televisão. Pode-se ousar dizer que há alguma "consciência" de seu estado por parte da personagem. Uma consciência, recuperando a observação de Eugênio Bucci, que precisou lançar mão de um artifício dramático para realizar-se, isto é, Áurea precisou passar por uma momentânea "perda da razão" para avaliar a subalternidade de seus papéis de mãe devotada e esposa submissa. O exemplo da "loucura sã" de Áurea, vindo de um produto mediatizado pelo esquematismo da indústria cultural, serve de mote à análise que faço agora de duas canções de Sérgio Sampaio, "Viajei de trem" e "Que loucura!", nas quais o louco é alguém que escapa das engrenagens que orientam a vida no esclarecimento e a loucura é uma possibilidade de utopia negativa em face da regressão.

6.1 – "Viajei de trem": uma *'good' bad trip*

Vimos que em face do clima de derrota experimentado pela música brasileira nos anos 1970, as drogas tiveram para alguns a função de promover um escape para a dureza imposta pelo regime militar Porém, muitas vezes viagens resultavam na chamada *bad trip,* a viagem ruim – e da qual, algumas vezes, não se retornava, como no caso do "loki" e membro de Os Mutantes Arnaldo Baptista. A utopia das drogas para a geração contracultural era ter uma *good trip* e poder, através dela, potencializar a experiência

[61] Deve-se ressaltar que no ano de produção e exibição da novela, o país já experimentava a abertura política promovida pelo penúltimo general-presente, Ernesto Geisel. No entanto, se a censura não era mais tão virulenta como havia sido no final da década de 1960 e meados dos 1970, as convenções sociais discutidas pela telenovela global eram ainda muito latentes, razão pela qual o exemplo retirado de *Dancin' Days* mantém sua pertinácia.

antissistêmica, questionar o real e ver as coisas de uma forma mais clara. No caso brasileiro, a experiência com as drogas visava melhorar como sujeito numa sociedade duplamente marcada pela opressão, do sistema e do regime militar. Luiz Carlos Maciel, que viveu ativamente as experiências lisérgicas, tendo empreendido muitas viagens a bordo de ácido e afins nos 1970, deu o seguinte depoimento no contexto do seminário "Por que não?: rupturas e continuidades da contracultura", realizado na Universidade Cândido Mendes em 2006:

> Por que nós vamos fazer isso? Então você vai ver que heroína é uma barra meio pesada, você acaba se estrepando. Cocaína você também não vai se dar bem... Não é tanto quanto heroína, mas fica claro que bem não faz... Com maconha não acontecem grandes coisas. Ácido lisérgico nunca levou ninguém pro hospital... O único problema do ácido lisérgico é você pirar. Se você não pira, aí se dá bem, aprende, aprende muita coisa. Tem quem diz que é melhor ter *bad trip* porque ensina mais que a *good trip*, a agradável. Então só a experiência diretas das drogas é que ensina que as drogas são diferentes. (MACIEL, 2007, p. 69)

Marcada pelo discurso muito pessoal, a fala de Maciel interessa não apenas por sua condição de testemunha ativa daquele momento brasileiro e também como articulador da contracultura entre nós, mas também porque demarca os dois momentos das experiências com as viagens à base de drogas que desejo aqui explorar, a boa a e má viagem. Nas diversas narrativas que tratam dos efeitos da lisergia, seja em textos diretos como o de Maciel, seja em canções de música brasileira como "Refazenda", de Gilberto Gil, encontramos a ideia de que a *good trip* funciona como, referenciando ao livro que Aldous Huxley escreveu sobre o tema, uma abertura das "portas da percepção", o direcionamento a um estágio em que o sujeito, mediado pelos efeitos químicos que o ácido provoca no corpo, enxerga outra face da moeda do real, talvez mais interessante que a comum. Mas há a outra ponta dessa experiência. Em uma extensa passagem de *Verdade tropical* (1997)*,* Caetano Veloso narra sua experiência com o chá de ayahuasca em meados dos anos 1970. Inicialmente, o compositor diz que começou a perceber detalhes particulares dos objetos que o cercavam, como o tapete de náilon e do qual era possível captar tanto sua aparência como a "tolice dos homens que buscavam fingir beleza". Segundo ele, era possível compreender a história por detrás desses objetos. Em seguida, ao fechar os olhos, imagens de homens e mulheres dançando nus e com o fenótipo indiano deram a ele um "reconhecimento irônico de sua precária convencionalidade", Naquele momento, ele entrava "em contato com um nível de realidade mais funda e mais intensa". O ápice

dessa experiência – que segundo o relato teria durado horas, da noite até o amanhecer do dia seguinte – foi um momento em que Caetano julgou ver algo como a face divina, “a representação da ideia de Deus”. Foi o ponto de virada da viagem, a passagem do estado *good* para o estado *bad*. Segundo o compositor, um estado de profundo cansaço e desespero tomou conta de todo o seu corpo e ele intuiu que estava definitivamente louco, que a viagem tinha sido mal sucedida. Essa sensação apenas teria passado já ao amanhecer, depois de se olhar no espelho onde, na esperança de ver concretizada fisicamente a passagem ao novo estágio de loucura, viu “uma imagem indecifrável”, mas que era, ao mesmo tempo, sua própria e conhecida face. É quando teve a certeza de que esse eu diante do espelho “sofria com a percepção intelectual e sensorial da existência como se sofre ao ouvir um giz que range sobre um quadro negro ou uma unha sobre o vidro, (...) [enquanto] tateava em direção à resignação de uma aliança provisória e precária com o real” (VELOSO, 1997, p. 322-329[62]). Chamo a atenção para os indícios do relato da experiência de Caetano que mostram a gradação uma percepção diversa, presente por detrás dos objetos (e a referência à história e sua constituição e a desfaçatez de sua fingida beleza e utilidade, como no caso do tapete de náilon), que vai do interesse por esse outro lado até a terrível constatação, já na fase da *bad trip*, de que esse lado diverso existe. A experiência é permeada por uma sensação de loucura: Caetano se sente louco não por perceber esses novos dados do real, mas por descobrir que não poderia mais viver tranquilo com a consciência de que eles existiam e se escondiam nas coisas, no próprio existir em si. É só no amanhecer do dia seguinte que ele mais ou menos retorna ao seu “estado normal”, munido, a crer em seu testemunho, de uma nova compreensão da precariedade da visão do homem sobre o mundo. Muitas conexões se apresentam possíveis entre o relato do compositor e a constelação adorniana – penso, por exemplo, na relação entre sujeito e objeto na passagem sobre o tapete de náilon ou na descoberta da “aliança precária e provisória com o real” como indicativos da tentativa de reconciliação entre homem e mundo –, mas é preciso retomar nosso fito.

Partindo da oposição entre convencionalidade e consciência através da mediação das viagens lisérgicas, é que me volto para a canção “Viajei de trem”, sétima faixa de *Eu*

[62] As páginas referem-se aos trechos citados direta e indiretamente nesta parte do trabalho.

quero é botar meu bloco na rua, na clave da loucura de uma *bad trip* (encenada pela canção) como um momento de fuga do esclarecimento. Reproduzo aqui a letra:

> Fugi pela porta do apartamento
> Nas ruas, estátuas e monumentos
> O sol clareava num céu de cimento
> As ruas, marchando, invadiam meu tempo
>
> Viajei de trem
> Eu viajei de trem
> Eu viajei de trem
> Eu viajei de trem, eu vi...
>
> O ar poluído polui ao lado
> A cama, a dispensa e o corredor
> Sentados e sérios em volta da mesa
> A grande família e o dia que passou
>
> Viajei de trem, eu viajei de trem
> Eu viajei de trem, mas eu queria
> Eu viajei de trem, eu não queria...
> Eu vi...
>
> Um aeroplano pousou em Marte
> Mas eu só queria é ficar à parte
> Sorrindo, distante, de fora, no escuro
> Minha lucidez nem me trouxe o futuro
>
> Viajei de trem
> Eu viajei de trem
> Eu viajei de trem
> Eu viajei de trem, eu vi...
>
> Queria estar perto do que não devo
> E ver meu retrato em alto relevo
> Exposto, sem rosto, em grandes galerias
> Cortado em pedaços, servido em fatias
>
> Viajei de trem
> Eu viajei de trem
> Mas eu queria
> É viajar de trem
> Eu vi...
>
> Seus olhos grandes sobre mim
> (SAMPAIO, 2017, p. 103-105)

Escrita na tonalidade sol maior, o que indicaria um clima iluminado e alegre, a canção é irônica ao tratar do tema da fuga do real como escape tanto para o recrudescimento que pontuava o Brasil do pós-AI-5, como das convenções sociais e da própria razão instrumental. E antes que soe qualquer instrumento, o que ouvimos no fonograma é um efeito onomatopeico vocal que simula a abertura de uma garrafa, “shiiiiiii”, seguida de uma melodia despojada que é dedilhada ao violão, ao mesmo tempo em que se

ouvem *riffs* produzidos por sintetizadores eletrônicos e que simulam o som de naves espaciais, como se a voz que em seguida irá cantar estivesse num outro plano que não o real, levada para lá por um efeito do líquido ingerido da garrafa e que, no contexto das viagens provocadas pelas drogas, simularia os primeiros momentos de uma *good trip.* Corroborando essa interpretação, aos 0’10’’ ouve-se o barulho do líquido descendo pela garganta de alguém que deixa escapar uma interjeição de satisfação, “ah!”. Enquanto o violão prossegue na construção melódica, aos 0’18’’ tem-se a simulação performática de uma decolagem – novamente via sintetizadores e composta de fragmentos de sonoridades eletrônicas em eco –, culminando com um barulho, um “shshshshshshshshshshshshshshsh”, sempre em crescendo, a indicar que o tal objeto voador levantou seu voo, principiando a viagem prenunciada. E no momento em que cessa o barulho do performático propulsor (aos 0’34’’), a voz de Sampaio entoa os primeiros versos, “Fugi pela porta do apartamento”, inserindo na performance a letra que indica uma fuga não apenas do apartamento enquanto lugar de aprisionamento – por seu espaço geralmente exíguo e confinado por paredes –, mas também como símbolo de uma escapada das amarras da normatização social (apartamento – fuga), indicando que o eu-lírico intenta abandonar o itinerário pré-definido e socialmente imposto. Os versos seguintes acompanham os primeiros passos desta viagem almejada: no contexto da oposição entre a racionalidade instrumental e o desejo de emancipação, são arrolados os dados da paisagem que têm uma ligação estrita com o existente, isto é, com aquilo que o olho administrado ainda vê (“ruas, estátuas e monumentos”) e aquilo que, já sob o efeito da viagem, começa a se apresentar a ele. Nesse sentido, o verso “o sol clareava num céu de cimento”, além de demonstrar a distorção que vai tomando conta da visão do sujeito-viajante, evoca a discussão sobre o belo natural realizada por Adorno na *Teoria estética.* A oposição entre sol e cimento, isto é, natureza e obra, indica que mesmo que a obra de arte se apresente inicialmente como uma superação da natureza, a natureza se encontra recalcada nela como um dado da objetividade que a presentificação da obra quer soterrar; para Adorno, a razão dessa tentativa de escamotear a natureza através da obra reside na tentativa empreendida pela *Aufklärung* de superação do mundo (objeto) pelo homem (sujeito): o belo natural é subsumido pela obra (ADORNO, 2008, p. 100-101). Mas, de alguma forma, a natureza está lá. E é para essa inescapabilidade que o verso de Sampaio aponta: ao ver um sol que resplandece em meio à paisagem calcária da cidade, o viajante vislumbra uma

possibilidade de escape do aparente que o rodeia. Embora os elementos da empiria social apareçam no verso seguinte ("As ruas, marchando, invidiam meu tempo", com a presença do verbo "marchar" sinalizando outra referência oblíqua ao regime militar), a conexão com a natureza, que remonta ao momento da superação do mito pela razão, indica algo de significativo escondido por detrás da paisagem corriqueira da cidade.

