

Filosofia do samba: uma proposta de análise sociocultural

Ramiro Bicca Jr.¹

Resumo:

O presente trabalho busca observar de que forma é possível estudar a música popular brasileira e sua relação com o imaginário e o contexto histórico-social de uma determinada época. Para isso, parte da análise da música “Filosofia” de Noel Rosa, composta em 1933. Nela percebe-se elementos que auxiliam na compreensão do imaginário social da época, bem como características da divisão de classes e da posição do “malandro” nessa estrutura. Palavras-chave: história cultural – literatura – música popular.

Palavras-chave: Noel Rosa – Música - Literatura

Resumen:

Este trabajo busca observar la forma de estudiar la música popular brasileña y su relación con el imaginario y el contexto histórico-social de una determinada época. Así, parte del análisis de la música “Filosofia” de Noel Rosa, hecha en el 33. Se percibe elementos que auxilian la comprensión del imaginario social y también sus características de la división de clases y de la posición del “malandro” en esa estructura.

Palabras-clave: Noel Rosa – Música – Literatura

O presente trabalho tem por objetivo observar a relação existente entre o samba e a sociedade brasileira na década de Trinta, tendo como *corpus* de análise a obra “Filosofia” do compositor Noel Rosa (1910-1937).

Para o objetivo a que se propõe esse texto, tomaremos como base a História Cultural, enfatizando os aspectos relativos à cultura popular, especialmente a

¹ Mestre em Teoria da Literatura pela PUCRS e Doutorando em História pela UNISINOS. Também é professor dos Cursos de História e Letras no IPA-Porto Alegre.

música, e sua relação e representação na sociedade. Assim, é necessário elucidar qual é o nosso entendimento e forma de abordagem sobre o conceito de “representação”, “cultura popular” e “identidade nacional” a fim de delimitarmos o objeto de estudo.

O historiador Roger Chartier observa que, após o advento da “Nova História”, podem-se formular várias proposições que articulam de maneira nova os recortes sociais e as práticas culturais. Para o autor, mesmo as representações coletivas mais elevadas só têm existência, só são verdadeiramente tais, na medida em que comandam atos. Nesse sentido, Chartier compreende que existem três modalidades de relação entre a “representação coletiva” e o “mundo social”:

De início, o trabalho de classificação e de recorte que produz configurações intelectuais múltiplas pelas quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos que compõem uma sociedade; em seguida, as práticas que visam a fazer reconhecer uma identidade social, a exibir uma maneira própria de ser no mundo, a significar simbolicamente um estatuto e uma posição; enfim, as formas institucionalizadas e objetivadas em virtude das quais “representantes” (instâncias coletivas ou indivíduos singulares) marcam de modo visível e perpétuo a existência do grupo, da comunidade ou da classe.(CHARTIER, 1991: 183)

Podemos relacionar o pensamento de Chartier com o desenvolvimento do samba no Brasil do início do século XX. Advindo dos negros ex-escravos, marginalizados da incipiente sociedade capitalista, esse gênero musical era de extrema importância como instrumento de identificação étnico-cultural. É interessante observar como o samba estruturou-se como símbolo do Brasil a partir de uma cultura considerada “inferior” pela burguesa sociedade carioca do período. A partir do pensamento de Chartier, devemos perceber que se abre uma dupla via sobre a forma de compreensão e estudo da identidade social: a primeira pensa a construção dessa identidade como sendo resultado de uma forma de opressão do

grupo sociocultural que detém o poder de “classificação” e “nomeação” sobre o grupo oprimido. Por exemplo, uma cultura que se desenvolve de determinada forma por não poder fazer parte – por motivos étnicos, econômicos, políticos, etc - de uma outra cultura da qual foi excluída. Da mesma forma, determinada cultura pode surgir como forma de resistência à opressão – igualmente política, social ou econômica – que um grupo sociocultural mantém sobre outro. Nesse caso, podemos relacionar o surgimento e desenvolvimento do samba a partir das dificuldades por ele encontradas em adentrar o mundo burguês. Assim, ficava fadado à marginalização, a ser tocado nos fundos das casas, longe dos olhares da polícia, enquanto o choro, estilo musical que era, *grosso modo*, uma forma brasileira de tocar a música européia, era interpretado e admirado na sala de visitas. Tendo como base o pensamento de Chartier, compreendemos que o samba surgiu como forma de expressão da cultura negra em detrimento da opressão exercida pelos grupos sociais abastados do Rio de Janeiro no início do século. O samba torna-se “identidade” e forma de “representação” de um determinado grupo social.

