



# NOEL ROSA, WILSON BATISTA E GERALDO PEREIRA: O SAMBA COMO NARRATIVA DA MODERNIDADE

Valdemar Valente Junior<sup>i</sup>

**RESUMO** – Este artigo tem por objetivo estabelecer a relação entre a música popular e a indústria cultural como uma referência de construção da modernidade a partir de elementos contidos nas obras dos compositores Noel Rosa, Wilson Batista e Geraldo Pereira. A partir da configuração de um corpus que compreende uma espécie de recorte, partindo da fixação do rádio como efetivo veículo de massa, a análise segue até o momento exato em que a televisão passa a exigir dos compositores uma outra concepção de sua obra, afastando-os da condição de cronistas do cotidiano. A isso se deve a rapidez das ações da sociedade industrial que se confirma a partir de exigências diante das quais o recorte de época deixa de interessar. No entanto, há que se pensar acerca desses compositores como construtores de narrativas que se configuram como gênese de uma modernidade de perfil brasileiro.

**PALAVRAS-CHAVE** – música popular; indústria cultural; modernidade; crônica.

**ABSTRACT** – This article aims to establish the relationship between popular music and the cultural industry as a reference for the construction of modernity from elements contained in the works of composers Noel Rosa, Wilson Batista and Geraldo Pereira. From the configuration of a corpus comprising a kind of clipping, starting from the fixation of the radio as effective mass vehicle, the analysis follows until the exact moment in which the television starts to demand of the composers another conception of his work, those of chroniclers of daily life. This is due to the rapidity of the actions of the industrial society, which is confirmed by the demands on which the cutting of the period ceases to interest. However, we must think about these composers as constructors of narratives that are



configured as the genesis of a modern Brazilian profile.

**KEYWORDS** – popular music; cultural industry; modernity; chronic.

## Introdução

O eixo de atuação da cultura popular da primeira metade do século XX, e até pouco depois, encontra no Rio de Janeiro um espaço de florescimento de manifestações que se efetivam em torno do samba como gênero nacional em uma de suas vertentes mais proíficas. Em vista disso, há que se pensar acerca do que significou o investimento de setores privados na criação das primeiras emissoras de rádio a difundir os gêneros populares, e mais especificamente o samba como pão de cada dia na boca do povo que o recebe como um dos mais efetivos sinais desse processo. A isso acrescenta-se o crescente interesse das hostes governamentais que enxergam na música popular um filão que, fora de qualquer dúvida, lhe poderia auferir dividendos dos mais valiosos. Nesse contexto, a capital do país converte-se em espaço para onde convergem as expectativas das demais cidades brasileiras, em vista da promoção de um *modus operandi* que se faz presente na propaganda radiofônica. A partir da década de 1930 difunde-se no Rio de Janeiro uma vocação natural para o lazer como instrumento de que a indústria cultural se aproveita com extrema habilidade e competência. Assim, a tomada do poder sobre os espaços ainda precários no âmbito da música popular potencializa a posição definida dessa nova forma de expressão da cultura urbana moderna.

Há que se refletir do mesmo modo acerca do fato de que o recorte de tempo destacado concorre como elemento que advém da revolução burguesa que encerra o ciclo de alternância das oligarquias rurais no poder e lança as bases do ingresso ainda que precário do país na ordem de produção do capitalismo moderno. O investimento em propaganda oficial que dissemina a ideia de uma classe média consumidora tem como objetivo superar os efeitos da crise decorrente do colapso nas ações no mercado norte-americano e reinventar o programa de acesso a bens culturais como meio de burlar os efeitos desastrosos dessa hecatombe. Na condição de economia dependente da saúde financeira dos Estados Unidos, o maior adquirente de suas exportações, o Brasil sente as consequências desse forte impacto. No entanto, do mesmo modo que aos Estados Unidos coube incentivar a indústria



# REVISTA *LUMEN ET VIRTUS*

VOL. IX N° 23

DEZEMBRO / 2018

ISSN 2177-2789

---

cinematográfica que ganharia o mundo, coube ao Brasil explorar o filão da música popular como uma referência de mercado que de modo aparente promove a ascensão dos subalternos fazendo-os simbolicamente assumir postos de destaque que os induz à ideia de serem eles os agentes das ações em curso nesse processo.