O mote da viagem é potencializado pelo refrão da canção, com o verso "Viajei de trem" cantado e, em seguida, repetido por outras quatro vezes com o acréscimo do "eu" a indicar a centralidade do sujeito neste processo de autoconhecimento. Nesses versos há também um elemento irônico, uma vez que o trem de ferro é um veículo lento, contraposto à velocidade do disco voador que é encenada musicalmente no princípio da canção e que, através de outras e várias inserções sonoras, aparece ao longo do fonograma. Ao observar a empiria do real acomodado no balanço lento de um trem, o eu-lírico sampaiano descreve com mais verdade as ruínas e o dano presente na sociedade brasileira, pois é um olhar que – a bordo da locomotiva e distendido pelo efeito da ácida viagem encenada na canção – se detém de modo interessado sobre os objetos que vão aparecendo na paisagem, objetos aos poucos vão perdendo a feição reificada do mundo e evidenciando a história imanentemente que carregam consigo. E é em plena viagem que o eu-lírico descreve, nos versos que se seguem, uma cotidiana cena familiar, com a montagem de um cenário típico das casas brasileiras na década de 1970 ("A cama, a dispensa e o corredor"), até chegar à família propriamente dita. E mesmo ouvindo o verso "O ar poluído polui ao lado", a família paira instrumentalizada naquele ambiente sufocante, mas incapaz de perturbá-los. Um elemento importante desse momento da performance é a inclusão de um segundo canal de som em que a voz de Sampaio, numa impostação vocal assemelhada à fala (a partir dos 1'30''), indica uma conversa monocórdica em volta da mesa, num embate entre a fuga expressa na canção e a tentativa de sua interrupção pela normatização social representada pela refeição à mesa. A canção dialoga com duas canções da dupla Caetano e Gilberto Gil, a já referida "Panis et circensis" ("Soltei os tigres e os leões nos quintais / Mas as pessoas da sala de jantar / São ocupadas em nascer e morrer" [GIL, VELOSO, 1969]) e "Eles" ("Em volta da mesa / Longe da mesa / A vida começa no ponto final"[GIL, VELOSO, 1968]). Nelas também está presente a temática da família aprisionamento do desejo de seus membros, impedindo-os de enxergar

para além da normatização imposta. Há um mesmo traço da “loucura sã” nas três canções e que podemos interpretar a partir do conceito de formação discursiva em Michel Foucault. Em *A arqueologia do saber* (1969), lemos que o discurso da loucura (e o próprio discurso em si) não se apresenta como algo isolado no tempo, mas é acionado – seja em seu grau de cientificidade e que remete ao próprio objeto de estudo científico, a Loucura, seja na própria ideia de desajuste em relação à norma que está presente no contexto social desde tempos imemoriais – quando um conjunto de situações (repressivas, no caso brasileiro da década de 1970) fazem aflorar outra vez esta formação discursiva (FOUCAULT, 1987, p. 36-37). Nesse sentido, a loucura que aparece tematizada nestas três canções – e em tantas outras canções e narrativas brasileiras da década de 1970 – tem no momento histórico sua emergência, com o aparecimento dessas figuras marginais que, postas no seio das famílias brasileiras, vêm macular a aparente normalidade das salas de jantar. Essas figuras (desajustados, os loucos) indicam, através de palavras desconexas ou de seu comportamento não-normativo, que a tranquilidade ali é fruto de uma razão que, por seu caráter instrumental, impede uma visão do horror que está recalcado na falsa calma familiar. Assim é que o eu-lírico da canção de Sampaio descreve os seus como “sentados e sérios em volta da mesa / A grande família e o dia que passou”.

Na *Teoria estética,* Adorno discute o caráter utópico das obras de arte, segundo o qual elas só podem personificar algum dado de utopia se, em lugar de representar o novo, forem capazes de negar qualquer tipo de reconciliação com o mundo. Isto é, em lugar de propor algo que se oponha ao mundo como novidade, a arte deverá mostrar justamente o seu caráter de não-reconciliação com a barbárie que lhe é inerente (ADORNO, 2008, p. 58). E é essa a utopia ensejada nos versos – que ouvimos no prosseguimento da canção – “Um aeroplano pousou em Marte / Mas eu só queria ficar à parte / sorrindo, distante, de fora, no escuro”. Há a recusa de uma alternativa ao real: a imagem de um avião em Marte, embora sedutora – e conectada à tônica contracultural – é logo refutada pelo eu-lírico que, fiel ao ideal utópico de irreconciliação com o mundo, deseja permanecer à margem tanto dele quanto de uma imagem apaziguadora que o substitua. Trazendo novamente a discussão para o topos das drogas como veículo em que se empreende uma viagem, esse momento da canção representa uma nova estação da *good trip* em que Sampaio encena a lucidez da experiência, pois em lugar de aderir ao fantástico cenário (“Um aeroplano pousou

em Marte”) que se apresenta a seus olhos, o desejo do viajante é permanecer em um lugar marginal (“eu só queria ficar à parte”), não adido ao existente e tampouco a uma escapada fácil dele. Na clave da morte das utopias que caracterizou a canção pós-tropicalista dos anos 1970 no Brasil, os versos de Sérgio Sampaio indicam uma direção oposta àquela que sinalizava a existência de um mundo mais esclarecido e livre da mácula do capitalismo tardio a partir das experiências alucinógenas defendidas pelo movimento contracultural. Assim é que o ele diz que seu lugar é “distante, de fora, no escuro / Minha lucidez não me trouxe o futuro”.

Na quarta e última das estrofes – sempre intercaladas pelo refrão “Viajei de trem” –, percebemos uma “desaceleração” da viagem, um momento de virada em direção à *bad trip*, instante em que o sujeito corre o risco – de acordo com os relatos de Maciel e de Caetano – de não mais retornar. Esse dado é evidenciado na letra – e a ela tornarei adiante –, mas também por um detalhe sutil presente no arranjo da canção. Na discussão feita na parte I deste trabalho a respeito do ensaio “Sobre música popular”, vimos que uma das distinções entre a música de entretenimento e a música séria apontadas por Adorno reside no uso que seu compositor faz do detalhe numa peça musical: se nas canções-padrão da indústria cultural o detalhe serve para engolir o todo a ponto de fazer com o que o ouvinte não o ouça e não perceba o seu caráter de sempre-igual, na música autônoma o detalhe funciona como “o seu sentido musical de totalidade concreta (...) que, em troca, consiste na viva relação entre os detalhes, mas nunca na mera imposição de um esquema musical”(ADORNO, 1986, p. 117). Desse modo, ainda que a canção sampaiana tenha como *medium* o contexto da indústria cultural – gravação, distribuição, audição –, é ela portadora de dados autônomos que a filiam mais ao plano da música séria, sem que, contudo, abandone o uso criativo dos elementos próprios da música popular. No caso de “Viajei de trem”, a presença do detalhe musical indica a mudança de uma *good* para um *bad trip* é o som de um mero “psiu” que se ouve logo ao final da conclusão da terceira reiteração do refrão (aos 2’57’’) e que remete ao momento inicial da performance, em que o mesmo som é ouvindo logo após a simulação da abertura de uma garrafa. Interpreto esse efeito como a sinalização do fim da “boa viagem”, tal como num apresentação de mágica em que, ao sinal do prestidigitador, o encanto se desfaz. O detalhe, tratando-se aqui de um momento de música séria, reforça o caráter de complexidade da mensagem que é expressa na forma da canção e que é corroborada pelas

tenebrosas imagens que a letra constrói a seguir: “Ver meu retrato em alto relevo / Exposto, sem rosto, em grandes galerias / Cortado em pedaços, servido em fatias”. Ao se ver, ao final da viagem, em fragmentos, em postas sem identidade (“sem rosto”) em exposição aos demais (“em grandes galerias”), o eu-lírico expressa o desejo de que a viagem e seu potencial de esclarecimento não-instrumental se estenda aos demais, àqueles que no espaço da canção são personificados nas figuras que habitam o apartamento do qual fugiu ou que comem mecanicamente em torno da mesa e, também, àqueles que, na condição de expectadores da obra de arte, escutam a canção. Isso porque – retomando a sugestão de Luiz Carlos Maciel de que a parte ruim da viagem lisérgica carrega em si um potencial de aprendizado do mundo mais eficaz e verdadeiro que as belas imagens abertas pelas portas da percepção – vendo o que viu e, agora, vendo-se fatiado para a apreciação dos outros, ele deseja compartilhar o resultado das viagens e das visões que teve. É a constatação tanto da administração que subjaz ao mundo como da ineficácia da solução pela via da alucinação que deverá resultar na emancipação do sujeito. Num trecho de entrevista citada pelo biógrafo Rodrigo Moreira[63], Sérgio faz um balanço de sua experiência com as drogas na década de 1970:

> Tive contato com drogas por querer. Não fui enganado por ninguém. Usei cocaína, mas no dia em que senti que aquilo não tinha saída, dei um basta, porque não tenho nada a ver com coisas que me aprisionam. Com o álcool tive um problema maior, porque demorou mais tempo. Naquela época, porém, não era problema, era solução, porque eu, uma pessoa absolutamente tímida, me sentia tolhido e o álcool facilitava o trânsito com as pessoas. Mas, fui deixando me levar por essa solução, que acabou virando um problema, uma vez que me incompatibilizava com o trabalho, com a profissão, no sentido de responsabilidade. (SAMPAIO *apud* MOREIRA, 2003, p. 222)

A fala retrospectiva de Sampaio – que, conforme as informações de Rodrigo Moreira, data de 1993, quando o compositor havia deixado de beber há menos de um ano e lutava para manter-se sóbrio – diz muito da leitura que faço da canção “Viajei de trem”, sobretudo desse aspecto que indica ser o suposto escape que as viagens alteradas provoca tão ilusório quanto o aprisionamento que a realidade administrada impõe aos sujeitos que preferiam permanecer caretas. Se a dialética tradicional traz em seu oposto o mesmo potencial de reificação contra o qual se insurge, o que Sampaio evidencia – na fala e na canção – é a necessidade de se procurar ver o caminho da

[63] Outra vez o livro, infelizmente, não indica a fonte do depoimento e nem a quem ele foi concedido.

verdadeira razão entre os dois momentos. Por outras palavras: apenas a visão desse entre-lugar mantém o sujeito em estado de reflexão e de crítica sobre um e outro momento.

E o ato de ver presente na gradação do reiterado refrão, que começa com “Viajei de trem”, passando pelo “*Eu* viajei de trem”, por três vezes, até o aparentemente incompleto “Eu vi...”), completa-se no encerramento da canção com a citação do verso de “Tropicália”, de Caetano Veloso: “seus olhos grandes sobre mim” (VELOSO, 1968). Trata-se de uma referência irônica e oblíqua – lembremos que enquanto Caetano canta “ele põe os olhos grandes sobre mim”, em Sampaio ouvimos “Eu vi... seus olhos grandes sobre mim” – a Veloso e ao próprio movimento tropicalista, do qual Sérgio Sampaio é herdeiro, mas também dissidente, no sentido que se apropriou de parte da estética promovida pelo movimento (os ritmos estrangeiros, como o rock, e a “superação” do nacionalismo dominante na canção de protesto anterior a ele), mas acabou realizando algo além da proposta tropicalista de liquidificar a influência do *mainstream.* No ensaio “Caetano Veloso enquanto superastro” (1978), Silviano Santiago apresenta a figura do cantor e compositor baiano como um alguém que parte do estrelato e que sabe jogar bastante com todas as nuances e possibilidades que este lhe oferece enquanto músico, para ter em seguida um papel ambivalente e aparentemente contraditório, pois é ao mesmo tempo um astro (do disco, do rádio, da tv) e também alguém que intervém diretamente no plano do real (SANTIAGO, 2000, p. 148). Uma atitude que, embora válida e responsável pela grandeza da persona do baiano, Sérgio Sampaio recusa enquanto artista não-astro, enquanto marginal: sua intenção é de que fazer aparecer a obra e não o homem; qualquer intervenção na realidade que possa advir de suas canções virá da obra em si e que é a única forma capaz de ensejar a emancipação da razão instrumental. Ainda que – ou justamente porque, como no caso de “Viajei de trem” – tematize seu aparente oposto, ou seja, a loucura de uma ácida viagem. Eis a ironia dada pela referência aos olhos grandes de Caetano que aparecem no fecho da canção de Sérgio: mesmo que o verso do baiano pareça querer “encerrar” a dissidente viagem de Sampaio e chamá-lo a uma espécie de “enquadramento”, é esta uma posição que, mesmo vinda de um superastro como Veloso, ele parece decididamente recusar.