Nesse sentido, observemos a segunda via proposta por Chartier: esta considera o recorte social objetivado como a tradução do crédito conferido à representação que cada grupo dá de si mesmo, através de sua capacidade de fazer reconhecer sua existência a partir de uma demonstração de unidade. Podemos discorrer, assim, que determinadas culturas salientam sua importância e magnitude a partir da capacidade que têm de unir os indivíduos e ideologias de um grupo sob uma mesma forma de expressão e compreensão da realidade. O samba, assim, tornou-se uma forma de expressão tão e imensamente característica das classes baixas do Rio de Janeiro que, posteriormente, sob a influência modernista de recuperação da “cultura popular” para representar o nacional, acabou por tornar-se símbolo do Brasil. Para Chartier (1991:182), a História Cultural centra a atenção sobre as estratégias simbólicas que determinam posições e relações e que constroem, para cada classe, grupo ou meio, um ser-percebido constitutivo de sua identidade. A identidade cultural ou nacional é, justamente,

fruto da interação dos indivíduos sob uma mesma forma de expressão artística e ideológica em contraposição à outra identidade ou grupo social que a oprime ou que por ela é oprimido. Da mesma forma, é determinante o grau de interação e unidade – equivalência econômica, cultural e ideológica, por exemplo - que há em determinado grupo para conceber-se a formação de uma identidade. No Brasil, o samba é um exemplo característico dessa tendência, e o governo brasileiro soube dele se aproveitar para divulgar sua ideologia e fortalecer o processo de formação da identidade nacional integrando samba e política. A obra de Noel Rosa também fez parte desse empreendimento, pois nela estavam presentes elementos que serviriam para integração do governo com a cultura popular.

Convém salientar, ainda, as considerações de Pierre Bourdieu sobre a estruturação da identidade regional e cultural. Para o autor (1996:111), o efeito de conhecimento exercido pelo fato da objetivação de um determinado discurso anunciador de identidade em um grupo não depende apenas do reconhecimento concedido àquele que o detém, mas, também, do grau com que esse discurso está fundado na objetividade do grupo ao qual está endereçado. Ou seja, a identidade caracteriza-se tanto no reconhecimento e na crença que lhe atribuem os membros desse grupo como nas propriedades econômicas ou culturais por eles partilhadas, sendo que a relação entre essas mesmas propriedades somente pode ser evidenciada em função de um princípio determinado de pertinência. Bordieu observa que o grupo social necessita tomar consciência de sua condição e forjar sua concepção da realidade a fim de moldar uma identificação rígida entre os indivíduos:

O poder sobre o grupo a que se pretende dar existência enquanto grupo é, ao mesmo tempo, um poder de fazer o grupo impondo-lhe princípios de visão e de divisão comuns, e, portanto, uma visão única de sua identidade e uma visão idêntica de sua unidade. O fato de que as lutas pela identidade (este ser-

percebido que existe fundamentalmente pelo reconhecimento dos outros) tenham como móvel principal a imposição de percepções e de categorias de percepção explica o lugar determinante ocupado pela dialética da manifestação em todos os movimentos regionalistas ou nacionalistas (a exemplo do que ocorre com a estratégia do manifesto nos movimentos artísticos). (BORDIEU, 1996:111)

Assim, o poder da expressão artística, seja o discurso, a música, a dança e outras formas de busca de identidade, reside na objetivação e na oficialização de fato levadas a cabo pela nomeação pública diante de todos e cujo principal efeito consiste em extrair a particularidade do grupo. A oficialização dessa particularidade, que posteriormente tornar-se-á *identidade*, encontra sua plena realização na sua *manifestação*. Através dela esse determinado grupo prático, virtual, ignorado, negado, reprimido, torna-se visível, manifesto, tanto para os outros grupos como *para si mesmo*, atestando sua existência enquanto grupo conhecido e reconhecido, e afirmando sua pretensão à institucionalização. Como observa Bourdieu, “o mundo social é também representação e vontade; existir socialmente é também ser percebido, aliás, percebido como distinto” (BOURDIEU, 1996:111). Sob esse prisma, encontra-se a formação da identidade nacional no Brasil: a nação distingue-se através de suas características mais raras, nas quais o samba se enquadra como uma das mais importantes.