Diante disso, a criação de música popular incorpora em suas letras novos temas e situações, além de recorrer à descaracterização do léxico que a aproxima da informalidade como legado do que representou a ação perpetrada pelos modernistas. A isso se faz preciso recorrer como afirmação contrária ao que, do mesmo modo, representou a invasão parnasiana à música, o que remete a um estilo empostado e classicizante. Por sua vez, o samba popular assoma às ruas, descendo dos morros cariocas para ganhar o espaço das gravações em disco e das apresentações em programas nos auditórios das rádios, ocupando espaços nas casas especializadas em música em as lojas de discos e aparelhos de reprodução. A esse fenômeno há que se acrescentar o sucesso dos astros da radiodifusão que, do mesmo modo que a maioria dos compositores de sambas e marchas, têm origem nas camadas subalternas, resultando disso um processo de inserção social como meio possível à concorrência, ainda que por diferentes meios, com as elites.

Assim, o rádio, antes do advento da televisão como instância de sucesso da música popular, apresenta-se como canal de expressão do samba como instrumento que cumpre o papel de potencializar suas aparições e denunciar os conflitos desse tempo. Por essa via, partimos da escolha de três importantes compositores que servirão como objeto à análise a que pretendemos dar conta. São eles Noel Rosa, Wilson Batista e Geraldo Pereira, autores que se apresentam como cronistas do cotidiano carioca, bem como de questões sociais por vezes muito mais amplas, abrangendo mudanças significativas na conjuntura do país, ao traduzi-las para um determinado espaço de entendimento da cultura. Disso resulta a incorporação da dicção popular às aspirações e mudanças na escala social dos que vivem à margem do processo produtivo e se apoiam nas sobras do que o capitalismo predatório lhes permite recolher. Daí o surgimento desses três compositores, no período que separa a crise na bolsa norte-americana da Segunda Guerra Mundial, e no âmbito nacional, a Revolução de 1930 do Estado Novo, trazer para o plano da cultura, com o adjutório da radiodifusão, a voz



das camadas populares como programa compensatório que visa atenuar as pressões sociais a partir de uma efetiva ideia de participação.

Diante de como essa questão se apresenta, os três compositores servem de medida ao estreitamento da relação entre o público e o privado, uma vez que estabelecem pontes entre os acontecimentos políticos de interesse geral e os recortes do cotidiano, potencializando nas letras de seus sambas o intercuro entre esses dois espaços. Por esse meio, trazem à luz do debate questões de interesse que não teriam ressonância por outros meios, uma vez que ao contingente da metrópole em expansão toca a referência da cultura de massas como um sucedâneo à falta de representação no âmbito da política, o que efetivamente lhe serve de foro. Em vista dessa crise de representação política, a cultura de massas se coloca como espaço possível de negociação, atuando de modo a elucidar as questões que se impõem ao contexto da cultura por uma via capaz de colocar os agentes do discurso no mesmo plano de quem os recebe, uma vez que pertencem ao mesmo estrato social. O advento do samba como gênero nacional concorre para que se caracterize um *corpus* de atuação da cultura como meio de interlocução que viabiliza a dignificação de um contingente popular alçado à condição de representante de uma determinada esfera social.

Desse modo, o samba atua como expressão da vontade coletiva e encontra nesses três compositores a possibilidade de expressão de um desejo que os coloca como mediadores da relação entre as duas extremidades da questão envolvendo a massa e o poder. A partir do que se faz presente como registro da discussão que se impõe como quebra da hierarquia da cultura letrada com relação à cultura popular, descaracteriza-se o teor de uma superioridade que se empenha, mas que se torna um símbolo de obsolescência. Para tanto a ação modernista concorre como meio catalisador do discurso hegemônico, dando lugar ao discurso dos subalternos. Assim, medidas as distinções inerentes ao processo de criação de Noel Rosa, Wilson Batista e Geraldo Pereira, todos têm em comum o estabelecimento de um distanciamento em relação às formas da cultura oficial, na medida em que se aproveitam do jargão das ruas como matéria-prima de elevado valor na concepção de suas respectivas obras. Daí a vertente popular dialogar de forma direta com o legado de desritualização da linguagem da poesia modernista que lhe chega por uma via indireta, mas que atua de modo



efetivo na tradução ao nível do imaginário popular dos efeitos decorrentes do processo de transformação na sociedade brasileira.

