



ENTORTANDO AS LINHAS DA CANÇÃO: SÉRGIO SAMPAIO À LUZ DA *TEORIA ESTÉTICA* DE ADORNO

Jorge Luis Verly Barbosa (UFES/Fapes)

Resumo: A proposta deste trabalho é realizar uma leitura de duas canções do capixaba Sérgio Sampaio (“Viajei de trem” [1973] e “Velho bandido” [1976]) a partir de algumas das ideias-força presentes na *Teoria estética* (1970) de Theodor W. Adorno. Partindo da premissa de que, a despeito de ser um compositor de música popular – o que, *parti pris*, caracterizaria suas canções como um mero produto da indústria cultural e, portanto, no plano da desartificação (*Entkunstung*) –, a obra de Sampaio representa, ao mesmo tempo, uma profunda dissidência em face do *mainstream* e uma aguda crítica à roda viva dos produtos culturais padronizados em nome do capitalismo tardio. Crítica essa que se mensura no modo marginal com que produziu suas canções, eivadas da estranheza em face dos tempos autoritários em que compôs a parte substancial de seu cancionário (década de 1970) e que, justamente por isso, são retratos da história sedimentada na forma, obras de arte autônomas em face do mundo administrado. A partir da análise dessas canções procuraremos evidenciar algumas categorias da estética adorniana, como “autonomia”, “desartificação”, “antagonismo e forma” e “conteúdo de verdade”.

Palavras-chave: Sérgio Sampaio. Theodor W. Adorno. Estética. Canção popular.

Música popular e autonomia

Peter Dews (1996), em “Adorno, pós-estruturalismo e crítica da identidade”, destaca que a percepção daquilo que chamamos de “verdade” se encontra não nas grandes obras sacralizadas pelo cânone ou mesmo adoradas pelo público, mas sim naquelas de caráter “fortuito e marginal” (DEWES, 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 a ser aqui visto pelas lentes da filosofia e da teoria estética de Adorno – as canções do capixaba 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 alguns dos resíduos de verdade histórica presentes no cancionário de Sampaio e desrecalcá-los, apontá-los e, sobretudo,

iluminá-los a partir de uma reflexão que evidencie o seu caráter de autonomia e de emancipação.

Grande parte das reflexões feitas por Adorno em *Teoria estética* (1970) estão balizadas pela oposição entre *arte cooptada* e *arte autônoma*. Seus diversos escritos sobre literatura e música são categóricos em afirmar o potencial inerentemente autônomo que as obras de arte deveriam ter, sendo elas próprias sistemas coesos e contrários à ideia de cooptação que é promovida pela indústria cultural. Uma obra de arte de fato autônoma, i. e., liberada das amarras ideológicas do capitalismo tardio, teria um si um potencial de emancipação através do qual o sujeito, uma vez confrontado reflexivamente com ela, seria capaz de atingir.

Um aparente “problema” que se coloca neste trabalho é a presumível contradição em se aplicar o pensamento estético de Adorno a um objeto que ele teria “desprezado” em seus escritos e que é a música popular¹. Como conciliar a ideia de arte autônoma a um artefato típico da chamada “arte culinária” produzida pela indústria cultural? Inicialmente, há que se recorrer à tese fundamental expressa na *Dialética Negativa* (1969) de que a busca pelo não-idêntico (*Nichtidentische*) deve ser o objetivo de toda a atividade filosófica, de toda exegese crítica e de toda atividade artística. Marcia Tiburi (1995), ao analisar o “fracasso” da filosofia em face de sua tentativa de explicar o mundo pelas grades do conceito, lembra que para Adorno era essencial que ela “se pensasse”, que tomasse como atitude primeira de sua ação o exame crítico de si mesma (TIBURI, 1995, p. 69). É nessa linha do aspecto autorreflexivo da filosofia e de sua possibilidade utópica que penso residir a validade da aplicação do campo conceitual de Adorno ao cancionário de Sampaio. Em parte por acreditar que sua própria filosofia pode ser mirada numa abordagem negativamente dialética, em confronto com aquilo que, a prioristicamente, ela estabelece e em parte por acreditar que a obra de Sampaio, refratário da história sedimentada e, portanto, pertencente ao plano das obras de arte autênticas, é um espaço ideal para o confronto entre o conceito e não-conceitual. Aquilo que os textos de Adorno estabelecem como características dos produtos da indústria cultural, exemplificadas principalmente por seu aspecto de planificação e de standardização, pode ser “revirado”, ou seja, pode ser aplicados de maneira crítica à própria música popular para revelar nela aspectos daquilo que o filósofo considerava válido e pertencente à esfera da arte autônoma.

