

<https://doi.org/10.26512/pl.v11i24.46126>

Ensaio recebido em: 16/12/2022

Ensaio aprovado em: 08/05/2023

Ensaio publicado em: 26/06/2023

A BÊNÇÃO DO SAMBA

ensaio sobre o “Samba da Bênção” (1967) e sua resistência à estandardização adorniana

THE BLESSING OF SAMBA

essay about the “Samba da Bênção” (1967) and it’s resistance to adornian
standardization

Ian Alô do Vale¹

(alodovale@gmail.com)

Resumo: A partir das concepções de Theodor Adorno sobre a relação entre música e sociedade, sobretudo, as concepções acerca do método da sociologia da música – cujo conceito de *mediação* é central – propõe-se analisar duas canções de Vinicius de Moraes e de Baden Powell: o “Samba da Bênção” (1967) e o “Canto de Xangô” (1966). Nesse sentido, é necessário mostrar como Adorno compreende as relações entre música e sociedade, para em seguida demonstrar a metodologia da sociologia da música propriamente dita, segundo as concepções desse autor. Feito isso, é possível expor a estandardização adorniana e em que medida ela abarca a canção brasileira. Por fim, analisaremos essas canções a partir de suas formalizações estéticas, incorporando elementos das culturas afro-brasileiras, a partir dos textos sobre a *gramática dos tambores* e as *culturas de síncope*, tais como são entendidas pelos mestres Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino.

Palavras-chave: Samba. Música. Estandarização. Adorno.

Abstract: Based on Theodor Adorno’s conceptions about the relation between music and society, especially, those about the method of sociology of music – in which the concept of mediation is central – it’s proposed to analyze two songs of Vinicius de Moraes and Baden Powell: the “Samba da Bênção” (1967) and the “Canto de Xangô” (1966). In this sense, it’s necessary to show how Adorno understands the relations between music and society to then demonstrate the methodology of sociology of music so to speak, according to the conceptions of this author. Having done that, it is possible to expose to what extent adornian standardization embraces the brazilian song. At last, we will analyze those songs based on their aesthetic formalizations, embodying elements of afro-brazilian culture, based on the texts about the *gramatics of drum* and *syncope cultures*, such as they are understood by Luiz Antonio Simas and Luiz Rufino.

Keywords: Samba. Music. Standardization. Adorno.

¹ Graduando em Filosofia pela Universidade de Brasília.

CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1451828312980127>.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8347-1574>.



INTRODUÇÃO

O presente ensaio tem como proposta analisar o “*Samba da Benção*” (1967) e o “*Canto de Xangô*” (1966), duas canções de Vinícius de Moraes e de Baden Powell. A análise será feita a partir das concepções de Theodor Adorno acerca da relação entre música e sociedade. Por isso, é necessário expor o método pelo qual a sociologia da música deve proceder suas análises, e mostrar a centralidade do conceito de *mediação* para compreender a relação entre música e sociedade. Além disso, expor-se-á o que ele chama de estandardização musical e em que medida esse conceito consegue abarcar a música popular brasileira.

Primeiro, é necessário mostrar como Adorno compreende as relações entre música e sociedade, para em seguida demonstrar a metodologia da sociologia da música propriamente dita, segundo as concepções desse autor. Feito isso, é possível expor a estandardização adorniana para, então, determinar em que medida ela abarca a canção popular brasileira. Por fim, analisaremos o “*Samba da Benção*” (1967) e “*Canto de Xangô*” (1966) a partir de suas formalizações estéticas, incorporando elementos das culturas afro-brasileiras a partir dos textos sobre a *gramática dos tambores* e as *culturas de síncope*, tais como são entendidas pelos mestres Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino.