## **O reconhecimento público**

O maior desejo de Noel Rosa como compositor popular era o de ser identificado nos lugares que frequentava por quem escutava no rádio suas criações. A empatia do criador com as massas gerava um estado de satisfação pessoal que lhe compensava a remuneração exígua dos direitos de execução dos fonogramas ou das músicas cantadas nos programas de rádio. A identificação de seu nome aos sambas que passam a preencher o imaginário da cidade se ressentia da crise que se aprofunda, fazendo com que seu primeiro grande sucesso, o samba “Com que roupa?”, venda cerca de quinze mil cópias, repercutindo como um feito extraordinário para a época. A essa questão específica, Theodor W. Adorno pode acrescentar: “A satisfação compensatória que a indústria cultural oferece às pessoas ao despertar nelas a sensação confortável de que o mundo está em ordem frustra-as na própria felicidade que ela ilusoriamente lhes proporciona”. (1986, p. 99). O rapaz de voz fanhosa, ao interpretar um samba de sua autoria, convida o público ouvinte a repetir o refrão que aponta para a pobreza que se generaliza entre os setores da classe média da qual faz parte, emparedada em sua condição social pelo desemprego e pelo aumento no preço dos gêneros. Isso a faz decorar com certa sensaboria o samba que toma conta da cidade e traduz a insatisfação coletiva diante do transe social que se aprofunda. A tradução dos sintomas da crise no âmbito das massas será o primeiro sinal da transformação decorrente de acesso crescente do público consumidor aos meios técnicos que resultam da inserção no país das formas de representação da indústria cultural.

Por volta de duas décadas antes, quando o rádio não havia sido implantado ou mesmo depois de sua chegada, quando ainda não representava um efetivo veículo de comunicação de massas, a Festa da Penha, realizada na primeira quinzena de outubro, atuava como um meio de divulgação da produção musical. Nesse evento, concorria com a celebração religiosa uma roda onde os compositores apresentavam suas últimas criações, distribuindo ao público as letras de seus sambas em folhas impressas em tipografia. Ao final da festa, o samba que obtivesse a maior consagração garantia seu sucesso no carnaval do ano seguinte. Por esse



meio, Jesús Martín-Barbero acrescenta: “Para as classes populares, embora fossem as mais indefesas diante das novas condições e situações, a massificação trouxe mais ganhos do que perdas”. (2001, p. 235). Esse campo de disputas foi responsável por embates acirrados entre compositores como Sinhô, Donga, China, Caninha, Heitor dos Prazeres e João da Baiana, responsáveis pela fixação de uma primeira fase do samba carioca como instrumento de consagração popular que ainda não dispunha dos elementos técnicos de reprodução em disco, além do rádio comercial, quando a participação de patrocinadores enseja o surgimento dos primeiros programas de auditório. Desse modo, há que se refletir acerca do pioneirismo desse grupo, bem como, em seguida, dos bambas do Estácio, Ismael Silva, Nilton Bastos, Baiaco, Brancura, e Mano Rubem, a partir de apresentações públicas que deram origem à primeira Escola de Samba.

Noel Rosa, ainda que estabeleça contato com esses grupos, que serão incorporados pelo rádio e pelo disco, encontra uma situação definida quanto ao papel desses meios de divulgação da música popular. Daí os sucessos que se seguem atuam como representações do que a cidade espera que seus artistas lhe transmitam. Acerca desse tema, Jesús Martín-Barbero e Gérman Rey concorrem como termo que agrava o debate; “As mídias, especialmente o rádio, se convertem em porta-vozes da interpelação que, a partir do Estado, transforma as massas em povo e o povo em nação”. (2004, p. 42). As observações que se inscrevem como temas de seus principais sucessos obedecem a aspectos estritamente locais, mas do mesmo modo podem ampliar seu raio de visão em direção a temas mais amplos, relativos à expectativa nacional que encontram no Rio de Janeiro o clima propício a sua reverberação. A exemplo dessa situação, o samba “Onde está a honestidade?” critica a corrupção como um vício endêmico que se propaga pelo país, mas que encontra na cidade que representa cerne poder o ideário de atuação que lhe confere autenticidade. Assim, a chancela do Rio de Janeiro como maior centro cultural e político do país diz respeito ao fato de que para essa cidade convergem as expectativas de parte significativa da população brasileira. Isso corresponde à demanda de atuação do rádio, sobretudo a partir do momento em que o Estado assume a expansão da radiodifusão visando integrar as regiões mais distantes.