6.2 – “Que loucura!”: a antirrazão

A canção “Que loucura!”, segunda faixa do disco *Tem que acontecer*, foi motivada por uma história narrada a Sampaio pelo amigo, letrista e poeta marginal, Torquato Neto, conforme podemos ouvir e ver num pequeno depoimento[64] do compositor no show realizado no Teatro Metrópolis, na UFES, em 1993. Segundo ele, em meados da década de 1970 o poeta piauiense foi internado pela mulher no Hospital Psiquiátrico Pedro II (hoje rebatizado como Instituto Municipal Nise da Silveira), no bairro carioca do Engenho de Dentro, após uma crise. Por ser amiga do diretor do lugar (Sampaio diz “gerente” no vídeo, arrancando gargalhadas da audiência do show), ela conseguiu que Torquato ficasse num quarto com sua máquina de escrever e seus pincéis. Ali ele escreveu e pintou livremente, “afastado” das vicissitudes da época (perseguições, censura), fez camaradagem com os outros internos (“os loucos”) e relutou em sair para o mundo aqui fora depois de receber alta. Sérgio, ao final da narrativa contada por Torquato, teria exclamado: “Que loucura!”. Percebeu imediatamente que a história renderia uma canção, cuja letra é a que segue:

> Fui internado ontem
> Na cabine centro e três
> Do hospital do Engenho de Dentro
> Só comigo tinham dez
>
> Eu tô doente do peito
> Eu tô doente do coração
> A minha cama já virou leito
> Disseram que eu perdi a razão
>
> Eu tô maluco da ideia
> Guiando o carro na contramão
> Saí do palco e fui pra plateia
> Saí da sala e fui pro porão
> (SAMPAIO, 2017, p. 129)

A canção, composta na tonalidade de ré maior, ritmo 4/4, começa com uma sequência de acordes executados pelo violão, para logo em seguida apresentar uma melodia (executada pelo saxofone a partir dos 0’05’’) de matriz jazzística e que será depois cantada em variação pela voz de Sampaio. A partir daí, o fonograma segue o esquema

[64] Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=tBNS6blBPcs. Acesso em 20 de abril de 2017.

com base instrumental violão-baixo-sax-piano-bateria, com quatro repetições, via canto, da letra integral da canção: a primeira enunciação da letra se dá a partir dos 0’26’’ e o tom empenhado pelo cantor para entoar os versos é contido, controlado; aos 1’15’’ temos a segunda enunciação da letra, com uma leve subida no volume empregado para a emissão do canto. Merece destaque – o que será mais adiante discutido – a substituição termo “hospital” por “hospício”, que passará a ser usado para dali adiante na execução da canção; aos 2’05’, temos um momento apenas instrumental sob o comando do saxofone, que executa releituras da linha melódica principal, outra vez com um toque notadamente jazzístico; a partir dos 2’24’’ ocorre a terceira enunciação completa da letra, com um tom de canto francamente mais alto que as emissões anteriores; e, por fim, a partir dos 3’29’’ começa a quarta e última enunciação, com Sérgio praticamente gritando o conjunto de versos da canção. A voz cessa aos 4’14’’, seguida de um *tutti* final dos instrumentos, com breves *riffs* da melodia executada ao longo do fonograma, até o *fade out* (4’22’’) que conclui a gravação.

O interesse por esta decantação do feitio formal da canção tanto se ampara na concepção adorniana de forma como expressão do conteúdo de verdade das obras de arte, como no interesse pela construção da performance realizada no fonograma. Isso porque, além de componente indissociável da forma-canção, como já expresso em outros momentos deste trabalho, a performance aqui funciona como um elemento constitutivo da produção do sentido que é ensejado pela letra de “Que loucura!”. Partindo do episódio da internação do poeta Torquato Neto, a canção de Sampaio constrói uma crítica à racionalidade instrumental a partir de seu antípoda natural, a loucura. Se em “Viajei de trem”, os traços loucos – também eles claramente momentos de crítica à normatividade imposta pela razão como elemento de administração do mundo – estavam conectados à experiência alucinógena provocada pelo uso de drogas, em “Que loucura!” a cena performatizada nos remete a uma experiência clínica. Em *A ordem do discurso* (1971), sua aula inaugural no Collège de France, Michel Foucault reflete sobre a interdição discursiva presente na construção da episteme ocidental, destacando a chamada “palavra do louco” como um elemento rejeitado na construção discursiva sobre o saber, sobre a lei e sobre a própria razão, justamente por um caráter dúplice: ou o louco tinha sua fala invalidada pelo fato de escapar da ordem natural e racional das coisas ou porque essa mesma fala era capaz

de revelar algo para além da compreensão racional, quase mágica, o que também não poderia ser acolhido pelo discurso por não conter os elementos “normais” para uma construção discursiva sadia. Segundo o autor:

> [...] É curioso constatar que durante séculos na Europa a palavra do louco não era ouvida, ou então, se era ouvida, era escutada como uma palavra de verdade. Ou caía no nada – rejeitada tão logo proferida; ou então nela se decifrava uma razão ingênua ou astuciosa, uma razão mais razoável do que a das pessoas razoáveis. De qualquer modo, excluída ou secretamente investida pela razão, no sentido restrito, ela não existia. (FOUCAULT, 2013, p. 11)

O duplo revestimento da palavra do louco apontado por Foucault, que vinha tanto da sua não-razão como pelo seu excesso de racionalidade, resultou em sua invalidação e em sua não aceitação na roda do que era tido como correto, sadio ou racional. O que nos leva outra vez ao conceito de esclarecimento como expressão do mundo administrado. No já debatido Excurso I da *Dialética do esclarecimento,* Adorno e Horkheimer lembram que antes de deixar definitivamente para trás a ilha em que viviam os ciclopes, Ulisses se vangloria de ter a sua inteligência – isto é, a razão – suplantado a força física de Polifemo. Este, já cego e sofrendo de dores lancinantes, atira parte de um rochedo na direção do barco dos guerreiros de Ítaca, fazendo-os retornar à ilha. Culpando o chefe por este revés, os companheiros de Ulisses o classificam como “louco[65]”. Ainda assim, Ulisses não cessa suas invectivas e continua a invocar a superioridade de sua sabedoria em face da força animal e ancestral do gigante. Os autores associam a fala do herói ao discurso do louco, enxergando nela, paradoxalmente, o mesmo “aspecto maníaco”, pois para eles a confusão entre o pensamento e o existente, vistos por Ulisses como uma coisa única e indissociável, era já um retrato do pensamento hegemônico do esclarecimento, um sintoma da primeira administração do mundo (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p. 63). Num entrelaçamento entre a visão do louco em Foucault (o interdito, o separado) e nos filósofos frankfurtianos (o administrado, o incapaz de ver a distância entre o mundo e o ato de pensá-lo), a canção de Sampaio se vale da figura daquele que, aparentemente, encontra-se alienado do real para estabelecer uma crítica contundente à razão, criando uma antirrazão, na linha da crítica ao esclarecimento.

[65] Na tradução da *Odisseia* feita por Donaldo Schüller, assim dizem os companheiros a Ulisses: “Deixa de loucuras. Por que provocar o brutamontes? / Acaba de empurrar-nos com um pedrada de volta / para a costa. Retornar? Será nossa perdição”. (HOMERO, 2008, p. 141).

Se o sujeito racionalmente esclarecido é aquele que acredita dominar o pensamento porque é capaz de construir sentidos a partir da realidade que se coloca diante de seus olhos, é pela evocação da figura arquetípica do louco, daquele que está fora desse mundo racional, que se torna possível construir um mundo de utopia negativa, um mundo antirracional e que é apresentado por Sampaio em sua canção.

Nos primeiros versos de “Que loucura!”, encontramos o eu-lírico louco situando sua “narrativa” já de dentro do hospital psiquiátrico, o que pode ser inferido a partir do dêitico “ontem” (“Fui internado ontem”), que é o espaço de onde ele conta/canta. No primeiro bloco de quatro versos, verificamos a passividade da situação que resultou em sua internação (“fui internado” em vez de “me internei”) e também a sua incompleta percepção do local em que se encontra. Retomando a questão da performance na canção, vale chamar a atenção para o fato – nesse primeiro momento de enunciação da letra – de que Sampaio canta “hospital” em vez de “hospício”, como passará a fazer nas outras três reiterações da letra no fonograma. A intenção é a de indicar que o eu-lírico ignora ainda a sua situação de sujeito em surto e de interno de uma instituição psiquiátrica. Outras marcações dêiticas que reforçam essa interpretação estão expressas nos versos “Na cabine cento e três” e “Só comigo tinham dez”: ainda que involuntariamente aluda à situação precária dos manicômios brasileiros já naquele período (a constatação de dez outros pacientes habitam o mesmo espaço que ele), o eu-lírico não tem certeza de que sua localização atual é um sanatório. Para ele, talvez seja um navio ou, na onda de seu “delírio”, uma nave interplanetária (“Na cabine cento e três”). O que desejo reforçar na análise desse primeiro momento de enunciação da letra, em que o empenho da voz é contido, é que o louco ainda não percebeu sua condição de interno de um manicômio. E é nesse sentido que, no conjunto de quatro versos seguintes, ele expressa sua situação ainda como “doente”, motivo pelo qual acabaram por interná-lo. Porém, sua doença não tem uma razão física e sim pertence ao plano dos sentimentos e das emoções (“Eu tô doente do peito / eu tô doente do coração”). Eis, para ele, o motivo pelo qual teve que deixar sua casa para habitar um local de cura (“A minha cama já virou leito”). Nesse momento, a canção reforça o aspecto de crítica à racionalidade instrumental tal como expressada por Adorno e Horkheimer, no sentido de que aqueles que “exageram” no mergulho em questões que ultrapassam a compreensão imediata e controlada do existente – a doença do

peito e do coração, isto é, o sentimento amoroso excessivo e desabalado – terminam enlouquecendo (“Disseram que eu perdi a razão”).

Assim como apontado em “Eu quero é botar meu bloco na rua” a respeito da escolha do impessoal “Há quem diga”, aqui também vale atentar para o uso do “disseram”. Não nomeadas, as pessoas que disseram estar louco o louco representam a própria sociedade administrada, o conjunto de sujeitos que, tomados pela instrumentalização da razão e pela lógica do capitalismo tardio, enquadram como alienados aqueles que fogem do esquema imposto por esta lei objetiva. É assim que, nesse primeiro momento de enunciação do canto, o verso “Eu tô maluco da ideia” funciona como reiteração daquilo que foi classificado como um comportamento não-racional: o eu-lírico o canta menos como uma compreensão de seu “estado louco” e mais como uma continuidade da imposição dela por aqueles que disseram estar ele louco. E a este vêm somar-se os três versos finais, “Guiando o carro na contramão / Saí do palco e fui pra plateia / Saí da sala e fui pro porão”, indicando não um comportamento contestatório ou transgressor do louco – questões que só serão postas nos outros três momentos do canto –, mas como a reprodução do que foi ouvido pelos outros a respeito de seu comportamento inadequado aos padrões normativos, oposto ao que é esperado de sujeitos racionais, não-loucos.

Na segunda enunciação da letra, há a manutenção do clima de contenção ouvido na primeira, a partir do canto econômico de Sampaio e do acompanhamento instrumental que praticamente segue o esquema melódico anterior. No entanto, trata-se de num momento “percepção da loucura”, isto é, na reiteração de toda a letra e de seus elementos (versos, metáforas e contradições já apontadas antes) o eu-lírico parece indicar alguma consciência de sua condição de interno, embora esteja numa condição de observador do espaço que o abriga. Digo isso pensando, particularmente, na substituição da palavra “hospital” por “hospício”, no já referido verso “No hospital [hospício] do Engenho de Dentro”. Na clave de uma dialética de caráter negativo, em que a lição é a de buscar nos interstícios entre as identidades postas em aparente conflito (hospital X hospício) as verdades recalcadas por uma interpretação dominante, cabe-nos seguir as intenções de Sérgio Sampaio ao opor esses dois elementos que, de algum modo, não são totalmente díspares, pois tanto o hospital como o hospício nos levam à ideia de doença. O que nos conduz outra vez a *Minima*

Moralia, em particular ao aforismo de número 45, “Como parece doentio tudo o que está em devir”. Partindo da citação deste verso de um poema de Georg Trakl, Adorno assinala que a função da dialética tradicional é se opor ao caráter totalizante que o pensamento instrumentalizado possui. A estratégia empregada é a de fazer com que os sujeitos tenham a falsa compreensão de que suas opiniões sobre o mundo são individuais, o que os distinguiria dos demais por meio deste aspecto particular de sua razão. A verdade é que com isso eles apenas reproduzem o dado coletivo e totalizante da razão instrumental em seu caráter de reificação (ADORNO, 1992, p. 61). É dessa forma que, na canção de Sérgio Sampaio, a internação do eu-lírico no hospício significaria que alguém, imbuído dessa “racionalidade individualizada”, teria enxergado nele dados que, comparados a sua forma de pensar, configurariam a loucura – quando, na realidade, essas evidencias individualizadas pelo aspecto reificado do pensamento (Adorno invoca o *common sense*) são um reflexo do elemento totalizante presente na razão instrumental. Tomemos, neste momento da segunda enunciação da letra, o verso “Só comigo tinham dez”. Se aceitarmos que nesta altura da performance o eu-lírico começa a perceber os elementos do espaço em que se encontra, a visão e enumeração de outros dez loucos como ele ganha ainda mais força, pois se estes dez perderam a razão como ele, estão na verdade despidos da individualidade que só a razão pode, conforme as regras do mundo administrado, conferir ao sujeito. Os loucos, que via senso comum, teriam seus comportamentos individualizados por seu exotismo ou, retomando Foucault, por seu aspecto mágico, é que estariam igualados através de sua irracionalidade.