341

1 A TEORIA ADORNIANA E A RELAÇÃO ENTRE MÚSICA E SOCIEDADE

Segundo Adorno, a obra de arte em geral – e em específico a música – não deve ser analisada como a representação objetiva de teses sociológicas extrínsecas a ela; os elementos sociais aparecem dentro dos elementos estéticos da própria obra. “A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela” (ADORNO, 2003, p. 66). Quer dizer, os elementos sociais são inextricáveis a formalização estética e a subjetividade do artista expressa, por meio da *forma*, aquilo que diz respeito à sociedade enquanto tal; a *forma* da obra de arte carrega os antagonismos sociais presentes na sociedade, na medida em que esta é entendida como contraditória em si mesma:

[...] a interpretação social da lírica, como aliás de toda obra de arte, não pode portanto ter em mira, sem mediação, a assim chamada posição social ou a inserção social dos interesses das obras ou até de seus autores. Tem de estabelecer, em vez disso, como o *todo* de uma sociedade, tomada como unidade em si mesma contraditória,



aparece na obra de arte; mostrar em que a obra de arte lhe obedece e em que a ultrapassa. O procedimento tem de ser, conforme a linguagem da filosofia, imanente. Conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às composições líricas, mas sim devem surgir da rigorosa intuição delas mesmas (ADORNO, 2003, p. 67, grifo do autor).

Todavia, a música não deve ser entendida como mera extensão da sociedade: apesar da música ser como a mônada de Leibniz, sem janelas, no sentido de que deve ser compreendida a partir de seu âmago; nem por isso, a subjetividade criadora do artista deve ser absolutizada. O que o artista cristaliza por meio da formalização estética é o conflito do sujeito diante da pressão da sociedade burguesa. E, havendo resistência por parte do sujeito, ainda assim, a arte não é mera expressão subjetiva, tampouco mero produto dos conflitos sociais.² “A arte é a antítese social da sociedade, e não deve imediatamente deduzir-se desta” (ADORNO, 1988, p. 19). Portanto, os conflitos sociais encontram-se dentro das próprias obras de arte:

Os antagonismos sociais não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma. É isto, e não a trama dos momentos objetivos, que define a relação da arte à sociedade. As relações de tensão nas obras de arte cristalizam-se unicamente nestas e através da sua emancipação a respeito da fachada fática do exterior atingem a essência real (ADORNO, 1988, p. 16).

342

Há uma tensão na relação entre arte e sociedade que não se encerra prontamente. Por um lado, há a liberdade criadora do artista que se opõe ao que vem de fora da obra, a partir da sociedade, na medida em que esta expressão artística se torna mais do que mera expressão, isto é, um ato de resistência. Por outro lado, por mais que a obra de arte se constitua em oposição à sociedade como negação desta, isto é, como *alteridade negativa*, nem por isso a obra de arte deixa de fazer parte da sociedade; é a partir de dentro da realidade social, historicamente situada, que a obra de arte se engendra:

Adorno estabelece uma relação *mediata* entre a arte e a realidade histórico-social onde foi engendada [...], a arte autêntica e autônoma não é mero reflexo reiterativo das condições extra estéticas inscritas na realidade social que a possibilitou. Enquanto *forma* particular, diferencia-se do todo para negá-lo. Não negação formal, mas *determinada* (MIRANDA, 1997, p. 92, grifo do autor).

² ADORNO, *Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas*. Trad. Fernando de Moraes Barros. Ed. Unesp: São Paulo, 2011, p. 378, 387 e 388.



2 A CENTRALIDADE DO CONCEITO DE MEDIAÇÃO E O MÉTODO DA SOCIOLOGIA DA MÚSICA

Eis, portanto, o caráter central do conceito de *mediação* na relação entre arte e sociedade. É por meio da *negação determinada* de uma realidade anterior – “tanto em relação à sua realidade social que a condiciona, como em relação à sua origem que a tradição histórica lhe atribui” (MIRANDA, 1997, p. 92) – que a arte se relaciona de maneira *mediata* com a sociedade. Portanto, segundo Adorno, cabe à sociologia da música determinar em que medida um objeto musical nega (determinadamente por mediação) a sociedade na qual engendrou-se, e cabe ao cientista social (crítico) determinar as mediações necessárias para fixar uma interpretação na obra de arte, demonstrando, assim, sua relação com a complexidade social na qual foi engendrada.³ Essa é a maneira metodológica pela qual a sociologia da música deveria proceder, segundo Adorno, suas análises:

Como em todas as artes mais novas, na música autônoma verifica-se, de antemão, seu distanciamento social em relação à própria sociedade. A ela cabe reconhecer e, se possível, deduzir, e não simular, mediante vocabulário sociológico uma falsa proximidade do distante, ou, então, um falso imediatismo do mediado. Esta é a fronteira que a teoria social prescreve à sociologia da música no que se refere ao próprio objeto, [...] às grandes composições. [...] O que a sociedade poderia criticar na música relevante como seu elemento negativo, sua incapacidade de ser explorada, constitui simultaneamente uma negação da sociedade e, como tal, algo concreto de acordo com o estado do que é negado. À sociologia da música é denegado, por isso, interpretar a música como se ela fosse mais que uma mera extensão da sociedade mediante outros meios (ADORNO, 2011, pp. 377-378).