Assim, a música popular representa a vontade de realização de um programa de ascensão pela via do consumo de bens culturais que interessa ao sistema político. Por sua vez, a isso se agrega o espaço inerente à crítica que se traduz como meio de efetivação da vontade coletiva de que a música popular se utiliza como uma ponte entre diferentes instâncias sociais. No samba “Quem dá mais?”, Noel Rosa promove o leilão do Brasil, colocando à venda seus bens materiais e simbólicos como uma denúncia ao entreguismo e à dependência cultural e econômica com relação aos países desenvolvidos. A isso corresponde o forte poder de persuasão que se traduz na chegada de produtos culturais quem têm origem nos Estados Unidos que passam a ditar a moda, além da influência da língua inglesa que chega por intermédio do cinema e das letras das canções, ambos de enorme sucesso junto ao público. Nesse sentido, Néstor García Canclini concorre com seu parecer abalizado: “Através da reprodução da adaptação, a classe dominante procura construir e renovar o consenso das massas para a política que favorece os seus privilégios econômicos”. (1983, p. 35). Por esse meio, o samba consigna sua expressão de legitimidade como imagem de um povo capaz de burlar as adversidades decorrentes de sua condição subalterna, em vista de uma condição inusitada, ou do sentido que a melodia sugere como elemento que altera as relações marcadas por altos e baixos.

Ainda que se utilize dos meios à disposição do público, Noel Rosa não deixa em momento de exercer uma crítica ao sistema que dele obtém o que de melhor lhe pode conferir resultados. Nascido de uma família da pequena classe média suburbana, na condição de quem chega a estudar medicina, sabe o valor de seu talento como aporte ao prestígio de que usufrui. Situado na posição de ser o único compositor do asfalto a ter seus sambas cantados no morro, onde estabelece relações de amizade e parceria musical, Noel Rosa aspira o aceno do grande público como marca referente à modernidade dos assuntos que aborda, configurando uma leitura acerca das transformações que se impõem e repercutem como alegoria do moderno cuja extensão se restringe ao consumo das massas. A esse termo, Arjun Appadurai nos acrescenta: “As maiorias são tanto produto da enumeração e denominação política quanto as minorias. Com efeito, as maiorias precisam das minorias para existir, ainda mais do que o contrário”. (2009, p. 45). Diante disso, seus sambas parecem dotar o público de condições de entendimento dos pontos onde residem as questões que são de seu interesse.



Ao ironizar a mania do brasileiro médio em reproduzir expressões do francês e do inglês que lhe chegam por meio do cinema falado, o samba “Não tem tradução” inscreve-se como ponto alto da crítica de costumes que Noel Rosa agencia com rapidez e perspicácia. Situado no cerne do que representa a incipiente máquina do sucesso, sua intuição não deixa de perceber o preço a ser pago pelo colonialismo cultural que despeja no país uma enorme quantidade de produtos sem que a isso corresponda a capacidade seletiva de quem os consome. Desse modo, “Não tem tradução” funciona como um filtro que separa a invasão das línguas estrangeiras da língua falada pelos malandros e pela gente pobre dos morros. Nesse sentido, cabe a Enio Squeff e José Miguel Wisnik um valioso acréscimo a essa discussão: “Povoando o espaço do mercado em vias de industrializar-se com os sinais de uma gestualidade outra, o cidadão precário, o sujeito do samba, que aspira ao reconhecimento da sua cidadania, mas a parodia através de seu próprio deslocamento”. (1982, p.161). Daí o recorte crítico contido nesse samba dar conta da linguagem como elemento que separa as diferentes instâncias sociais ao impor determinados registros como como afirmação de *status* superior ou inferior. Nesse sentido, Noel Rosa colabora para que a língua falada tenha na música popular um sentido de continuidade do que representou o Modernismo a partir da completa desvinculação da poesia da linguagem empostada e edificante que até então predominava.