¹ Sobretudo os ensaios “O fetichismo na música e a regressão da audição” (1938), “Sobre música popular” (1941) e “Moda intemporal – sobre o jazz” (1953).

Outra ideia-força importante para a utilização das teses adornianas sobre música – e também sobre estética, que permearão este trabalho – é a da *mediação* (*Vermittlung*), presente no ensaio “Sobre sujeito e objeto” (1969), onde encontramos a indicação de que o exame de todo e qualquer objeto, incluindo as obras de arte, deve se pautar por uma análise constante mediada, uma vez que ele não pode ser desconectado do mundo que o engendrou. Como já aqui expresso, as obras de artes 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. Dessa feita, 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).

“Viajei de trem”: na forma, os antagonismos sociais

Dentro dessa proposta radical de leitura da música popular a partir das teses 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” da 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 aqui no contexto da canção popular brasileira tendo como marco temporal o período compreendido entre as décadas de 1950-1970, época de sua maturação como produto cultural e como obra de arte crítica da realidade brasileira. É também neste período em que nela se insere a figura de Sérgio Sampaio. Sua produção, que se estendeu entre as décadas de 1970 e 1990, é relativamente pequena quando comparada com a de outros compositores populares contemporâneos dele. Talvez porque tenha tido uma relação profundamente crítica em relação à indústria cultural, Sampaio gravou pouquíssimo (apenas três discos). E nessa produção concisa e, ao mesmo tempo, altamente elaborada estão presentes as aporias, tensões e impasses da sociedade brasileira, sobretudo da década de 70, quando lançou seus dois primeiros álbuns: *Eu quero é botar meu bloco na rua* (1973) e *Tem que acontecer* (1976).

Um dos exemplos de sua postura autônoma é a canção “Viajei de trem”, presente em seu primeiro LP. Vale registrar que este disco gerou, para a indústria fonográfica e também para os ouvintes, a expectativa ser uma coletânea de “sucessos”

tão estrondosos como fora a canção “Eu quero é botar meu bloco na rua” que o batiza e que Sampaio defendeu no Festival Internacional da Canção de 1972, obtendo bastante aceitação junto ao público. No entanto, o que se viu (e principalmente ouviu) foi um disco repleto de canções musicalmente “estranhas”, críticas e distantes dos anseios lucrativos da indústria. Foi a partir dele que o compositor se afastou do *mainstream* e também de uma grande parcela de ouvintes, ganhando o epíteto de “maldito”. Como suporte da análise, vejamos aqui integralmente a letra de “Viajei de trem”:

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 viajei de trem

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
eu viajei de trem
eu viajei de trem

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 viajei de trem

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
Seus olhos grandes sobre mim
(SAMPAIO, 1973)

Composta na tonalidade sol maior, o que inicialmente indicaria um clima iluminado e alegre, a canção é irônica ao tratar do tema da fuga do real como escape para o recrudescimento que pontuava o Brasil da ressaca pós-AI-5. E antes que soe qualquer instrumento ou voz, o que ouvimos no fonograma da canção é um efeito vocal que simula a abertura de uma garrafa, seguida pelo barulho do líquido descendo pela garganta de alguém que, em sinal de regozijo, deixa escapar uma interjeição de satisfação, “ahhh!”. É só depois que ouvimos a melodia dedilhada de maneira despreziosa ao violão, ao mesmo tempo em que se podem ouvir *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 esse, levada para lá por um efeito do líquido ingerido da garrafa e que, se pensarmos na presença dos elementos da contracultura do Brasil dos 1970, bem poderia representar uma *goodtrip* provocada pelo consumo de drogas, especialmente as sintéticas. E nos primeiros versos cantados por Sampaio temos um ponto de contato essencial como uma das ideias-força mobilizadoras da *Teoria estética* e que é o conceito de forma como produto dos antagonismos sociais. Ao escrever “Fugi pela porta do apartamento / nas ruas, estátuas e monumentos / o sol clareava num céu de cimento / as ruas, marchando, invadiram meu tempo”, o compositor expressa o ideal adorniano de que a arte autônoma, inicialmente oposta aos dados advindos diretamente da empiria social, acaba por expressá-los em sua forma (ADORNO, 2008, p. 17). Por outras palavras, o conteúdo de verdade das obras (o *Wahrheitsgehalt*), compreendido 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, é representado pelas imagens opressivas construídas pela letra da canção (“estátuas e monumentos”, “céu de cimento” e “ruas marchando”). Dizemos que a verdade de uma obra é perceptível na forma e não no conteúdo, i. e., não no que ela diz, mas naquilo que ela parece “querer dizer”.