Finalmente, devemos salientar como compreendemos, aqui, a análise fundamentada na relação entre arte e sociedade. Para tanto, parece adequado observar o que escreve Antonio Candido sobre o assunto. O crítico refere-se, especialmente, à obra literária, mas sua forma de interpretação pode ser utilizada para as outras formas de manifestação artística. Para o autor, a arte é social em dois sentidos: em primeiro lugar, depende da influência do meio (sociedade, ideologia, valores morais) que se expressam na obra em diversos níveis e, em segundo lugar, produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e

concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. Isto é consequência da própria natureza da obra e independe da intencionalidade e talento do artista ao produzi-la, assim como da consciência social que possa ter o indivíduo que a aprecia. Partindo desse princípio, para Antonio Candido, a obra literária só pode ser compreendida quando se relaciona o meio social com o universo específico do texto em questão:

Só a podemos entender [a obra literária] fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno. (CANDIDO, 2000: 6)

O aspecto social adquire, assim, um sentido estrutural na totalidade da obra, que, por sua vez é, em última instância, a associação harmônica entre o *externo* e o *interno*, abordado pelo autor. Não basta, portanto, relacionar a obra artística com a realidade exterior para compreendê-la, ou analisar o texto sob a ótica única de sua estrutura. É necessário integrar o social e o textual de uma forma dialética para alcançar esse objetivo.

A identificação das influências que os fatores socioculturais exercem sobre a obra, para Candido, é uma tarefa complicada, visto que são muitos e variados. Porém, o autor qualifica como os mais decisivos os ligados à estrutura social, aos valores e ideologias e às técnicas de comunicação. A intensidade da influência de cada um desses aspectos adapta-se de acordo com a fase do processo artístico:

Os primeiros se manifestam mais visivelmente na definição da posição social do artista, ou na configuração de grupos receptores; os segundos, na forma e conteúdo da obra; os terceiros, na sua fatura e transmissão. Eles marcam, em todo o caso, os quatro momentos da produção, pois: a) o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões da sua época. b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio. (CANDIDO, 2000: 20)

Portanto, no estudo que aqui nos propomos, analisaremos a obra de Noel Rosa à luz das transformações sociais e ideológicas ocorridas no período de sua produção musical e buscando a compreensão de como sua obra relacionava-se com a realidade social brasileira do período em análise.

Proposta de análise: “Filosofia”

Filosofia

(Noel Rosa)

O mundo me condena

E ninguém tem pena

Falando sempre mal

No meu nome

Deixando de saber

Se eu vou morrer de sede

Ou se eu vou morrer de fome

Mas a filosofia
Hoje me auxilia
A viver indiferente assim
Nessa prontidão sem fim
Vou fingindo que sou rico
Pra ninguém zombar de mim

Não me incomodo
Que você me diga
Que a sociedade
É minha inimiga
Pois cantando neste mundo
Vivo escravo do meu samba
Muito embora vagabundo
Quanto a você
Da aristocracia
Que tem dinheiro
Mas não compra alegria
Há de viver eternamente
Sendo escravo dessa gente
Que cultiva hipocrisia

A crise brasileira que se desenvolvia no decorrer da década de trinta, no Brasil, transforma o eu-lírico dessa composição em um melancólico “filósofo existencial”, inconformado com a sociedade que exigia de cada indivíduo uma posição de sucesso financeiro e *status*. Diante das dificuldades que abatiam o país, o cidadão deveria passar uma imagem de progresso em sua vida pessoal, seu emprego, seu dinheiro, sua ânsia de erguer a pátria. Aquele que não se integrasse, que mantivesse o vínculo com a vida fácil do malandro, do boêmio, aquele que aparentasse ser um pária social, sem dinheiro e sem posição, não merecia o respeito da população. Assim observou Noel em “Filosofia”, samba de 1933, que não obteve o sucesso merecido, mas era um dos preferidos de seu intérprete, Mário Reis, e, certamente, uma das mais belas melodias de Noel, regravada por Chico Buarque na década de 1970.