## **Samba e negociação**

A polemica que se estabelece entre Wilson Batista e Noel Rosa, além de ter gerado excelentes sambas, representa a medida do que cada um dos compositores pensa acerca do que compõem. Nascido em Campos, no interior do estado, Wilson Batista chega ao Rio de Janeiro ainda adolescente com a intenção de se projetar no mercado do rádio e do teatro de revista. Por esse meio, a opinião de Pierre Bourdieu concorre como um elemento essencial: “Os diferentes tipos de competência cultural vigentes em uma sociedade dividida em classes derivam seu valor social do poder de discriminação social e da raridade propriamente cultural”. (1998, p. 142). Por conta disso, sua intuição o leva a perceber o lugar do sambista como uma extensão da malandragem e da vida boêmia. Isso o faz agenciar seu ingresso no meio artístico a partir de sambas que evidenciam o malandro como autor de sucesso, na





medida em que nesse momento de escassez de trabalho o compositor passa a viver de sua produção, batucando seus sambas em caixas de fósforos à mesa dos cafés e botequins. Cabe lembrar que a perseguição aos sambistas, considerados marginais, consistia no confisco pela polícia de violões e pandeiros, o que caracterizava a atividade transgressora. Por sua vez, a forma encontrada para burlar o assédio dos agentes policiais passou a se servir da execução dos sambas em surdina, batucado em uma caixa de fósforos como um sucedâneo que descaracteriza a relação entre a música e a malandragem, além de concorrer para a criação de um ritmo que com o tempo se confirma em estilo original.

O ingresso de Wilson Batista no mercado da música popular enseja o surgimento do samba “Barulho no beco”, de parceria com Osvaldo Silva, que coloca em questão os efeitos da crise que, além de diminuir o numerário circulante, razão pela qual o inquilino não consegue saldar a dívida do aluguel com o senhorio, denuncia o déficit habitacional que condena a população pobre ao desabrigo. A música popular, portanto, encontra referência nos assuntos que envolvem os próprios agentes de sua criação, a exemplo de Wilson Batista e sua condição de interiorano que chega à capital como clandestino em um trem de carga, tendo residido em diferentes tipos de moradias coletivas. Em vista disso, a opinião de Néstor Garcia Canclini apresenta-se oportuna: “A ânsia de crescimento é a primeira e principal característica da massa. Ela quer incluir todos os que estão, de alguma forma, ao seu alcance”. (1983, p 13). A questão fundamental consiste no fato de que em meio à penúria onde se inserem as classes baixas, a música popular, ainda que não remunere devidamente seus criadores, concorre como salvo-conduto à condição do malandro, personagem refratário ao trabalho sistemático. Nesse sentido, Wilson Batista sobrevive da criação de seus sambas, gravados em seu nome ou vendidos a outros compositores, enquanto outros compositores arrimam-se em profissões que lhes oferecem de alguma segurança.

Desse modo, o samba “Lenço no pescoço” viabiliza entendimento acerca do malandro com capaz de contornar a precariedade inerente ao trabalho subalterno, uma vez que não se submete à exploração como regra nos meios de produção. Nesse sentido, ainda que arrastando os tamancos e com um lenço de seda amarrado ao pescoço, é o sambista que compõe de improviso, como se sua atividade representasse uma extensão do ócio, uma vez que ser vadio alinha-se à insubmissão ao trabalho sistemático e alienante. O quadro cultural,



portanto, sugere associações, como sugere Roy Wagner: “Independentemente de suas associações mais específicas, contudo, nosso termo moderno “cultura” conserva as diversas associações – e, portanto, a ambiguidade criativa – introduzidas por essas metaforizações”. (2012, p. 78). Assim, o trabalho prazeroso do sambista que compõe e guarda na memória o fruto de sua criação, passa a ser requerido como produto de consumo no mercado cultural com o aval do Estado que nesse processo enxerga dividendos políticos de elevado valor. Diante disso, não apenas a figura do malandro passa a ser tolerada, mas também sua representação como autor e personagem de sambas que exaltam suas peripécias como indivíduo que circula pelas frestas do sistema e sobrevive dos expedientes possíveis ao lugar que ocupa.