O mote da viagem se torna ainda mais evidente no refrão da canção, com o verso “Viajei de trem” repetido por cinco vezes. Não podemos deixar de notar aí um forte elemento de ironia, uma vez que a o trem de ferro é um veículo lento e que, desse modo, torna-se um contraposto à velocidade com que o regime militar vigente no Brasil eliminava a arte que se apresentava crítica a ele. Ao observar a empiria do real no

balanço lento de um trem, Sampaio descreve com mais verdade as ruínas e o dano presente na sociedade brasileira, que pode ser lida na canção pela descrição de uma família cujos membros, “sentados e sérios em volta da mesa”, observam impassíveis, “o dia que passou”.

Em dado momento da *Teoria estética*, Adorno discute o caráter utópico das obras de arte, ressaltando que 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, i. e., em lugar de propor algo que se oponha a ele 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 justamente essa a utopia realizada por Sampaio em “Viajei de trem”: ao dizer que “Um aeroplano pousou em Marte / Mas eu só queria ficar à parte / sorrindo, distante, de fora, no escuro”, o compositor recusa a alternativa, ainda que fantástica, ao real. A imagem de um avião no planeta Vermelho, embora sedutora – e conectada à tônica contracultural – é logo recusada pelo eu-lírico que, fiel ao ideal utópico de irreconciliação com o mundo, prefere permanecer à margem tanto dele quanto de uma imagem tranquilizadora que o substituísse. Destaco também o diálogo que Sampaio empreende com Caetano Veloso – e, de certo modo, com o próprio Tropicalismo, que também se apresentava como uma vertente crítica da música popular brasileira – a partir da citação, ao final da canção, do verso “Eu vi seus olhos grandes sobre mim”, retirados de “Tropicália” (1968). Trata-se, no entanto, de uma referência sutil, oblíqua, quem sabe irônica, uma vez que o verso de Caetano parece querer “encerrar” a dissidente viagem de Sampaio e chamá-lo a uma espécie de “enquadramento”, posição que, mesmo vinda de um “superastro contraditório²” como Veloso, ele parece decididamente recusar.

“Velho bandido” e a recusa à *Entkunstung*

Desde *Dialética do esclarecimento* (1947), escrita em parceria com Max Horkheimer, as invectivas de Adorno se voltam com veemência contra aquilo que apontou como sendo a face mais tenebrosa da indústria cultural e é que, por meio da assunção de um véu tecnológico, a transformação da arte em bens de consumo. Na

² Estou me referindo ao ensaio de Silviano Santiago “Caetano enquanto superastro” (1978), em que, entre outras coisas, o crítico discute o papel ambivalente e contraditório do artista enquanto astro (do disco, do rádio, da tv) e também enquanto aquele que intervém diretamente no plano do real.

Teoria estética temos o conceito de *desartificação* (*Entkunstung*), segundo o qual os produtos culturais forjados pela ideologia de um mundo administrado pelo capitalismo tardio são transformados em “coisas entre as coisas”, em meros “veículos da psicologia do espectador”. (ADORNO, 2008, p. 36). A canção “Velho bandido” (1976) apresenta uma visão crítica a respeito do processo de desartificação que é inerente às canções populares mediatizadas pela indústria fonográfica, uma vez que se vale do uso de alguns de seus elementos para poder criticá-los, como veremos. Cito sua letra:

Eu que sou filho de um pai teimoso
Descobri maravilhado que sou mentiroso
Sou feio, desidratado e infiel, bolinha de papel
Que nunca vou ser réu dormindo
E descobri como um velho bandido
Que já tudo está perdido neste céu de zinco
Eu que só tenho essa cabeça grande
Penso pouco, falo muito e sigo pr'adiante
Descobri que a velha arca já furou
Que não desembarcou
Dançou na transação dormindo
E como eu fui o tal velho bandido
Vou ficar matando rato pra comer
Dançando rock pra viver
Fazendo samba pra vender... sorrindo
(SAMPAIO, 1976)

Já nos primeiros versos ouvimos Sampaio dizer “Eu que sou filho de um pai teimoso / descobri maravilhado que sou mentiroso / sou feio, desidratado e infiel, bolinha de papel / que nunca vou ser réu dormindo”. Muito mais que uma descrição de si mesmo, o que fica expresso é um auto-de-fé de sua situação no contexto da canção popular brasileira, assumindo a posição de produtor de uma canção *outsider*, estranha e não-alinhada aos parâmetros da indústria. No caso de “Velho bandido”, a recusa à desartificação também se dá pela escolha performática que serve de roupagem para sua execução. Isso porque ela é, antes de tudo, um samba: composta no ritmo 2/4 característico do gênero, a canção é alegre e, por que não dizer, dançante. Esse fato, numa primeira mirada, poderia nos levar a enxergar uma capitulação do compositor em face do mercado – ainda mais quando o título do disco em que ela aparece é *Tem que acontecer*, quase que um mantra de sucesso mercadológico. Pura ironia. Se partirmos do pressuposto de que uma canção é letra, música e também performance, de acordo com Paul Zumthor (2007), veremos que “cada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe na performance, mas a cada performance ela se transmuda” (ZUMTHOR, 2007, p. 33). E se a forma se altera para a construção de outras