E é a partir da gradativa percepção de sua condição de louco que o eu-lírico confere agora um sentido diverso do primeiro momento ao entoar os versos da terceira estrofe e que começam com o enfático “Eu tô maluco da ideia”. Pela reiteração – frisemos que a letra, em lugar de abarcar uma narrativa detalhada sobre o episódio da internação, está assentada numa sequência curta e simples de versos, cuja intensidade, sempre crescente, vai sendo dada pelas quatro repetições que ela apresenta no fonograma e que são potencializadas pela performance –, o eu-lírico construído por Sampaio vai ganhando a consciência – o que não deixa de ser um interessante paradoxo, tratando-se da narrativa de um louco – de sua condição e, também, dos motivos que o levaram ao sanatório: “Guiando o carro na contramão / Saí do palco e fui pra plateia / Saí da sala e fui pro porão”. A partir da oposição entre

os comportamentos normativamente aceitos pela racionalidade instrumental (palco X plateia e sala X porão), ele é levado a ter uma visão de que seu comportamento era inadequado aos padrões aceitos para o convívio em sociedade, uma sociedade que é incapaz de ver nele elementos de criatividade e também de crítica a si mesma, evidenciando a ideia de que é peculiar à razão instrumental o desprezo pelas demais formas de pensamento, incluindo a própria loucura. Para Adorno, esse desprezo só poderá ser combatido a partir da constatação de que a verdade habita não a totalidade do existente e de suas formas dominantes, mas sim vive nas versões marginais de pensamento (Ibidem, p. 62). É essa a proposta feita pela canção de Sampaio: a de instaurar, em face do horror que representa a internação daquele "inadaptado" às formas cristalizadas de pensamento, um discurso antirracional, desarrazoado na medida em que se insurge de modo crítico contra o pensamento hegemônico da administração. A ideia da marginalidade como espaço de busca da verdade se configura como outro ponto de contato entre a filosofia do frankfurtiano e o cancioneiro sampaiano, tal como evidenciado em outros momentos deste trabalho. E aqui, ao encarnar a figura do louco que canta – reitera – sua condição de marginal para o restante da sociedade, Sampaio realiza um movimento contrário àquilo que, na *Dialética Negativa,* Adorno classificou como um dos principais sintomas da consciência regredida pela racionalidade instrumental e que reside na "correção do irrelevante", ou seja, no ato de guiar o pensamento pelo senso comum presente nas formas aparentemente totalizantes e que, por esta razão, não permitem ver o essencial – a verdade – presente no mundo. Para ele,

> [...] O positivismo transforma-se em ideologia, alijando primeiramente a categoria objetiva da essência e, então, de maneira consequente, o interesse pelo essencial. Mas o essencial não se exaure de modo algum na lei universal velada. Seu potencial positivo sobrevive naquele que é concernido pela lei, naquilo que é essencial para o veredicto do curso do mundo e assim expelido para a margem. A visão que se volta para esse elemento, para o "resíduo do mundo das aparências" de Freud, que se acha muito além do psicológico, segue a intenção dirigida sobre o particular considerado como o não-idêntico. O essencial é tanto amplamente contrário à universalidade dominante, à inessência, quanto a supera criticamente. (ADORNO, 2009, p. 147).

Como o movimento não-identitário e contrário à dialética tradicional valoriza os dados que escapam à captura do total, a canção de Sampaio, marginal na temática (a loucura, o louco) e na forma musical (lembremos, outra vez, o epíteto de "maldito" conferido à persona sampaiana pelas normas de mercado da indústria cultural) situa-

se nesse espaço de margem apontado por Adorno como portador da essência dos seres e das coisas, da sociedade e de suas formas de constituição. A dominação racional que lhe é inerente não pode ser enxergada a não ser ali, nesse espaço onde o movimento crítico impele à visão do real em sua forma plena e não maculada pelas amarras ideológicas do capitalismo tardio. E, ao final das contas, é o louco uma das figuras portadoras dessa essência pois, rebelando-se contra as formas "sadias" de pensamento, acaba por denunciar em seu delírio o potencial de barbárie contido nelas. Tudo aquilo que se apresenta velado pela lei universal e que orienta os sujeitos não-liberados nas situações comezinhas do cotidiano e também no trato com as questões do espírito é desmascarado pelo discurso do louco: daí a necessidade de seu encarceramento.

E como alguém que percebe esse potencial crítico em face da ilusão racional do mundo, o eu-lírico de "Que loucura!", na terceira e quarta reiterações da letra, passa a cantá-la quase aos gritos, como uma forma de rebelião. Poderíamos argumentar que se é a mesma fala de um louco a respeito de suas mazelas que ouvimos nos quatro momentos, essa repetição teria uma função de denúncia ou de crítica ao sistema manicomial e ao tratamento desumano dispensado aos alienados. No entanto, conforme já discutido neste trabalho, essa interpretação significaria ceder à tentação de uma crítica do mundo pelo caminho do *engagement* e que resultaria neutra pelo fato de que o uso da palavra e dos dados da realidade daqueles que são esmagados pela dominação causaria um divórcio entre a mensagem e seu alvo; ao apontar diretamente aquilo que está errado e impor aos que vivem sob as penas desse erro um caminho para sua superação, teríamos meramente outra forma de doutrinação (ADORNO, 1991, p. 63). Numa linha diversa, não-idêntica, a Sampaio interessa a evidenciação da dominação por intermédio da forma e não do conteúdo, da crítica que se faz pelos meios formais dos quais se vale a obra de arte autônoma para denunciar o engodo que governa o mundo. Por esta razão, a partir da terceira repetição da letra temos, com aporte nos indícios performáticos, a figura do louco em surto e que é sugerida pela elevação tonal que passa a reger a gravação da canção. E neste surto, o eu-lírico – que a esta altura da performance já conhece sua condição de encarcerado no hospício do Engenho de Dentro – limita-se a repetir seu discurso sob a forma alterada, praticamente aos gritos, o que é esperado de alguém em sua condição. O movimento antirracional, que antes foi ensaiado pela dúvida (primeira

reiteração) e pela percepção (segunda reiteração), agora se realiza sob a forma de uma “assunção da loucura”. Ao repetir pela terceira vez versos como “Fui internado ontem”, “A minha cama já virou leito”, “Guiando o carro pela contramão” e “Disseram que eu perdi a razão”, o eu-lírico sampaiano transforma seu surto – imposto, reforço, pelos outros (“disseram”) – em um momento criativo e também irônico, posto que se vale de seus próprios elementos para realizar-se. A loucura em surto passa a ser encenada por ele justamente para evidenciar aos ouvintes, através da elevação tonal empenhada na voz em performance, o quão falsa ela é.

Eis que chegamos, pois, à quarta e última reiteração da letra, em que o tom, já flagrantemente gritado, recai de modo ainda mais acentuado sobre alguns fragmentos dos versos, tais como “internado ontem” (3’30’’), “hospício do Engenho de Dentro” (3’37’’) e “maluco da ideia” (3’59’’). Se nos lançarmos ao exercício de juntar esses três fragmentos, chegaremos à sentença que, ao fim e ao cabo, resume o enredo de “Que loucura!”: “Fui internado ontem no hospício do Engenho de Dentro porque estou maluco da ideia”. Na linha crítica e antiengajada em que a canção se inscreve, o grito que o louco em surto emite contém, em oposição ao que é esperado, uma verdade – e notemos que a frase gritada por ele nada possui de aparentemente desconexo – que revela aos ouvintes não apenas a falácia de sua condição, mas também o uso inventivo que ele faz dela. A antirrazão realiza, enfim, o seu movimento de triunfo sobre a racionalidade instrumental na medida em que se vale dela para retirar o véu que impede aos sujeitos enxergarem para além dela. Ao “confirmar” aquilo que os demais lhe imputam como sendo sua verdade, o louco desnuda o próprio sentido imposto pelo senso comum à loucura, conferindo verdade aos caracteres que antes eram tidos como razões para sua moléstia. “Guiando o carro na contramão / Saí do palco e fui pra plateia / Saí da sala e fui pro porão”, que antes eram indicadores de um comportamento exótico e inaceitável numa sociedade racionalmente sadia, passam a ser atitudes que, pelo caráter marginal, permitiriam vislumbrar o caminho da autonomia, por se configurarem agora como movimentos antissistêmicos e de crítica da ideia geral de sanidade. E é nesse movimento crítico que a canção se realiza como utopia negativa, entendendo a negatividade como o próprio ato de pensar, pois o pensamento que se propõe crítico em relação àquilo que existe nega aquilo que, por força da administração social, se impõe ao sujeito (ADORNO, 2009, p. 25). E por detrás da crítica ao instituto da sanidade que a loucura performatizada na canção de

Sampaio realiza, podemos entrever um movimento maior e que se coloca contra aquilo que, na década de 1970 no Brasil, impunha-se como a realidade a ser aceita e reproduzida pelos sujeitos. Em nome da racionalidade dominante, encarceravam-se os loucos, cujo comportamento era não apenas produto de um desarranjo de natureza mental, mas também uma ameaça ao ordenamento do mundo tal como, no caso brasileiro, imposto pela ditadura militar. É contra isso, em suma, que Sampaio se insurge, de modo autônomo, em “Que loucura!”.

7 TERMINANDO OU “O ESPELHO SÓ REFLETIRÁ / SUA REAL BELEZA”

A despeito da leitura mediada por um apego ao conceitual – e que contradiz o movimento não-identitário presente na proposta de dialética negativa – e das “injustiças teóricas” cometidas especialmente contra Adorno, José Guilherme Merquior teve, em “Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin” (1969), a primazia da introdução do pensamento da Escola de Frankfurt no Brasil. Não intento, sobretudo neste espaço de conclusão de trabalho e de encerramento de seu percurso, polemizar com o já polêmico Merquior. Antes, extraio de seu livro pioneiro um excerto que enseja o tipo de fecho que quero dar a esta pesquisa sobre o cancioneiro sampaiano a partir da filosofia e da estética de Theodor W. Adorno. Cito-o:

> Arte é protesto, e o seu protesto é ineficaz: em termos esquemáticos, este é o fundo da estética de Adorno, toda vez que analisa a arte, em vez de estudar as obras – e algumas vezes, *inclusive* (grifo do autor) quando analisa as obras. Arte é expressão da digna, porém inútil, revolta do indivíduo contra o roubo dos seus direitos à felicidade. Os fragmentos do estilo-ruptura são a metáfora da mutilação do ego no reino da repressão tecnológica. (MERQUIOR, 2017, p. 149)

Apesar da diatribe do autor e que acaba aclarando ainda mais a proposta de negatividade da filosofia adorniana ao privilegiar não o conteúdo, mas sim o feitio formal (o “estilo-ruptura”), interessante é notar – com uma distância de quase cinquenta anos deste estudo pioneiro no Brasil, se comparado aos textos de tantos outros exegetas que, de lá para cá, dedicaram-se a estudar o obra de Adorno, alguns vistos neste trabalho – o acerto desta passagem no que diz respeito à talvez essência – que o autor ali chama de “termos esquemáticos” – das proposições estéticas do filósofo frankfurtiano, em especial na sinalização da falência de uma arte que nascesse já com o fito do protesto, à subsunção do individual em face da totalidade engolidora dos anseios de emancipação e da (quase) inescapabilidade da indústria cultural enquanto prisão técnica da arte. Proposições essas que, ao fim e ao cabo, nortearam o trabalho que agora encerro, principalmente no modo mediado com as

teses de Adorno devem – e imagino que aqui foram – ser vistas, em especial quando de sua aplicação a um produto nem sempre bem visto por seu olhar analítico como é o caso da música popular. A diatribe de Merquior, enfim, se realiza de modo enviesado na leitura que aqui propus da obra do compositor capixaba Sérgio Sampaio.