343

3 A ESTANDARDIZAÇÃO ADORNIANA E A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Em seu famoso e polêmico texto “*O fetichismo na música e a regressão da audição*” Adorno explicita como a indústria cultural lança seu feitiço sobre a música transformando-a em produto, em mercadoria. Isto acontece em decorrência do fato de que tanto a audição, ou seja, o consumo de música, e a produção musical se tornaram fetiches. Por um lado, a audição moderna regrediu a um estado infantil de escuta, no sentido de que “os ouvintes e os consumidores em geral precisam e exigem exatamente o que lhes é imposto insistentemente”

³ MIRANDA, *A música de consumo no mundo administrado segundo Adorno: Jazz, música popular e indústria cultural*, in: Revista de Ciências Sociais v. 28 n.1/2 1997, p. 91.



(ADORNO, 1996, p. 91), mediante propagandas de consumo. E tudo que escapa ao padrão capitalista de vendas e distribuição musical lhes soa estranho, na medida em que dificulta o acesso da audição regredida a tudo aquilo que combata sonoramente esse *status quo*.

Por outro lado, “a música, com todos os atributos do etéreo e do sublime que lhes são outorgados com liberalidade, é utilizada sobretudo nos Estados Unidos, como instrumento para a propaganda comercial de mercadorias que é preciso comprar para poder ouvir música” (ADORNO, 1996, p. 77). A partir das análises de Marx sobre o fetichismo da mercadoria, Adorno desenvolve o fetichismo musical, que aliena tanto produtores, de um lado, quanto consumidores, de outro: “Marx descreve o caráter fetichista da mercadoria como a veneração do que é auto fabricado, o qual, por sua vez, na qualidade de valor de troca se aliena tanto do produtor como do consumidor” (ADORNO, 1996, p. 77). Em outras palavras, quem produz música não é dono de suas produções, mas sim a gravadora de discos ou a rádio que toca essas produções e, do mesmo modo, os consumidores se alienam de uma escuta atenta e total da música (de seu conteúdo interno) para exaltar aquilo que é mais conhecido. O que gera um “círculo vicioso fatal”. “O mais conhecido é o mais famoso, e tem mais sucesso. Consequentemente, é gravado e ouvido sempre mais, e com isto se torna cada vez mais conhecido” (ADORNO, 1996, p. 75). Esse sucesso advém, porém, não necessariamente do conteúdo dessas músicas, mas da estandardização causada pela própria indústria cultural:

344

Este é o verdadeiro segredo do sucesso. É o mero reflexo daquilo que se paga no mercado pelo produto: a rigor, o consumidor idolatra o dinheiro que ele mesmo gastou pela entrada num concerto de Toscanini. O consumidor ‘fabricou’ literalmente o sucesso, que ele coisifica e aceita como critério objetivo, porém, sem se reconhecer nele. ‘Fabricou’ o sucesso, não porque o concerto lhe agradou, mas por ter comprado a entrada (ADORNO, 1996, p. 78).

Segundo o filósofo da escola de Frankfurt, esse processo de estandardização tanto da audição quanto da produção musical atinge a canção popular e o *jazz* no que tange às suas respectivas formas:

Na forma da canção popular reproduzida em discos, de ‘jazz’ tocado nas rádios, e de repertório clássico simplificado, uma vez que é transformada em mercadoria pelo processo de estandardização industrial, a música adquire o caráter de fetiche próprio de qualquer mercadoria dentro do mercado capitalista. [...] a programação musical leva a uma escuta também estandardizada, que imbeciliza os ouvintes e atomiza as formas de atenção séria e compenetrada, que apenas as grandes obras musicais exigiriam, afastando os consumidores do acesso à esfera



da autenticidade, que os priva também da liberdade de escolha do não-ídêntico, do não-estandardizado pela indústria cultural na sociedade de consumo, contribuindo assim para a impossibilidade da emancipação política e para a manutenção do *status quo* (MÜLLER, 2020, pp. 7-8).