O advento da Segunda Guerra Mundial e a tomada de posição do Brasil contra o eixo nazifascista, requer mudanças, obrigando o samba a redefinir sua posição. Diante disso, o samba de Wilson Batista passa a expressar a ordem trabalhista apregoada pelo regime, ainda que a isso se imponha uma forte tutela sobre os sindicatos emparedados pelo autoritarismo oficial. A isso, o pensamento de Benedict Anderson nos acrescenta: “Vemos com frequência tanto um autêntico entusiasmo nacionalista popular quanto uma instilação sistemática, e até maquiavélica, da ideologia nacionalista através dos meios de comunicação de massa”. (2008, p. 226). Do mesmo modo, coloca em evidência a participação brasileira no conflito mundial a partir dos subalternos enviados à Itália como contingente militar. Nesse contexto, o samba “Lá vem Mangueira”, de parceria com Haroldo Lobo e Jorge de Castro, elucida o papel do povo como agente desse processo, uma vez que o sambista que se rende à ordem trabalhista passa a ser o mesmo que defende o país junto aos aliados. Diante disso, Laurindo, personagem do Morro da Mangueira, ausenta-se do desfile da Escola de Samba, onde comanda a bateria, por se encontrar no *front* de guerra. Por esse meio, pode ser entendido o sacrifício das massas que passam a ocupar espaços de atuação, seja através do samba, do futebol, do pugilismo ou mesmo do recrutamento para a guerra, uma vez que as elites se negam a dela tomar parte, cabendo-lhes a ascensão acadêmica ou política.

O ordenamento posterior à guerra como período de reconstrução da economia exigirá um esforço diante do qual o sambista semiprofissional não terá como sobreviver. Por esse meio, as sociedades de arrecadação de direitos autorais se aperfeiçoam, na medida em que a



música popular passa a representar uma fonte geradora de empregos diretos e indiretos. Assim, a figura do malandro desaparece, tanto no âmbito dos sambas quanto do espaço das ruas. Essa observação coaduna-se ao que nos sugere Octavio Ianni: “Acontece que a revolução burguesa raramente resolveu a questão nacional satisfatoriamente, tendo-se em conta os interesses das maiorias e minorias”. (1997, p. 197). Perseguido por um sistema repressor que se aperfeiçoa, o malandro tem seus dias contados, homiziando-se em espaços que tendem a desaparecer ou seguindo para o subúrbio, tentando viver de outro modo. Assim, o samba “Chico Brito”, de parceira com Afonso Teixeira, coloca em questão o malandro que joga baralho e consome entorpecentes descendo o morro nas garras da polícia. Wilson Batista parece indicar o ponto final dessa figura ambígua, que se aproveita das sobras do sistema a partir do jogo, do rufianismo e do tráfico de entorpecentes, incluindo-se a criação de sambas que traduzam sua realidade.

A ocupação dos espaços culturais por música estrangeira, além do surgimento da Bossa Nova, e logo a seguir, da Jovem Guarda, fará de Wilson Batista um compositor obsoleto. Além disso, o aperfeiçoamento do aparato técnico da televisão inviabiliza o lugar de artistas que construíram suas carreiras por meio do rádio. Nesse sentido, Siegfried Kracauer colabora com sua avaliação: “O processo de produção capitalista é fim em si mesmo tal como o ornamento da massa. As mercadorias que produz não são, na verdade, produtos para serem possuídos, mas somente para ampliarem o lucro, que se quer ilimitado”. (2009, p. 94). Outra questão diz respeito ao fato de que a crônica embutida nas letras dos sambas rende-se a um *way of life* que leva em consideração a relação entre capital e trabalho, reconhecendo na música popular apenas um objeto de lazer destituído de qualquer referência crítica. Seguindo a direção crepuscular da criação musical, os sambas de Wilson Batista experimentam um período de descrédito diante de um mercado que não mais se alimenta das crônicas musicais que criara com talento excepcional. Daí a obsolescência do que parece fora de lugar concorre de modo desigual no que se refere à aceitação do público. Assim, as mudanças no quadro cultural das décadas de 1950 e 1960 condenam Wilson Batista e sua obra a um patamar de inferioridade a que nunca mereceu ocupar.