Vejamos. A ineficácia do protesto em arte pela tônica do *engagement* preconizada por Adorno – sob o risco de se criar outra identidade, outra doutrinação que, sob a desculpa de apresentar como uma contraposição à reificação do mundo a partir de sua denúncia pela via do conteúdo – é evidenciada pelo cancioneiro sampaiano, conforme analisado em alguns momentos deste trabalho. Nesse sentido é que aqui optei por tratar, muitas vezes, do termo "dissidência" em oposição à categorias "protesto" e "resistência" – embora sua poética também proteste, também resista às formas de dominação presentes no existente, em particular as canções feitas na década de 1970, auge da ditadura militar. Se as canções de Sampaio não possuem um viés notadamente político, elas não se apresentam desconectadas da historicidade que as circundou, mônadas que são e que, por isso, contém o todo da experiência social em seus momentos de existência formal. Vimos em "Eu quero é botar meu bloco na rua" um exemplo desse traço de dissidência da totalidade. Transformada em *hit*, a canção deu logo a ver (e a ouvir) quem era a persona por detrás dela. E se sua recepção foi dúplice, tendo um grande apelo midiático e popular e, por outro lado, tendo recebido a pecha de "canção despolitizada", isso é produto tanto do uso criativo que Sampaio fez dos elementos presentes na matriz popular da canção (o uso da marcha-rancho), como do desejo de transferir para os dados formais da canção (a performance e o trato autônomo, não-engajado, conferido à letra) as agruras e barbáries inerentes ao regime militar no Brasil, em detrimento do conteúdo, levando a uma sensação de descompromisso social. O exemplo de "Eu quero é botar meu bloco na rua" aplica-se a tantas outras canções, analisadas ou não, neste trabalho; sobressai nelas o traço não-cooptado e, ao mesmo tempo, fiel ao seu tempo e à história que estão presentes em sua constituição. Merquior apresenta acuidade quando invoca o interesse adorniano pelos momentos de ruptura (os momentos formais contra o existente e sua carga de reificação) em sua análise das obras de arte. E foram esses momentos de ruptura formal, a partir da leitura sempre mediada da filosofia adorniana, que me propus a evidenciar, apontar e discutir nas canções de Sampaio vistas neste trabalho. Essa atitude de rompimento com as estruturas

impostas tanto pelo esquematismo peculiar à indústria cultural como pela canção de matriz político-engajada denota o traço radical com que essa questão foi encarada pelo compositor e que procurei privilegiar ao longo da pesquisa que agora se encerra. Se minha intenção originária foi mostrar como ser possível "adornar um Velho Bandido", tal como estabelecido pelo título do trabalho, penso que isso se realizou, em parte, na tarefa aqui empreendida de desfazer essa ideia equivocada da relação entre Sampaio e o *mainstream.* Como explicitado algumas vezes, o dado da "maldição" com que obra e a figura sampaianas foram, são e, assinto, serão ainda vistas ao longo do tempo provém de sua suposta resistência ao esquema de produção imposto pelas gravadoras e pelos *mass media.* Digo suposta porque sabemos, depois da revisita que este trabalho fez àquilo que aprendemos com Theodor W. Adorno e com Max Horkheimer a chamar de indústria cultural, que esta tem sua razão de ser no processo de subsunção da arte pelo esquema de trocas do capitalismo tardio. Tornada produto, "coisa entre as coisas", a arte capitulou em face do processo de desartificação, perfazendo na "aparente neutralidade" que passou a rotular os produtos enfeixados sob o título de "bens culturais". E quando digo "aparente", é porque está imantada a ideologia dominante que está na razão de ser do próprio capitalismo tardio. O caso da música brasileira – chamada popular menos por tradução do termo *pop* e mais pelas nossas híbridas raízes culturais e formativas, que jungem a tradição popular e os elementos musicais da indústria cultural, conforme também aqui se discutiu – é bastante complexo e o conceito de indústria cultural se mostrou insuficiente para dar conta de abarcá-la, pois não tivemos uma relação tão cindida entre música autônoma e música proveniente do esquema da indústria cultural. Nesse interstício é que procurei situar e discutir a figura de Sérgio Sampaio e sua obra, compreendidas como o momento (um dos) em que a música brasileira se realizou como a junção entre os processos técnicos (a gravação, o disco) típicos da indústria e a crítica-criativa a esses próprios mecanismos pelo extrato da forma. Quase nunca compreendido – incompreensão essa que tentei, nos limites que possuem um trabalho desta natureza, minimizar –, sua atitude dissidente e criativa foi a marca negativa imposta a Sampaio e que é expressa pela maldição. Mais que ter brigado com os estúdios, com as gravadoras, com os *managers*, mais que não ter querido compor outros "blocos na rua", o maldito em Sampaio é proveniente da postura autônoma com que compôs e cantou suas canções, passando-as pelos filtros da crítica e da presença arbitrária da história em cada uma delas. Realizando o ideal

adorniano de que a verdade reside na marginalidade das obras não-canônicas, não vivisseccionadas à imagem da indústria e do bom gosto do público – imposto pelo próprio esquema –, Sérgio Sampaio produziu sua música como expressão de liberdade que, se aparentemente centrada no eu, teve como objetivo comportar o dado coletivo contra a barbárie que envolveu os homens e mulheres de seu tempo, tal como propôs Adorno em “Palestra sobre lírica e sociedade” (1957) ao asseverar que ao se expressar liricamente, o sujeito o faz em nome de uma coletividade, de uma “corrente subterrânea”, pois o faz para escapar da alienação que o coisifica ao mundo, tornando-o um mero objeto da história (ADORNO, 2012, p. 77). Ao movimentar essa corrente coletiva que reside na particularização da lírica – e não em uma individualidade que apenas reproduziria o gosto burguês mimetizado no esquema da indústria cultural –, Sampaio falou de todos e para todos os brasileiros e brasileiras mediatizados pelas arbitrariedades e interdições do regime militar e que, mesmo após seu fim, continuavam marcados pelos danos coletivos que a redemocratização política foi incapaz de reparar. Está posta, enfim, na forma autônoma que conferiu às suas canções o traço de humanidade de sua produção.

Por outro lado, penso que este trabalho também contribuiu, na eleição da obra de Theodor W. Adorno como constelação conceitual da análise do cancioneiro sampaiano, naquilo que foi aqui aludido como atualidade de seu pensamento e que teve em sua aplicação ao objeto “canção popular” seu momento de realização. Já na *Dialética do esclarecimento* está demarcado *o ato de pensar o já pensado* como uma das mais fortes invectivas lançadas por Adorno (e por Horkheimer) em oposição à racionalidade instrumental – e que encontrou na radicalidade proposta pela *Dialética negativa* (e sua busca pelos momentos marginais e não-idênticos do pensamento) sua ponto nodal. Reconhecendo como sendo este movimento a via para a autonomia e a emancipação dos sujeitos, busquei neste trabalho colocar em reexame as teses adornianas, em especial aquelas pertinentes ao universo da música popular e das concepções estéticas sobre autonomia artística, visando extrair desse exercício as possibilidades de crítica e de reflexão ofertadas pelo objeto canção popular. Partindo da proposta levantada por Henry Burnett discutida na segunda parte deste trabalho e que estabelece uma atitude radical ao dizer que na exegese da música popular se deve pensar com Adorno ou contra Adorno, propus que se pensasse *com* e *contra* ele, uma posição em que, diante da constelação do pensamento adorniano, fosse

possível ouvir e analisar a música popular com elas, mas também contra elas, num um processo cambiante e que, sempre autorreflexivo, iluminasse o objeto, sendo possível compreendê-lo melhor. Quando, ao propor uma leitura a contrapelo do que a expresso nos textos fundadores de Adorno sobre o fenômeno massivo, auditivamente regredido e esquematicamente estandardizado – "O fetichismo na música e a regressão da audição", "Sobre música popular" e "Moda intemporal – sobre o jazz", discutidos nos capítulos dois e três –, a intenção foi, como expressei, não a de negar a pertinência dessas proposições, mas justamente a de evidenciar seu potencial de atualidade, aplicadas aos mesmos objetos que foram alvo das análises feitas pelo autor nas décadas de 1930, 40 e 50, alargando-as ao espaço da canção popular brasileira, em especial aquelas compostas por Sérgio Sampaio. Penso, com a humildade e o tamanho diminuto que a contribuição aqui dada possui, terem ganhado tanto o pensamento adorniano como a compreensão da música popular. Autonomia, emancipação, momentos de expressão do particular e instantes formais como momentos de evidenciação do conteúdo de verdade das obras, atributos imputados por Adorno aos extratos autônomos da arte, puderam também ser evidenciados, na leitura aqui proposta, nas canções de Sampaio. O pensamento em constelação tem como virtude e validade máximas a possibilidade de manter o pensado em atrito – e em evolução – com as novas formas que se aplicam a ele. Foi o movimento que segui e que agora, neste momento, dou por concluído.

Também desejo aludir à importância que representou neste trabalho o conceito de mônada e que foi essencial para a compreensão do caráter de retrato de seu tempo que a obra de Sampaio possui. Sendo o fragmento no qual se pode observar a totalidade do existente, a "imagem abreviada do mundo" no dizer de Benjamin, um mundo indelevelmente marcado pela presença da História, a mônada possui um aspecto essencialmente social e que foi extraído na(s) leitura(s) breve(s) aqui empreendidas sobre momentos da vida e das canções sampaianas, em especial na segunda parte. Ao aplicar a Sampaio o conceito – em parte tomado de empréstimo da obra adorniana, em parte fruto da própria proposta empreendida por estre trabalho – de mônada danificada, procurei evidenciar que o sujeito no capitalismo tardio é visto pela perspectiva do dano porque é a sociedade (e não ele) quem está tomada pela catástrofe. E é disso, penso, que trata a obra de Sérgio Sampaio. Visto como mônada, como retrato inteiro e verdadeiro dos anos de exceção e de barbárie que foram os

1970 no Brasil, sua obra fornece uma compreensão de seus impactos sobre os sujeitos (afinal, é um sujeito falando-cantando a partir de sua condição monadológica) e também enseja um movimento de liberação social, coletiva, antiengajada. Foi esse também um dos ideais realizados por suas canções e que intentei aqui mostrar. Sampaio, vestindo-as da mesma catástrofe que "adornava" seu tempo, performatizou uma monadologia que, se vista no plano dos indivíduos marcados pelo dano, também poderia fazê-los empreender um movimento de emancipação e de liberação coletiva, tal como proposto por Adorno em *Minima moralia.* Essa é, talvez, a grande utopia negativa empreendida por seu cancioneiro.

Antes de encerrar este texto, no entanto, volto-me ainda para uma última canção sampaiana, que aparece tanto na epígrafe deste trabalho, como no subtítulo que conferi a esta conclusão: "Real beleza", oitava faixa de *Cruel.* Ainda que uma canção de amor, um envio apaixonado a uma dama que é equiparada ao próprio objeto de que se vale o compositor para laudá-la ("Você é assim como a música / Que Deus fez para se cantar" [SAMPAIO, 2017, p. 228]), "Real beleza" também traz em seus momentos formais alguns dos versos que sintetizam a lírica sampaiana em seu dado de retrato do mundo, de crítica ao existente e de movimento emancipatório. Penso em fragmentos de versos, pedaços de forma como "A voz de quem ousa cantar" (como a assunção da arte contra a barbárie e contra o véu da indústria cultural do qual aqui tanto se falou), "Uma canção para o povo da rua / Que mais erudita não há" (o fim da cisão entre a música séria e a música ligeira), "Sem a loucura não dá" (a retomada do aspecto antirracional como contraste ao falso esclarecimento) ou "Sei como dói meu amor de poeta / Se vê linha reta / Quer logo entortar" (o resumo de uma vida-canção antissistêmica, marginal, maldita), todos eles debatidos em ao longo deste trabalho. Poderia voltar aqui a fazê-lo, mas a necessidade de terminar se impõe. Mas quero terminar como quem começa. Como quem deixa nestes versos do cancioneiro de Sérgio Sampaio novas possibilidades de leitura, com Adorno, contra Adorno e com qualquer outro. Isso porque sua obra é "o espelho [que] só refletirá / sua real beleza". Recoberta de horror, de barbárie, de dor e, por que não?, de maldição. Mas sempre – e ainda – a beleza.