Segundo Adalberto Müller (2020, p. 39), a crítica de Adorno ao jazz e à música popular se dão sobretudo no contexto alemão, em que a música popular industrializada da época além de já estar desvinculada das tradições populares, produziu pouca coisa realmente significativa; e o jazz que Adorno critica, aquele que tocava nas rádios europeias de sua época, é o jazz das *big bands*, e não aquele que conhecemos hoje e que viria a se consolidar depois do *cool* e do *bebop*. Ora, a estandardização de Adorno não pode ser aplicada ao jazz como um todo, tampouco à música popular brasileira totalmente. Pois, elas “enfeitiçam” a indústria cultural de volta na medida em que a cultura se apropria da indústria e não o contrário:

A canção se transforma num dos terrenos mais propícios ao desenvolvimento de uma cultura popular e autóctone capaz de ‘enfeitiçar’ a indústria cultural, a tal ponto que criou um dos mais pujantes mercados fonográficos do século XX, projetando-se para o exterior em termos globais, assim como aconteceu com a música caribenha, o jazz e o rock (MÜLLER, 2020, p. 10).

345

A realidade social na qual a música popular brasileira se engendra é privilegiada devido a sua porosidade, no sentido de que as canções populares não se desvinculam de suas respectivas tradições ao adentrarem na indústria. Pelo contrário, elas adentraram na indústria justamente por estarem profundamente enraizadas nas tradições populares:

Além de estar enraizado nas tradições religiosas e festivas, que se originaram no Brasil colonial, mas que não perdem a vitalidade na vida das novas metrópoles (Rio, São Paulo, Salvador, Recife), o samba também começa a atravessar as fronteiras do mundo erudito das elites literárias, tornando-as porosas. Desde o interesse de Lima Barreto e Mário de Andrade pela música popular, passando pela repercussão das letras de Noel Rosa (o ‘poeta da Vila’) no mundo letrado, até a metamorfose de literatos em cancionistas (Vinícius de Moraes, J.M. Wisnik), ou de cancionistas em ministros de Estado (Gilberto Gil), [...] o cancionista brasileiro soube extrair tanto da literatura quanto da música moderna elementos que quebravam com a tendência à estandardização descrita por Adorno (MÜLLER, 2020, p. 10).

Ainda assim, apesar desses elementos estéticos de que Müller fala, que subvertem a estandardização adorniana – incorporado na figura do cancionista brasileiro –, o samba ainda passou por um processo de estandardização. Quer dizer, o samba passou por um processo de “*desmacumbização*” e “*desafricanização*”. Com efeito:



Ao ser expropriado de seus criadores, a partir da década de 1930, pela indústria fonográfica e pelo Estado brasileiro, e domesticado para virar uma música acessível ao gosto dos consumidores de disco, de modo a se tornar símbolo da identidade nacional, o samba foi perdendo a ligação explícita que tinha com os batuques centro-africanos e com a macumba carioca. Deixou de ser macumba – o que ele era – para continuar sendo samba (SIMAS, 2020, p. 163).

O ápice desse processo se dá com a bossa nova:

Ao negar a macumba – e o auge desse processo se estabelece na bossa nova, com a recusa até do próprio tambor –, o samba caiu no gosto do brasileiro, em um processo dinâmico que não comporta leituras estreitas ou simplificadas na dicotomia do que é bom ou ruim. A questão que levanto encara o samba como fato social completo, não como fenômeno musical apenas. A discussão é complexa e reflete boa parte de nossos dilemas. (SIMAS, 2020, p. 166).

4 “SAMBA DA BENÇÃO” E “CANTO DE XANGÔ”: UMA ANÁLISE

346

De fato, o “*Canto de Xangô*” (1966) de Vinícius de Moraes e de Baden Powell não perdeu em nada seu vínculo com as tradições festivas e religiosas de matriz africana. Isto é comprovável a partir dos próprios elementos estéticos dessa canção. A lírica e as células rítmicas estão intrinsecamente ligadas à linguagem dessas tradições populares, isto é, à *gramática dos tambores* presente nas umbandas e nos candomblés brasileiros:

Eles, os tambores rituais, possuem gramáticas próprias: contam histórias, conversam com as mulheres, homens e crianças, modelam condutas e ampliam os horizontes do mundo. Foram eles que muitas vezes expressaram o que a palavra não podia dizer e contaram as histórias que os livros não poderiam contar e as línguas não poderiam exprimir” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 58).