significações, podemos conectar essa postura de Sérgio àquilo que Adorno classificou, na *Teoria estética*, como “problemas da forma da obra de arte”, já que além de representar o resultado dos antagonismos sociais e de ser também a representação da história sedimentada, a forma pode tanto significar uma fidelidade ao feitiço de padronização lançado pela indústria cultural sobre a sociedade, como pode justamente ser um amálgama das aporias dessa mesma sociedade e que, mesmo que tenha a sua feição, sirva para criticá-la (ADORNO, 2008, p. 341). Por esta via, o uso do samba como elemento rítmico constitutivo de uma canção de letra tão inventiva quanto crítica como “Velho bandido” – não que não haja invenção nem crítica no samba em si –, um gênero de grande apelo popular e que representava, já naqueles tempos, uma fatia importante do mercado de discos no Brasil, pode ser lido como uma atitude reflexiva de Sampaio em face do caráter de mercadoria que as canções populares passavam cada vez mais a ter. Assim, antes de se filiar ao espectro de aparência da indústria cultural, ele se arma dela justamente para levar a canção a uma crítica sobre sua própria feição reificada.

E os versos derradeiros são bastante reveladores quando dizem que “Como eu fui o tal velho bandido / vou ficar matando rato pra comer / dançando rock pra viver / fazendo samba para vender... sorrindo”. Se de um lado Sampaio se assume outra vez como dissidente (“velho bandido” e “matando rato pra comer”), por outro ele também assume irônica e criticamente os elementos e gêneros estandardizados da canção popular (“rock” e “samba”) para prosseguir em sua radical leitura desses mesmos elementos e gêneros.

A canção por linhas tortas

Como conclusão, retorno ao ensaio “Sobre sujeito e objeto” que, conforme vimos, aponta para a necessidade de que toda a atividade filosófica – no que incluímos a análise da canção – seja regida por uma atitude de permanente mediação, em contraponto à premissa da filosofia idealista de soberania do sujeito a respeito do objeto em que detém seu olhar e sua compreensão. Nele, Adorno alerta para a ingenuidade que representa coisificar o mundo pela via de abstração do objeto, tornado demasiadamente exteriorizado, no que resultaria uma espécie de “anulação” do sujeito, imbuído da consciência de sua objetivação (ADORNO, 1995, p. 187-188). Para ele, é o próprio sujeito o responsável pela mediação entre si mesmo e o objeto. Trazendo esse raciocínio

para o plano da canção popular brasileira, devemos ter como baliza a ideia de que as relações entre ela (objeto) e aquele que a ouve/analisa (sujeito) deve também ser mediada, o que significa dizer que o ele deve ter em conta que algumas canções – ainda que pertencentes ao contexto de uma indústria fonográfica que tem como regra genérica a padronização daquilo que oferece aos ouvintes – possuem elementos de crítica e de reflexão. É o caso das canções de Sampaio e que, como vimos, estão cheias de elementos contestadores do próprio sistema (a indústria cultural) que as forjou. Elementos que se analisados com mediação, repito, chegarão a sujeito e revelarão a ele dados de autonomia, contrapondo-o ao mundo administrado. Cabe recorrer aos versos da canção “Real beleza” (2005), em que Sampaio, seguindo a premissa adorniana de não cooptação ao sistema de uma arte como produto, mas sim de uma arte cujo fito sejam a autonomia e a emancipação dos sujeitos, vaticina: “Sei como dói meu coração de poeta / se vê linha reta / quer logo entortar” (SAMPAIO, 2005).

Referências

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

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

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

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.

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

SAMPAIO, Sérgio. Real beleza. Intérprete: Sérgio Sampaio. In: SAMPAIO, Sérgio. **Cruel**. Rio de Janeiro: Saravá Discos, 2005. 1 compact disc. Faixa 8.

SAMPAIO, Sérgio. Viajei de trem. Intérprete: Sérgio Sampaio: In: SAMPAIO, Sérgio. **Eu quero é botar meu bloco na rua**. Rio de Janeiro: Philips, 1973. 1 disco de vinil. Lado B, faixa 7.

SAMPAIO, Sérgio. Velho bandido. Intérprete: Sérgio Sampaio. In: SAMPAIO, Sérgio. **Tem que acontecer**. São Paulo: Continental, 1976. 1 disco de vinil. Lado B, Faixa 12.

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