Observando a temática da composição em questão, sob a perspectiva de Certeau, lembramos que o autor afirma

que toda cultura requer uma atividade, um modo de apropriação, uma adoção e uma transformação pessoais, um intercâmbio instaurado em um grupo social que permita a inclusão na realidade social. É exatamente esse tipo de “culturação” que confere a cada época sua fisionomia própria. (CERTEAU, 1995: 32)

Em “Filosofia” o que se percebe é um sujeito estigmatizado, marginalizado por não fazer parte de um determinado padrão que a sociedade impõe aos indivíduos. Alguém que está descontente com sua situação diante da realidade que o cerca, sua condição social, a maneira com que a sociedade critica seu modo de vida. Observa-se, assim, a dificuldade de inclusão na realidade social citada por

Certeau. Uma nova interação desenha-se entre ele e essa sociedade. A forma de “apropriação”, nesse caso, ou simplesmente não foi possível (o sujeito não aceita a realidade, a padronização social), ou ocorre através de uma adaptação enganadora, fingida (“vou fingindo que sou rico pra ninguém zombar de mim”). Por outro lado, diante do desprezo da sociedade, na segunda parte da música, o poeta mostra sua despreocupação com a imagem que passa (“não me incomodo que você me diga que a sociedade é minha inimiga”). Voltando a Certeau, podemos dizer que a “culturação” desse período, a influência de valores sobre o indivíduo, ocorre efetivamente, demonstrando uma determinada maneira de “existir” na sociedade: a valorização do trabalho, do dinheiro, dos “bons costumes”, em contrapartida às ideologias de malandragem e boemia.

Além de desprezar a figura do malandro, que representava a imagem do fracasso e da aversão ao trabalho, a sociedade buscava esquecer ou mesmo nem tomava conhecimento daqueles que não haviam obtido destaque sob a égide da cultura de elite, dos valores capitalistas salientados com a Revolução de Trinta. Segundo Matinas Susuki Jr. e Gilberto Vasconcellos, a figura do malandro representava a aceitação fingida das regras e dos padrões instituídos pela sociedade:

O nosso malandro é herdeiro de uma longa tradição de tipos astuciosos (que se não o explicam inteiramente, pelo menos nos permitem situá-lo em um amplo contexto histórico-cultural, do qual certamente o espertalhão nacional preservou alguns traços). (...) o malandro popular cava um viver paródico, um aparente aceitar das regras instituídas que se torna um ato. (SUSUKI Jr & VASCONCELLOS, 1995: 511)

Esse viver paródico, no entanto, não é bem aceito na sociedade. Como salientou Mário de Andrade "a batucada do malandro revela uma filosofia

fatigada da existência", e o contexto social não estava disposto a aceitar essa fadiga.

Noel observa nessa canção que a sociedade estava por demais preocupada com sua própria ascensão e legitimação ideológica para se deter em maiores comentários e divagações a respeito dos excluídos da *high society*. Assim, a elite termina por ignorar o destino dos que estão à margem de seu universo.

O poeta, no entanto, não podia se entregar aos falsos valores, acredita haver algo mais grandioso do que ser visto como indivíduo de sucesso somente através do dinheiro que viesse a obter ou do cargo ou posição social que viesse a ocupar. Buscando auxílio na filosofia, supostamente além dos padrões e da moral imposta, o indivíduo esperava continuar vivendo alheio às críticas sociais, indiferente ao desprezo que sua posição de boêmio, malandro e vagabundo despertava na sociedade.

Certeau observa que há, na sociedade, uma vontade de substituir a cultura no singular, que se "impõe sempre à lei de um poder", por uma outra concepção, centrada na "cultura plural" que conclama incessantemente pelo combate, por uma nova forma de "ser" na sociedade, de delegar significado à existência social. Na composição, essa nova forma de "ser" se estabelece a partir da fuga através da filosofia e do samba, complementares entre si na busca de um significado social, de uma colocação do indivíduo na sociedade que o repele. Cláudia Matos (1982: 78) observa que o malandro estava, na realidade, no meio dessa dicotomia entre o excluído proletário e o capitalista integrado ao sistema. O malandro submetia-se a esse sistema, pois este legitimava sua existência, mas estava constantemente lutando para negar sua participação nessa estrutura. Ou seja, estabelece uma nova "classe", uma nova forma de "ser" que não se caracteriza nem pelo burguês explorador, nem pelo proletário explorado. Ele busca uma forma de romper com a ordem econômica e social estabelecida, contribuindo, assim, na formação de uma "cultura plural", visto que uma nova cultura origina-se dessas transformações.

Diante da cisão entre capital e trabalho, que começa tarde e contraditoriamente no Brasil, o compositor popular vislumbra o espectro do pauperismo, a acumulação de miséria a que está sujeita a labuta cotidiana, "a prontidão sem fim" cantada por Noel.