Versados na gramática dos tambores, no alfabeto percussivo, desde crianças, os tocadores de tambor sabem que para cada orixá se toca um ritmo diferente: para Oxóssi se toca o *agueré*, para Xangô, seu *alujá*, para Oxalufã, o *Igbin* etc. Ora, antes mesmo de sequer o violão de Baden ou a voz de Vinícius soarem no “*Canto de Xangô*” (1966), o que ouvimos é o próprio *alujá* de Xangô: tocado com as mãos à maneira dos *xicarangomos* nos ritos do candomblé que seguem a tradição de Angola. “Xicarangomo vem do quicongo *nsika* (tocador) + *ngoma* (tambor) = o tocador de tambor. Nas tradições jeje e keto, os tambores são



tocados com baquetas feitas de pedaços de galhos de goiabeira, chamadas aguidavis” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 59).

O “*Samba da benção*” (1967) é, por sua vez, ao mesmo tempo, uma *bossa nova* e um *afrosamba*. É uma *bossa nova*, sobretudo, pela ausência de um tambor tão marcante como aquele presente no “*Canto de Xangô*” (1966). Além disso, trata-se de uma bossa por causa de sua harmonia preenchida com acordes tensionados, com o baixo na terça maior, além de sua cadência rítmica mais lenta, que o diferencia do choro e do samba.

A benção, Pixinguinha
Tu que choraste na flauta
Todas as minhas mágoas de amor
A benção, senhor
A benção, Cartola
 [...]
 A benção a todos os grandes sambistas do meu Brasil
Branco, preto, mulato
Lindo como a pele macia de Oxum

347

“*Samba da benção*” (1967) é um *afrosamba* em decorrência de sua lírica que exalta elementos da cultura afro-brasileira. Tais como elementos advindos das religiões de matriz africana e elementos cotidianos e populares, que vão desde a menção aos orixás – como Xangô e Oxum – ao hábito cotidiano de pedir bênção aos mais velhos. Esse costume é uma reverência em respeito aos que vieram antes, e uma demonstração de afeto para com os mais velhos.

Ponha um pouco de amor numa cadência
E vai ver que ninguém no mundo vence
A beleza que tem um samba não
Porque o samba nasceu lá na Bahia
E se hoje ele é branco na poesia
Se hoje ele é branco na poesia
Ele é negro demais no coração

Com esses versos o “poetinha” expressa sua resistência à concepção de que o samba – oriundo da cultura afro-brasileira – perderia seu caráter africano ao embranquecer-se na poesia. Pois, nas suas formalizações estéticas, para além da realidade social brasileira na qual engendrou-se, seus elementos formais, a base do samba – sua rítmica – permanece africana demais para ser simplesmente embranquecida na poesia:

A base rítmica do samba urbano carioca é africana e o seu fundamento é a síncope. Sem cair nos meandros da teoria musical,



basta dizer que a síncope é uma alteração inesperada no ritmo, causada pelo prolongamento de uma nota emitida em tempo fraco sobre um tempo forte. Na prática, a síncope rompe com a constância, quebra a sequência previsível e proporciona uma sensação de vazio que logo é preenchida de forma inesperada (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 18).

A compreensão que os mestres Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino têm da síncope, vai além da teoria musical. “A síncope é a arte de dizer quando não se diz e não dizer quando se está dizendo” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 19). Para esses autores, a síncope estaria ligada a um elemento cultural, inspirado nas tradições populares brasileiras e afro-brasileiras, ao invés de ser um elemento que meramente faz parte da teoria musical:

Desatando esse verso, matutamos a necessidade de se pensar uma *cultura de síncope*, um traçado tático, feito pomba riscada, contra a tendência de normatização e planificação dos modos de ser das mulheres e dos homens no mundo contemporâneo. Por mais que alguns botem a boca no trombone, o que se percebe é ainda a apologia ao ser monocultural. Até mesmo setores progressistas parecem não conseguir superar a ideia da missão civilizadora das luzes, que deve consistir na generalização do acesso das camadas populares aos padrões de representatividade, consumo e educação sugeridos pelo cânone. Inclusão normativa e domesticada, em suma (SIMAS; RUFINO, 2018, pp. 18-19, grifo nosso).