8 REFERÊNCIAS

a) Textos (e outras fontes) de Theodor W. Adorno:

ADORNO, Theodor W. *As estrelas descem à Terra.* A coluna de astrologia do *Los Angeles Times:* um estudo sobre superstição secundária. Tradução de Pedro Rocha de Oliveira. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

ADORNO, Theodor W. Crítica cultural e sociedade. In:_____. *Prismas.* Crítica cultural e sociedade. Tradução de Jorge Mattos de Brito Almeida e Augustin Wernet. São Paulo: Ática, 1998, p. 7-26.

ADORNO, Theodor W. *Dialética negativa.* Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

ADORNO, Theodor W. Em defesa de Bach contra seus admiradores. In: _____. *Prismas.* Crítica cultural e sociedade. Tradução de Jorge Mattos de Brito Almeida e Augustin Wernet. São Paulo: Ática, 1998, p. 131-144.

ADORNO, Theodor W. Engagement. Tradução de Celeste Aída Galeão. IN: _____. *Notas de literatura.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991, p. 51-71.

ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música***.** Tradução de Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1974.

ADORNO, Theodor W. Ideias para a sociologia da música. Tradução de José Lino Grünwald. IN: ARANTES, Paulo Eduardo (Org). *Adorno, Benjamin, Habermas, Horkheimer.* São Paulo: Nova Cultural, 1983, p. 259-268.

ADORNO, Theodor W. *Introdução à Sociologia da Música.* Doze preleções teóricas. Tradução de Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora da Unesp, 2011.

ADORNO, Theodor W. *Minima moralia.* Tradução de Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1992.

ADORNO, Theodor W. Moda intemporal – sobre o jazz. In: _____*Prismas.* Crítica cultural e sociedade. Tradução de Jorge Mattos de Brito Almeida e Augustin Wernet. São Paulo: Ática, 1998, p. 117-130.

ADORNO, Theodor W. Música popular e protesto. Entrevista (excerto). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=skI0JC2s-aU. Acesso em 16 de maio de 2017.

ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. Tradução de Luiz João Baraúna. IN: *Adorno.* Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2000, p. 65-108.

ADORNO, Theodor W. O que significa elaborar o passado. In: _____. *Educação e emancipação.* Tradução de Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p. 29-49.

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In:_____. *Notas de literatura I.* Tradução de Jorge de Almeida. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades / 34, 2012, p. 65-90.

ADORNO, Theodor W. Réplica a uma crítica a “Moda intemporal”. In: _____. *Prismas.* Crítica cultural e sociedade. Tradução de Jorge Mattos de Brito Almeida e Augustin Wernet. São Paulo: Ática, 1998, p. 281-285.

ADORNO, Theodor W. Sobre música popular. IN: COHN, Gabriel. *Adorno.* Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1986, p. 115-146.

ADORNO, Theodor W. Sobre sujeito e objeto. IN: _____. *Palavras e sinais.* Modelos críticos 2. Tradução de Maria Helena Ruschell. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 181-201.

ADORNO, Theodor W. Tempo livre. Trad. de Maria Helena Ruschel. In: _____. *Indústria cultural e sociedade.* 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009, p. 62-70.

ADORNO, Theodor W. Teoria da semicultura. Trad. de Cláudia M. B. Abreu, Newton Ramos de Oliveira e Bruno Pucci. IN: *Revista Educação e Sociedade.* Número 56. Campinas: CEDES/Papirus, 1996, p. 388-411.

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética.* 2. ed. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

ADORNO, Theodor W. The radio symphony: an experiment in theory. In: _____. *Essays on music.* Richard Leppert (Org). University of California Press: Berkley/Los Angeles/Londres, 2002, p. 251-269.

ADORNO, Theodor W. BENJAMIN, Walter. *Correspondência 1928-1940.* Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora da Unesp, 2012.

ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento***.** Fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

b) Textos sobre Theodor W. Adorno:

BERENDT, Joachin-Ernest. A favor e contra o jazz. Trad. de Frank Michael Carlos Kuehn. *Revista Artefilosofia.* Ouro Preto, nº 16. 2014, p 4-10.

BURNETT, Henry. Theodor Adorno: sobre música popular... brasileira. In: FREITAS, Jacira (Org). *Filosofemas.* Ética. Arte. Existência. Editora da Unifesp, 2010, p.165-198.

CARONE, Iracy. A face histórica de “On popular music”. *Revista Constelaciones.* Madri, Espanha, nº 3, dezembro de 2011, p. 149-178.

DENORA, Tia. Adorno, “defended against his devotees”? In:_____. *After Adorno:* rethinking music sociology. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 1-34.

DEWS, Peter. Adorno, pós-estruturalismo e crítica da identidade. IN: ŽIŽEK, Slavoj. (Org). *Um mapa da ideologia.* Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996, p. 51-70.

DUARTE, Rodrigo. Apuros do particular. Uma leitura de *Minima moralia.* IN: _____. *Adornos.* Nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1997, p. 145-159.

DUARTE, Rodrigo. Notas sobre modernidade e sujeito na *Dialética do esclarecimento.* IN: _____. *Adornos.* Nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1997, p. 45-63.

DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural***.** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

FREITAS, Verlaine. *Adorno & A arte contemporânea.* Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

FREITAS, Verlaine. Mau gosto em primeira pessoa. Um diálogo com Nietzsche e Adorno. *Revista Arte e Filosofia.* Ouro Preto, MG, n. 13, 2012, p. 106-123. Disponível: http://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/564/520. Acesso em 27 de novembro de 2016.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Homero e a *Dialética do esclarecimento*. In:_____. *Lembrar, esquecer, escrever.* São Paulo: 34, 2006, p. 29-37.

JAY, Martin. *As ideias de Adorno***.** Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultix / Edusp, 1988.

JIMENEZ, Marc. *Para ler Adorno***.** Tradução de Roberto Ventura. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

LASTÓRIA, Luiz Nabuco, PUCCI, Bruno, ZUIN, Antônio. *10 lições sobre Adorno.* Petrópolis: Vozes, 2015.

MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin.* São Paulo: É Realizações, 2017.

SCHWARZ, Roberto. Sobre Adorno. In:_____. *Martinha versus Lucrécia.* São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 44-51.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A atualidade de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SILVA, Fábio César. O fetichismo da mercadoria cultural em Theodor W. Adorno. 2012. 223 f. Dissertação (Mestrado em Estética e Filosofia da Arte). Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal de Ouro Preto, 2012.

TIBURI, Marcia. *Crítica da razão e mímesis no pensamento de Theodor W. Adorno*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

c) Textos sobre Sérgio Sampaio:

BRITTO, Paulo Henriques. *Eu quero é botar meu bloco na rua, de Sérgio Sampaio.* Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.

CANEPELLE, Ismael. Sérgio Sampaio. IN: _____. *A vida louca da MPB.* São Paulo: Leya, 2016, p. 180-193.

MOREIRA, Rodrigo. *Eu quero é botar meu bloco na rua!* A biografia de Sérgio Sampaio. 2 ed. Niterói, RJ: Muiraquitã, 2003.

NASCIMENTO, Jorge Luiz do. Lugares suspeitos, terras de ninguém: alguns territórios de Sérgio Sampaio. IN: MACHADO, Lino. NEVES, Reinaldo Santos, SODRÉ, Paulo Roberto. (Orgs) *Bravos companheiros e fantasmas 2*: estudos críticos sobre o autor capixaba. Vitória: PPGL/MEL, 2007, p. 163-173.

SALGUEIRO, Wilberth. Notas: tentando-me ouvir em Sérgio Sampaio nos anos setenta. IN: _____. *Lira à brasileira.* Erótica, poética, política. Vitória: Edufes, 2007, p. 123-132.

d) Discos, canções, entrevistas, letras e outras fontes de Sérgio Sampaio:

SAMPAIO, Sérgio. Coco verde. Intérprete: Sérgio Sampaio: IN: SAMPAIO, Sérgio. *Sérgio Sampaio.* Rio de Janeiro: CBS, 1971. Compacto simples. Faixa 1.

SAMPAIO, Sérgio. *Cruel.* São Paulo: Saravá Discos, 2006. 1 CD.

SAMPAIO, Sérgio. Entrevista concedida a Zeca Baleiro para a Revista Umdegrau (não publicada). 1989. Disponível em http://vivasampaio.com.br/entrevista-de-sergio-sampaio-a-revista-umdegrau-de-zeca-baleiro/. Acesso em 28 de março de 2017.

SAMPAIO, Sérgio. Eu quero é botar meu bloco na rua. Intérprete: Sérgio Sampaio. In: VÁRIOS. *Phono 73:* o canto de um povo. São Paulo: Universal Music, 2013. 1 DVD. Faixa 7.

SAMPAIO, Sérgio. *Eu quero é botar meu bloco na rua.* Rio de Janeiro: Polygram, 1973. 1 LP.

SAMPAIO, Sérgio. Meu pobre blues. Rio de Janeiro: Philips, 1974. Compacto simples.

SAMPAIO, Sérgio. *Sinceramente.* Rio de Janeiro: Gravina, 1982. 1 LP.

SAMPAIO, Sérgio. *Song Book Sérgio Sampaio.* KALIC, Lucius (Org). Vitória: Astral Transcrições / Cousa, 2017.

SAMPAIO, Sérgio. *Tem que acontecer.* Rio de Janeiro: Continental, 1976. 1 LP.

SAMPAIO, Sérgio. Trechos do lendário show de Sérgio Sampaio na UFES (1993). Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=tBNS6blBPcs. Acesso em: 20 abr. 2017

VÁRIOS. *Sociedade da Grã Ordem Kavernista apresenta a Sessão das Dez.* Rio de Janeiro: CBS, 1971. 1 LP.

e) Textos gerais:

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Fazendeiro do ar.* São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica – 1ª versão. In:_____. *Magia e técnica, arte e política***.** Tradução de Paulo Sérgio Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 179-212.

BENJAMIN, Walter. Monadologia. In: _____. *Origem do drama trágico alemão.* 2 ed. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 35-37.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política.* Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 213-240.

BRITTO, Paulo Henriques. A temática noturna no rock pós-tropicalista. Disponível em www.tropicalia.com.br/leituras-complementares/a-tematica-noturna-no-rock-pos-tropicalista. Acesso em 17 de abril de 2017.

BUCCI, Eugênio. Televisão brasileira e ditadura militar: tudo a ver com o que está aí até hoje. *Revista Rumores,* São Paulo, v. 10, n. 20, julho-dezembro de 2016, p. 172-193. Disponível em http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/117685/124268. Acesso em 12 de junho de 2017.

CASTRO, Ruy. *A noite do meu bem:* a história e as histórias do samba-canção. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

COSTA, Lígia Militz da. *A Poética de Aristóteles.* Mímese e verossimilhança. São Paulo: Ática, 2006.

DANTAS, Vinícius. SIMON, Iumna Maria. Poesia ruim, sociedade pior. *Revista Novos Estudos / Cebrap.* São Paulo, nº 12*.* 1985, p. 48-61.

DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim:* a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. Tradução de Cristina Yamagami. São Paulo: Editora da Unesp, 2009.

ECO, Umberto. A canção de consumo. In:_____. *Apocalípticos e integrados.* Tradução de Pérola de Carvalho. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 295-314.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. *Palavra Cantada*: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: Faperj/7 Letras, 2008, p. 15-43.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber.* Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso.* Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 23 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

FREUD, Sigmund. A organização genital infantil. Tradução de Paulo César de Souza. In:_____. *Obras completas, volume 16.* São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 168-175.

FRITH, Simon. *Performing rites:* on value of popular music. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

FURTADO, Celso. *Teoria e política do desenvolvimento econômico.* São Paulo: Abril Cultural, 1983.

GARCIA, Walter. Notas sobre “Cálice” (2010, 1973, 1978, 2011). *Música popular em revista,* Campinas, ano 2, v. 2, janeiro-julho de 2014, p. 115-150.

GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada.* (Coleção *As ilusões armadas*, volume 3). São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência.* São Paulo: Edusp/Fapesp, 2012.

GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia.* Campinas, SP: Autores Associados, 2013.

HOBSBAWN, Eric J. *História social do jazz.* Tradução de Angela Noronha. 4 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem:* CPC, vanguarda e desbunde. 2 ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HOMERO. *Odisseia.* Tradução de Donaldo Schüller. Porto Alegre: LP&M, 2008.

HUTCHEON, Linda. *Um teoria da paródia.* Trad. de Teresa Louro Perez. Lisboa: Edições 70, 1989.