## A luta dos subalternos

O surgimento de um jovem compositor de vinte e um anos chamou a atenção de Pixinguinha, arranjador acostumado a dar forma à criação de compositores intuitivos, configurando-as como peças musicais adequadas à voz de seus intérpretes. Em uma dessas ocasiões, o mestre sai de seu silêncio habitual para tecer elogios ao samba “Se você sair chorando”, de parceria com Nelson Teixeira, que seria gravado por Roberto Paiva. Isso pode explicar a condição original de um compositor que não chega a produzir mais de cem músicas no período de pouco mais de quinze anos de atuação, de sua estreia a sua morte prematura, em condições nunca devidamente esclarecidas. O fato é que boa parte de seus sambas diz respeito à luta que travou para se impor como cidadão e compositor em pouco mais de trinta e sete anos de vida. Ao contrário do que pode se pensar acerca de sua relação com a malandragem, Geraldo Pereira é um compositor em cujos sambas o trabalho possui um valor essencial. Assim, sua condição pode concorrer como termo do que Stuart Hall nos apresenta: “No decorrer da longa transição para o capitalismo agrário, na formação e no desenvolvimento do capitalismo industrial, houve uma luta mais ou menos contínua em torno da cultura dos trabalhadores, das classes trabalhadoras e dos pobres”. (2003, p. 247). Nascido em Juiz de Fora, em Minas Gerais, chega ao Rio de Janeiro ainda adolescente, indo morar no Morro da Mangueira para tomar conta da família de seu irmão mais velho, tendo começado a trabalhar ainda jovem como motorista da limpeza urbana, exercendo, também a carreira de compositor.

Diante disso, seus sambas mais conhecidos refletem a condição do subalterno que luta por dignidade, em vista dos meios de que dispõe para impor seu inegável talento. Nesse contexto, a observação de Andrea Semprini mostra-se oportuna: “Tanto a reação monocultural como as reivindicações identitárias podem ser interpretadas como estratégias de resistência ou de mudança dessa situação de mistura e incerteza” (1999, p. 40). No samba “O pagamento ainda não saiu”, de parceria com Ariel Nogueira, a compra da fantasia de baiana que prometera à mulher depende do pagamento do salário que ainda não foi liberado. Além disso, a mulher fantasiada de baiana no Carnaval representa uma questão de honra diante das demais pessoas, que por esse meio podem se certificar de sua condição de trabalhador. Todavia, o imprevisto no atraso do salário pode resultar em um empréstimo que



possa sustar a situação adversa. Os elementos referentes à crônica relacionam o trabalho para os subalternos como meio de supressão do desejo de se fazer representar no Carnaval como festividade que confere uma condição que se sobrepõe à realidade de vicissitude e privações, na luta pela sobrevivência. Diante disso, se faz possível detectar em Geraldo Pereira um ponto de vista que tem como referência sua própria classe, sugerindo uma possibilidade de elevação social e mudança de *status quo*.

No rastro de atuação do samba como crônica de costumes, a afirmação de um espaço de pertencimento concorre para na obra de Geraldo Pereira se efetive um crescimento de ordem pessoal que vai de sua posição como artista à confirmação do lugar social de negros e pobres com vistas ao trabalho. Nesse sentido, o samba “Bonde da Piedade”, de parceria com Ari Monteiro, discorre acerca da posição dos subalternos diante da luta diária do trabalho como condição essencial à sobrevivência, mas, do mesmo modo, como espaço de reconhecimento e aceitação. Diante disso, o comentário de Homi Bhabha acrescenta: “A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais” (2005, p. 20-21). Assim, a ascensão no ambiente profissional resulta da superação de obstáculos entre os quais se inclui a espera por uma promoção que lhe garanta um melhor salário, o que resulta na alegria de viver a que o samba faz referência. A procura por espaços de resolução dos impasses que se oferecem à vida e à carreira de Geraldo Pereira servem como material de teor crítico de que lança mão como condição luta por reconhecimento artístico e social. Assim, a fixação à ordem do trabalho corresponde a um outro paradigma de inclusão do sambista como criador e personagem de um contexto onde busca ser reconhecido e respeitado.

As mudanças sociais decorrentes da redemocratização do país irão sugerir a criação de um superministério que atenda a supressão da desigualdade que agrava a fome e a miséria entre os desassistidos. Ainda que a ideia do referido ministério não tenha frutificado, no samba “Ministério da Economia”, de parceria com Arnaldo Passos, o sambista dirige-se ao Presidente da República na intenção de lhe louvar pela iniciativa, aproveitando o ensejo para tratar das condições que dizem respeito à pobreza extrema que os moradores dos morros enfrentam cotidianamente. Do mesmo modo, explica como foi obrigado a comer carne de



gato e fazer com que sua mulher trabalhasse como doméstica na casa das famílias da classe alta em Copacabana. Nesse ponto, fica estabelecida a distinção entre os extremos sociais como um impasse diante do qual os subalternos não têm condições de superar, ao tempo em que reivindicam apenas o que lhes pertence por direito. Nesse ponto, Néstor García Canclini se mostra preciso: “Ao levar em conta que nas sociedades modernas o povo existe como massa, como público de um sistema de produção simbólica que transcendeu sua etapa artesanal, os populistas tratam de que o povo não permaneça como destinatário passivo”. (2000, p. 265). Esse direito, por sua vez, restringe-se à supressão das necessidades básicas de alimentação, a partir do momento em que deseja apenas comer carne de vaca e viver ao lado da companheira, uma vez que o trabalho como doméstica a afasta do lugar onde mora com a família, reestabelecendo-se por esse meio a normalidade social.