O indivíduo não se submetia aos que estavam ao seu redor, impondo e gritando padrões. Se ele tinha de servir a algo, se ele devia respeito e gratidão a alguma convenção, não era àquela que ele desprezava, que não lhe trazia alento e alegria. O artista está impregnado de sua arte. Só pode aceitar as regras (ou falta de) que sua arte lhe impõe. Só se submete à sua ânsia de não aceitar se curvar ao sistema, de romper com a estrutura ideológica que querem lhe empurrar, mesmo que isso venha a lhe outorgar a imagem de excluído ou vagabundo.

O malandro forjava sua imagem como a ideal ao mesmo tempo em que concluía que aqueles que criticavam sua conduta eram infelizes pelo fato de estarem impregnados de valores que não condiziam com a naturalidade do convívio social. Ou seja, o representante da elite, rico, entregue à ilusão do sucesso através do *status*, vivia tão impregnado dos valores que lhe eram impostos sem contestá-los que não lhe sobrava tempo para compreender explicitamente o que é a felicidade, coisa que, aliás, não poderia comprar ("Quanto a você da aristocracia/Que tem dinheiro mas não compra alegria").

Estando o poeta convicto de que sua posição de rebelde social era a ideal frente à falsidade do valor do dinheiro, termina por profetizar o destino reservado aos que se vendem à superficialidade da sociedade de consumo, ao espectro da riqueza e do *glamour* dos objetos caros e inúteis. Esse indivíduo seria um servo da mentira forjada para iludi-lo, um escravo do mundo que ele mesmo ajudou a erguer ("Há de viver eternamente sendo escravo dessa gente que cultiva hipocrisia").

Para Certeau (1995: 53), a importância crescente dos problemas culturais e sociais está inserida em um amplo contexto do qual fazem parte as ideologias e as

classes econômicas. Esse contexto se caracteriza pela lógica de uma sociedade produtivista e consumista. As indagações, as organizações e as ações ditas culturais representam ao mesmo tempo sintomas e respostas com relação a mudanças estruturais na sociedade. Assim, os indivíduos desempenham papéis sociais de acordo com esse contexto. Os signos e representações que dele advêm moldam, de certa forma, padrões de comportamento que estruturam o funcionamento da sociedade. Aqueles que não se adaptam a essa realidade, a essa forma de pensamento, estão em desacordo com a harmonia social, sendo, portanto, marginalizados, deixados de lado (“deixando de saber se eu vou morrer de sede ou se eu vou morrer de fome”).

Certeau assim observa:

Uma sociedade resulta, enfim, da resposta que cada um dá à pergunta sobre sua relação com os outros. Mas toda ação, na medida em que é política, é também, “filosófica”. Ela retorna à tarefa de fundar uma sociedade sobre as razões para viver próprias a todos e a cada um. (CERTEAU, 1995: 56)

O samba em análise, enfim, pode ser considerado uma resposta do poeta à pergunta sobre sua relação com os outros. Seu lugar na sociedade ali está expresso, sua forma de compreensão da cultura e valores da elite e sua decisão de não fazer parte dessa realidade. Uma nova cultura se estabelece, se expressa nesse contexto. Uma cultura que é, ao mesmo tempo, fruto da estrutura social e a nega veementemente, assim como o malandro nega o trabalho.

A sociedade brasileira no período abordado, seguindo o olhar de Certeau, resulta das relações sociais, políticas e “filosóficas” existentes entre os indivíduos. A forma de pensamento padrão, os valores em evidência, assim como a cultura “marginalizada” e as formas de desvio social, como a malandragem, são partes

individuais de um todo que estrutura a pluralidade cultural e permite a identificação dos indivíduos na sociedade, sua maneira de “ser” de acordo com os valores da coletividade e os seus próprios valores originados dessa interação.

Referências bibliográficas

BOURDIEU, Pierre. *Problemas do estruturalismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CERTEAU, Michel De. *A cultura no plural*. 1. ed. São Paulo: Papyrus, 1995. 253 p

MATOS, Claudia. *Acertei no milhar : Malandragem e samba no tempo de Getulio*. 1. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. 222 p.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *In: Revista de Estudos Avançados.. 11 (5), 1991.*

SUSUKI Jr, Matinas. VASCONCELLOS, Gilberto. *A malandragem e a formação da música popular brasileira*. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O Brasil republicano: economia e cultura (1930-1964)*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. (História Geral da Civilização Brasileira; t. 3, v. 4)