JAMBEIRO, Othon, et al. *Tempos de Vargas*: o rádio e o controle da informação [online]. Salvador: Scielo/Edufba, 2004. Disponível em http: scielo.org/scielobooks/3yd/pdf/jambeiro-8523203109.pdf. Acesso em 25/outubro/2015.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise.* Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. A monadologia. Tradução de Marilena Chauí. IN: *Newton, Leibniz.* Coleção Os Pensadores. 2 ed. São Paulo: Abril Cultura, 1983, p. 101-115.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

MACIEL, Luiz Carlos. O tao do contracultura. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de, NAVES, Santuza Cambraia (Orgs). *Por que não?* Rupturas e continuidades da contracultura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p. 64-75.

MARX, Karl. *O capital***.** Crítica da economia política. Tradução de Régis Barbosa e Flávio R Kothe. São Paulo: Abril / Nova Cultural, 1996.

MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais:* uma parábola. São Paulo: 34, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. *Música e História.* História cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção.* Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Fapesp/Annablume, 2001.

NAVES, Santuza Cambraia. *A canção brasileira.* Leituras do Brasil através da música. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

PARANHOS, Adalberto. *Os desafinados:* sambas e bambas no Estado Novo. São Paulo: CNPQ/Fapemig/Intermeios, 2015.

SANTIAGO, Silviano. Caetano Veloso enquanto superastro. IN: _____. *Uma literatura nos trópicos.* 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 146-163.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho: entre o real e a “ficção”. In: _____ (Org). *História, memória, literatura.* O testemunho na era das catástrofes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003, p. 371-385

SEIXAS, Raul. *Raul Seixas por ele mesmo.* São Paulo: Martin Claret, 1990.

SUMAN, Kátia. *O jabá no rádio FM:* Atlântida, Jovem Pan e Pop Rock. 2006. 161 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Ciência da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), 2006.

TARDE, Gabriel. Monadologia e sociologia. In:_____. *Monadologia e sociologia e outros ensaios.* Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 51-131.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical.* São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VIANNA, Hermano. Funk e cultura popular carioca. *Estudos Históricos,* Rio de Janeiro, n. 3, 1990, p. 244-253.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba.* 6 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura.* Tradução de Jerusa Pires Rodrigues e Suely Fenerich. 2 ed. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.

d) Fontes sonoras, visuais, letras e partituras:

A ROSA Púrpura do Cairo. Direção: Woody Allen. Produção: Robert Greenhut. Los Angeles: Fox, c1985. 1 DVD.

BATISTA, Wilson. Lenço no pescoço. Intérprete: Silvio Caldas. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=vmD6D0zAGnc. Acesso em 17 de maio de 2016.

BATISTA, Wilson. O bonde de São Januário. Intérprete: Ataulfo Alves. https://www.youtube.com/watch?v=3l7j79MFyCY. Acesso em 17 de maio de 2016.

BUARQUE, Chico. GIL, Gilberto. Cálice. Intérpretes: Chico Buarque e Gilberto Gil. In: VÁRIOS. *Phono 73:* o canto de um povo. São Paulo: Universal Music, 2013. 1 DVD. Faixa 5.

BARROSO, Ary. Pra machucar meu coração. Intérpretes: João Gilberto e Stan Getz. IN: GETZ, Stan, GILBERTO, João. *Getz /Gilberto.* GRB: Verve, 2005. Faixa 3.

BURNETT, Ernie. NORTON, George A. My melancholy baby. Intérpretes: Charlie Parker e Dizzy Gillespie. IN: GILLESPIE, Dizzy. PARKER, Charlie. *Bird and Diz.* EUA: Polygram International, 1997. CD. Faixa 2.

CALIMAN, Bruno. Fiorino. Intérprete: Gabriel Gava. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=CN5FEqnJdmc. Acesso em 20 de maio de 2016.

CATRA, Mr. Tá-que tá. Disponível em www.youtube.com/X5XN5shOLgY. Acesso em 09 de dezembro de 2015.

FALCÃO, Dudu, LENINE. Paciência. Intérprete: Lenine. Disponível em http://www.lenine.com.br/cds-e-dvds/. Acesso em 04 de abril de 2016.

GIL, Gilberto. VELOSO, Caetano. Eles. Intérprete: Caetano Veloso. IN: VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso.* Rio de Janeiro: Philips, 1968. 1 LP. Faixa12.

GIL, Gilberto. VELOSO, Caetano. Panis et circensis. Intérpretes: Os Mutantes. In: VÁRIOS. *Tropicália ou Panis et circencis.* Rio de Janeiro: Phillips, 1968. 1 LP. Faixa 3.

GUETTA, David. Whitout you. Disponível em www.youtube.com/XliBqZtJMk0. Acesso em 02 de maio de 2016.

JOBIM, Antônio Carlos. MENDONÇA, Newton. Samba de uma nota só. 1961. Partitura. Piano e voz. Disponível em www.jobim.org/jobim/handle/2010/11081. Acesso em 24 de maio de 2016.

MAESTRO, Maurício. Neném. Intérprete: Boca Livre. IN: BOCA LIVRE. *Bicicleta.* Rio de Janeiro: Independente, 1980. 1 LP. Faixa 4.

VELOSO, Caetano. Desde que o samba é samba. Intérpretes: Caetano Veloso e Gilberto Gil: IN: VELOSO, Caetano, GIL, Gilberto. *Tropicália 2*. Rio de Janeiro: Polygram, 1993. 1 CD. Faixa 12.

VELOSO, Caetano. Tropicália. Intérprete: Caetano Veloso. IN: _____. *Caetano Veloso.* Rio de Janeiro: Philips, 1968. 1 LP. Faixa 1.

ZÉ, Tom. Parque industrial. Intérpretes: Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil e Os Mutantes e Tom Zé. In: VÁRIOS. *Tropicalia ou Panis et circencis.* São Paulo: Phillips, 1968. Faixa 5.

APÊNDICE

Letras citadas não integralmente no trabalho

(na ordem de aparecimento no texto):

Letras de Sérgio Sampaio

POBRE MEU PAI

Quatro punhos espalhados no ar
Oito olhos vigiando o quintal
E o meu coração de vidro
Se quebrou

Doido meu pai
Sete bocas mastigando o jantar
Sete loucos entre o bem e o mal
E o meu coração de vidro
Não parou de andar

Podre meu pai
A marca no meu rosto
É do seu beijo fatal
O que eu levo no bolso
Você não sabe mais
E eu posso dormir tranquilo
Amanhã, quem sabe?

Hoje, meu pai
Não é uma questão de ordem ou de moral
Eu sei que posso até brincar
O meu carnaval
Mas meu coração é outro

Simples, meu pai
Faça um samba enquanto o bicho não vem
Saia um pouco, ligue o rádio, meu bem
Não ligue, que a morte é certa
Não chore, que a morte é certa

Não brigue, que a morte é certa

CLASSIFICADOS Nº 1

Se você quiser saber se custa menos
Quiser saber quem vale mais
Leia os classificados publicado nos jornais
Leia os classificados publicados nos jornais
Ou então, entre na fila
Ou então, entre na fila
Ou então, entre na...

Se você quiser saber se eu estou vivo
Quiser saber quem sabe mais
Leia os classificados publicado nos jornais
Leia os classificados publicados nos jornais
Ou então, entre na briga
Ou então, entre na briga
Ou então, entre na

Compre tudo, mesmo que não lhe interesse
Feche os olhos, vire a mesa.
Onde é que eu estava mesmo, meu amor?
Ah! Compre tudo, mesmo que de tudo um pouco
Siga em frente, olha a direita
Não pergunte, por favor

Se você quiser comprar a minha briga
Trocar segredos pela minha paz
Leia os classificados publicados nos jornais
Leia os classificados publicados nos jornais
Ou então, entre na minha
Ou então, entre na minha
Ou então, entre na

HOMEM DE TRINTA

Quase que eu fui pro buraco
Por pouco não fui morar no porão
Dancei mas não sei não
Tive cuidado
De ter os pés quase sempre no chão
E a cabeça voando
Como se voa na imaginação
Longe do resto do bando
Mas sempre perto do meu coração

Depois de algum tempo nisso
Indo no fundo e voltando pra ver
Eu me descubro, amor
Dentro do vício
Maravilhosamente a renascer
Amando a vida como ama
O entalhador um pedaço de pau
O pescador o seu rio
E o sofredor sua mulher fatal
Hoje com os olhos mais claros
Olhando as coisas como as coisas são
Eu me desenho, amor,
Como se pinta um quadro novo com o brilho e a cor
De todo homem de trinta
Trinta moleques que o tempo criou
E muito embora eu não sinta
Eu sei que eu sou o que eu fui e o que sou

Tenho almoçado e jantado
Tenho tomado café da manhã
Barra pesada não, muito obrigado
Tenho levado uma vida sã

Tenho tomado algumas

E tenho amado uma mesma mulher
Eu tenho andado sem turma
Mas solitário eu sei que não dá pé

MEU POBRE BLUES

Meu amigo,
Um dia eu ouvi maravilhado
No radinho do meu vizinho
Seu rockzinho antigo
Foi como se alguma bomba
Houvesse explodido no ar
E todo o povo brasileiro
Nunca mais deixou de dançar
E desde aquele instante
Eu nunca mais parei de tentar
Mostrar meu blues pr'ocê cantar

Foi inútil
Eu juro que tentei compor
Uma canção de amor
Mas tudo pareceu tão fútil
E agora que esses detalhes
Já estão pequenos demais
E até o nosso calhambeque
Não te reconhece mais
Eu trouxe um novo blues
Com um cheiro de uns dez anos atrás
E penso ouvir você cantar

Mesmo que as mesmas portas
Estejam fechadas

Eu pretendo entrar
Mesmo que minha mulher
Depois de me escutar
Ainda insista que você não vai gostar

Mesmo que o gerente
O assistente ou o inteligente
Ainda não me queira acreditar
Vou fingir que tudo isso não é nada
E que ainda algum dia, em plena praça
Eu posso te encontrar

Blues tão rico
Só que já não esconde
Que o meu pobre coração
Está ficando um tanto quanto aflito
Pois deve estar pintando o tempo
Em que você começa a gravar
No seu próximo disco
Eu queria tanto ouvi-lo cantar
Eu não preciso de sucesso
Eu só queria ouvi-lo cantar
Meu pobre blues e nada mais

É tão simples

CHORINHO INCONSEQUENTE

Queria ter o meu amor lá no cinema
No Poeira de Ipanema gargalhando pra valer
E uma patota inconsequente na Tijuca
Estraçalhando a minha cuca e me dando o que fazer

Queria ter a praia,

O sol e a contramão
A confusão da rua,
O som de uma canção
A multidão que passa
A praça é agitação
O futebol de areia
O chope em vocação
E eu queria ter amor, ter liberdade
Pra ter toda esta cidade dentro do meu coração

COCO VERDE

Leio, ouço, comento e grito
Que o mundo não tem razão
Nunca mais eu me largo, amigo
Na sombra de sua mão

Tanta gente se diz dona da luz
Mas eu não tô nessa, não me seduz
Fim do século da espera
E da comunicação

Eu me ligo é numa rede
E num pé de coco verde
Eu me amarro é na Tereza
Minha amiga, irmã

Rio, turvo, curvo e atribulado eu sou
Boa noite, já está passando da hora, eu vou

ÊTA, VIDA

Moro aqui nesta cidade
Que é de São Sebastião

Tem Maracanã domingo
Pagamento a prestação
Sol e mar em Ipanema
Sei que você vai gostar
Mas não era
O que eu queria
O que eu queria mesmo
Era me mandar

Mas, êta vida danada
Eu não entendo mais nada
É que esta vida virada
Eu quero ver

São Sebastião do Rio
Tudo aqui é genial
Na televisão à noite
Tem cultura e carnaval
Tem garota-propaganda
Num biquíni que é demais...
Mas não era
O que eu queria
O que eu queria mesmo
Era estar em paz

Mas, êta vida danada
Eu não entendo mais nada
É que esta vida virada
Eu quero ver

EU ACHO GRAÇA

Ah! Vou te contar, contigo eu tô
O tempo todo tô comigo

Eu tô contigo
E sigo na jogada
Eu não tô com nada mesmo
Eu tô de toca e tanga
Eu tô na santa paz, oh nêgo
O tico-tico e o teco-teco
Todos tão por dentro da jogada
Eu não tô com nada mesmo
Eu tô muito tranquilo
Eu tô dizendo adeus

Passo pela praça e acho graça
Falam mal de mim e eu acho graça
Todo tempo ido tá contigo na manhã
Todo tempo tido, tô contigo na manhã
Na manhã
Na manhã