Por esse meio, há que se pensar nos altos e baixos da carreira como da vida pessoal de Geraldo Pereira como marcas de singularidade que se fazem responsáveis pela criação de sambas que vão do amor ao desamor, do trabalho ao desemprego, buscando as diferentes vias por onde transita o comentário inerente às formas do capitalismo como mão única de onde não há como retroceder. O conjunto de sua obra se constitui em painel social, como caracteriza o comentário de Renato Ortiz; “Caberia, pois, unicamente à memória coletiva nacional integrar a diversidade das populações e das classes sociais, definindo desta forma a identidade do grupo como um todo”. (1998, p. 116-117). A inserção do compositor de sambas no âmbito de um mercado cada vez mais exigente e competitivo sugere uma posição de permanente alternância a que se faz preciso estar atento. Em vista da falta de garantias na oferta de uma atividade frequente, o samba “Abaixo de Deus”, de parceria com Elpídio Viana, coloca a doença e o desemprego como impeditivos à participação do sambista no Carnaval. A isso se contrapõe a ajuda da companheira que nada lhe deixa faltar durante o período de convalescença. Assim, podemos concluir acerca do aperfeiçoamento da atividade do compositor que é obrigado a se manter atento às demandas do mercado. O capitalismo moderno aperfeiçoa suas formas de extração de produtos culturais de propriedade dos subalternos, não sendo possível recorrer às alternativas anteriores no sentido de burlar um sistema que se mostra coercitivo e exigente.



A oferta de música popular, a partir de um recorte que se adensa à necessidade do público de se reconhecer no produto cultural que lhe é oferecido tem seus dias contados com a chegada da Bossa Nova e o deslocamento do eixo de atuação dos artistas da Lapa e do Mangue, que se tornam decadentes, para Copacabana e Ipanema, em plena ascensão. O desinteresse do público denuncia um novo ordenamento nas relações de troca de um sistema que se aperfeiçoa a partir da valorização da imagem por meio da televisão, o que possibilita uma ação direta do emissor em relação ao público, o que não se faz possível por meio do rádio. A essa questão Zygmunt Bauman nos acrescenta seu valioso comentário; “A pureza é uma visão das coisas colocadas em lugares diferentes dos que elas ocupariam, se não fossem levadas a se mudar para outros, impulsionadas, arrastadas ou incitadas” (1998, p. 14). A rapidez das ações inerentes ao mercado de consumo corresponde ao esforço da máquina capitalista em auferir lucros em face do que representam os estragos decorrentes da Segunda Guerra Mundial. O pós-guerra, portanto, repercute em um esforço colossal das grandes potências econômicas no sentido de recuperar o enorme prejuízo, convocando os países periféricos, a exemplo do Brasil, a colaborarem nessa empreitada. A música popular como produto cultural de excelentes resultados acaba por abrir espaços definitivos à negociação de seu lugar no âmbito do que representa o mercado internacional.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. **A indústria cultural e a sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2015.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginárias: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- APPADURAI, Arjun. **O medo do pequeno número: ensaio sobre a geografia da raiva**. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2009.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1998.



CANCLINI, Néstor García. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2000.

CANETTI, Elias. **Massa e poder**. São Paulo, Brasília: Melhoramentos, Editora UnB, 1983.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte, Brasília: Editora UFMG, Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

IANNI, Octavio. **A era da globalização**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa**. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 94.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

\_\_\_\_\_. & REY, Gérman. **O exercício do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo: Editora Senac, 2004.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1998.

SEMPRINI, Andrea. **Multiculturalismo**. Bauru: EDUSC, 1999.

SQUEFF, Enio. & WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira: música**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.



---

<sup>1</sup> Doutor em Ciência da Literatura pela UFRJ. Pós Doutor em Literatura Brasileira pela UERJ. Professor Assistente da UCB.