EU QUERO É BOTAR MEU BLOCO NA RUA

Há quem diga que eu dormi de touca
Que eu perdi a boca, que eu fugi da briga
Que eu caí do galho e que não vi saída
Que eu morri de medo quando o pau quebrou

Há quem diga que eu não sei de nada
Que eu não sou de nada e não peço desculpas
Que eu não tenho culpa, mas que eu dei bobeira
E que Durango Kid quase me pegou

Eu quero é botar meu bloco na rua
Brincar, botar pra gemer
Eu quero é botar meu bloco na rua
Gingar, pra dar e vender

Eu, por mim, queria isso e aquilo
Um quilo mais daquilo, um grilo menos disso
É disso que eu preciso ou não é nada disso
Eu quero é todo mundo nesse carnaval

Eu quero é botar meu bloco na rua
Brincar, botar pra gemer
Eu quero é botar meu bloco na rua
Gingar, pra dar e vender

A LUZ E A SEMENTE

Eu, embora seja um menino
Sou mais um barco vazio
Eu, embora seja um menino
Sou mais um copo sem vinho
Eu, embora seja um menino
Sou mais um gato vadio
Eu, embora seja um menino
Sou mais um pobre felino

E tropeçando bêbado pelas calçadas
Me recordando de não ter bebido nada
E olhando essas luzes que se apagam lentamente
Eu sou a luz e a semente

PAVIO DO DESTINO

O bandido e o mocinho
São os dois do mesmo ninho
Correm nos estreitos trilhos
Lá no morro dos aflitos
Na Favela do Esqueleto
São filhos do primo pobre

A parcela do silêncio
Que encobre todos os gritos
E vão caminhando juntos
O mocinho e o bandido
De revólver de brinquedo
Porque ainda são meninos

Quem viu o pavio aceso?
Do destino

Com um pouco mais de idade
E já não são como antes
Depois que uma autoridade
Inventou-lhes um flagrante
Quanto mais escapa o tempo
Dos falsos educandários
Mais a dor é o documento
Que os agride e os separa
Não são mais dois inocentes
Não se falam cara-a-cara
Quem pode escapar ileso
Do medo e do desatino

Quem viu o pavio aceso?
Do destino

O tempo que é pai de tudo
E surpresa não tem dia
Pode ser que haja no mundo
Outra maior ironia
O bandido veste a farda
Da suprema segurança
O mocinho agora amarga
Um bando, uma quadrilha

São os dois da mesma safra
Os dois são da mesma ilha
Dois meninos pelo avesso
Dois perdidos Valentinos

Quem viu o pavio aceso?
Do destino

ROSA PÚRPURA DE CUBATÃO

Ó, minha amargura,
Minha lágrima futura
Vai morrer a criatura que lhe amar
Dona do universo
Pobre rima do meu verso
Tudo que eu quiser lhe peço sem ganhar
Minha noite escura, meu barulho de fritura
Minha Rosa Púrpura de Cubatão
Ó, primeira dama, o retrato de quem ama
É a cama, o lençol e o cobertor
Musa em que me inspiro e por isso mesmo viro
Alvo fácil pro seu tiro, charlatã
Chama em que me queimo
Confissão de amor que teimo em evitar, qual maçã
Conto do vigário, ilusão de operário
Hora extra de trabalho em construção civil
Ligação direta pra roubar minha bicicleta
A completa dedo-duro do patrão mais vil
Santa mentirosa, a mentira mais gostosa
Eu caí em sua prosa sem sentir
Mas se Deus é justo, você vai levar um susto
Quando for saber o custo de mentir
Fruta no caroço, overdose no pescoço
Acidente nuclear de Chernobyl

Grampo de escuta, dose dupla de cicuta
Você quer de mim somente amor servil
Tão bela menina que não passa da mais fina
E nebulosa filha desse miserê
Eu, de minha parte, já peguei meu estandarte
E vou sambar sem você

REAL BELEZA

Você é assim como a música
Que Deus fez para se cantar
Uma canção para o povo da rua
E mais erudita não há

Quem não ouviu essa tal melodia
Não sabe que um dia irá desandar
Vem cá de dentro minha voz mais bonita
A voz de quem ousa cantar
Como quem reza

Se eu revelar o que vi em sua alma
Depois do desejo e se eu tirar
Num simples beijo seu batom vermelho
O espelho só refletirá
Sua real beleza

Vejo-lhe agora, estranha pintura
Que sai da moldura escapa pro ar
É um Van Gogh da fase mais dura
Quem sem a loucura não dá
Eu não sei explicar

Sei como dói meu amor de poeta
Se vê linha reta

Quer logo entortar
Meu coração é de quem não tem cura
Procura e torna a procurar
E você nunca está lá

Letras de outros autores:

WHITHOUT YOU
(David Guetta)

I can't win, I can't reign
I will never win this game without you, without you
I am lost, I am vain
I will never be the same without you, without you
I won't run, I won't fly
I will never make it by without you, without you
I can't rest, I can't fight
All I need is you and I, without you, without you

Oh!
You! You! You!
Without
You! You! You!
Without you

Can't erase, so I'll take blame
But I can't accept that we're estranged without you, without you
I can't quit now, this can't be right
I can't take one more sleepless night without you, without you
I won't soar, I won't climb
If you're not here, I'm paralyzed without you, without you
I can't look, I'm so blind
I lost my heart, I lost my mind without you, without you

Oh!
You! You! You!
Without
You! You! You!

Without you
I am lost, I am vain
I will never be the same without you, without you
Without you

PACIÊNCIA
(Dudu Falcão/Lenine)

Mesmo quando tudo pede
Um pouco mais de calma
Até quando o corpo pede
Um pouco mais de alma
A vida não para

Enquanto o tempo acelera
E pede pressa
Eu me recuso, faço hora
Vou na valsa
A vida é tão rara

Enquanto todo mundo espera a cura do mal
E a loucura finge que isso tudo é normal
Eu finjo ter paciência
O mundo vai girando cada vez mais veloz
A gente espera do mundo e o mundo espera de nós
Um pouco mais de paciência

Será que é tempo que lhe falta pra perceber?
Será que temos esse tempo pra perder?
E quem quer saber
A vida é tão rara, tão rara
Mesmo quando tudo pede um pouco mais de calma
Mesmo quando o corpo pede um pouco mais de alma

Eu sei,
A vida não para.

LENÇO NO PESCOÇO
(Wilson Batista)

Meu chapéu de lado
Tamanco arrastando
Lenço no pescoço
Navalha no bolso
Eu passo gingando
Provoco e desafio
Eu tenho orgulho
Em ser tão vadio

Sei que eles falam
Deste meu proceder
Eu vejo quem trabalha
Andar no miserê
Eu sou vadio
Porque tive inclinação
Eu me lembro, era criança
Tirava samba-canção
Comigo não
Eu quero ver quem tem razão

PRA MACHUCAR MEU CORAÇÃO
(Ary Barroso)
Tá fazendo um ano e meio, amor
Que o nosso lar desmoronou
Meu sabiá, meu violão
E uma cruel desilusão
Foi tudo o que ficou

Ficou
Pra machucar meu coração

Quem sabe, não foi bem melhor assim
Melhor pra você e melhor pra mim
A vida é uma escola
Que a gente precisa aprender
A ciência de viver pra não sofrer

FIORINO
(Bruno Caliman)

De Land Rover é fácil, é mole, é lindo
Quero ver jogar a gata no fundo da Fiorino
De Land Rover é fácil, é mole, é lindo
Quero ver jogar a gata no fundo da Fiorino
Simbora!

Motor 1.6, bebendo igual um pagodinho
Peguei da firma e os donos nem sabem que eu tô curtindo
Corneta tá torando, grave empurrando tudo
Tuíte balanceado, as ‘menina’ chegando junto

Quer dançar? Vem pra cá, vem, vem, vem quebrar tudo
Que Gabriel Gava tá chegando junto
Se a coisa ficar quente, meu amor, não se esquece
Que lá no fundo tem, tem uma colchonete

SOUL TABARÔA
(Antonio Carlos / Jocáfi)

Eu vou sentir saudade
Bate chinelo, bate pé, bate jibão
Eu vou sentir saudade

bate chinelo, bate pé, bate jibão

Não faça pouco do xaxado amigo
Não seja ‘inxirido’, cabra sem pudor
Será possível que em cidade grande
É só assanhamento, não se tem amor
Ando cabreira, ando chateada
Com o desassossego desse tal de soul
Por isso dizem que sou tabaroa
E que brigo atoa pelo interior

DESDE QUE O SAMBA É SAMBA
(CAETANO VELOSO)

A tristeza é senhora
Desde que o samba é samba é assim
A lágrima clara sobre a pele escura
À noite a chuva que cai lá fora
Solidão apavora
Tudo demorando em ser tão ruim
Mas alguma coisa acontece no quando agora em mim
Cantando eu mando o tristeza embora

O samba ainda vai nascer
O samba ainda não chegou
O samba não vai morrer
Veja, o dia ainda não raiou
O samba é pai do prazer
O samba é filho da dor
O grande poder transformador

PANIS ET CIRCENSIS
(Caetano Veloso / Gilberto Gil)

Eu quis cantar
Minha canção iluminada de sol
Soltei os panos sobre os mastros no cais
Soltei os tigres e os leões nos quintais
Mas as pessoas da sala de jantar
Essas pessoas da sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer

Mandei fazer
De puro aço, luminoso punhal
Para matar o meu amor, e matei
Às cinco horas na Avenida Central
Mas as pessoas da sala de jantar
Essas pessoas da sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer

Mandei plantar
Folhas de sonho no jardim do solar
As folhas sabem procurar pelo chão
E as raízes procurar, procurar
Mas as pessoas da sala de jantar
Essas pessoas da sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer

ELES
(Caetano Veloso / Gilberto Gil)

Em volta da mesa
Longe do quintal
A vida começa
No ponto final
Eles têm certeza
Do bem e do mal
Falam com franqueza

Do bem e do mal
Creem na existência do bem e do mal
O porão da América
O bem e o mal
Só dizem o que dizem
O bem e o mal
Alegres ou tristes
São todos felizes durante o Natal

O bem e o mal
Têm medo da maçã
A sombra do arvoredo
O dia de amanhã
Eis o que eles sabem, o dia de amanhã,
Eles sempre falam num dia de amanhã
Eles têm cuidado com o dia de amanhã
Eles cantam os hinos no dia de amanhã
Eles tomam bonde no dia de amanhã
Eles amam os filhos no dia de amanhã
Tomam táxi no dia de amanhã
É que eles têm medo do dia de amanhã
Eles aconselham o dia de amanhã
Eles desde já querem ter guardado
Todo o seu passado no dia de amanhã

Não preferem São Paulo, nem o Rio de Janeiro
Apenas têm medo de morrer sem dinheiro
Eles choram sábados pelo ano inteiro
E há só um galo em cada galinheiro
E mais vale aquele que acorda cedo
E farinha pouca, meu pirão primeiro
E na mesma boca senti o mesmo beijo
E não há amor como o primeiro amor
Como o primeiro amor

Que é puro e verdadeiro
E não há segredo
E a vida é assim mesmo
É pior a emenda que o soneto
Está sempre à esquerda a porta do banheiro
E certa gente se conhece pelo cheiro
Em volta da mesa
Longe da maçã
Durante o Natal
Eles guardam dinheiro
O bem e o mal
Pro dia de amanhã

RODA MORTA
(Sérgio Natureza)

O triste nisso tudo é tudo isso
Quer dizer, tirando nada, só me resta o compromisso
Com os dentes cariados da alegria
Com o desgosto e a agonia da manada dos normais

O triste em tudo isso é isso tudo
A sordidez do conteúdo desses dias maquinais
E as máquinas cavando um poço fundo entre os braçais,
Eu mesmo e o mundo dos salões coloniais

Colônias de abutres colunáveis
Gaviões bem sociáveis vomitando entre os cristais
E as cristas desses galos de brinquedo
Cuja covardia e medo dão ao sol um tom lilás

Eu vejo um mofo verde no meu fraque
E as moscas mortas no conhaque que eu herdei dos ancestrais
E as hordas de demônios quando eu durmo

Infestando o horror noturno dos meu sonhos infernais

Eu sei que quando acordo eu visto a cara falsa e infame
Como a tara do mais vil dentre os mortais
E morro quando adentro o gabinete
Onde o sócio o e o alcaguete não me deixam nunca em paz

O triste em tudo isso é que eu sei disso
Eu vivo disso e além disso
Eu quero sempre mais e mais