348

Nesse sentido, matutamos o que essas obras de Vinícius de Moraes e de Baden Powell dizem quando não estão dizendo e não dizem quando estão?

Ora, em “*Samba da benção*” o poetinha diz que é “*o branco mais preto do Brasil*”. O que ele não diz, contudo, é que isso possui relação com um dito popular racista tipicamente brasileiro: o famoso “*negro de alma branca*” usado para designar os negros que se embranquecem, do ponto de vista cultural, a fim de ocupar um local minimamente respeitável na sociedade brasileira.⁴ Nesse sentido, na medida em que se leva isto em consideração, o verso do poetinha mostra-se como uma inversão da expressão “*negro de alma branca*”. É como se o poeta inventasse, a partir da inversão, o “*branco de alma negra*”. Esse é o sentido, ou melhor, a *cultura de síncope* de “*o branco mais preto do Brasil*”.

Ademais, “*Samba da benção*” (1967) e “*Canto de Xangô*” (1966) são canções que expressam em suas formalizações estéticas, a resistência à ideia de uma sociedade brasileira que se pretende como única. O Brasil que aparece nas canções dos macumbeiros Vinícius de Moraes (“*da linha direta de Xangô*”) e Baden Powell, na verdade, são os *Brasis* que riem de

⁴ Sobre o “negro de alma branca”, ver Munanga (2019, p. 103).



soslaio diante deste que se pretende como único, isto é, monocultural e intransigente. Essas canções expressam *resistência* à essa sociedade brasileira, na medida em que afirmam a *reexistência* dos modos plurais de ser presentes nas tradições festivas e religiosas do Brasil. Esses elementos profundamente encantados e encantadores driblam a intransigência da razão ocidental como experiência única de morte. Aqui, morte não é vista como o oposto da vida; morte é desencanto, esquecimento, de acordo com a perspectiva da ancestralidade e do encantamento. Afinal, por aqui baixam tantos santos que a África não viu...

*A benção, maestro Moacir Santos,
que não és um só, és tantos
Tantos como o meu Brasil de todos os santos
Inclusive meu São Sebastião*

349 Aliás, se para Adorno, com o fetichismo musical, a música se torna coisa (produto), para o maestro Moacir Santos, coisa é música.⁵ Isto, contudo, é tema para outro trabalho. O que há de ser ressaltado aqui é o fato de que São Sebastião além de ser padroeiro do Rio de Janeiro – “um padroeiro que ressalta, em larga medida, as faces, riscos, forças e desafios da cidade. Ele, afinal, participa da vitória dos portugueses sobre os índios tupinambás, aliados dos franceses que habitavam a macaia carioca” (SIMAS, 2020, p. 17) –, ele também é associado, ou melhor, sincretizado, ao orixá Oxóssi e ao inquice Mutalambô – “deuses caçadores das florestas africanas que viraram protetores dos caboclos do Brasil. Oxóssi e Mutalambô são donos da flecha. Sebastião sofreu o suplício sendo flechado” (SIMAS, 2020, p. 18). Nesse sentido, cabe a pergunta: como um santo que foi visto de espada na mão ao lado dos portugueses, matando índio, se amalgamou a Oxóssi, protetor dos índios e das matas nas nossas macumbas? Eis uma possível chave de leitura para esse dilema:

Para os mundos tupinambás, o inimigo é um constituinte do ser. Se precisamos do outro para ser, é absurdo, portanto, aniquilá-lo. Aquele que me mata, me come, me carregará em seu estômago, feito de túmulo e aconchego. Em certo sentido, ele será eu (SIMAS, 2020, p. 18-19).

Assim, essa é a cultura de síncope presente nos versos acima de “*Samba da benção*” (1967), ou seja, é isto que a música diz quando não está dizendo e não diz quando está. De fato, São Sebastião não é um, ele é vários – é ao mesmo tempo aquele que lutou contra os índios e aquele que os protege –, de acordo com as macumbas cariocas. Ao associá-lo ao

⁵ SANTOS, Moacir. Coisas. Rio de Janeiro: Forma, 1965.



Brasil e ao maestro Moacir Santos, é correto afirmar que o Brasil dessa canção se contrapõe àquele que se propõe monocultural e intransigente, na medida em que se afirma os modos plurais de ser e existir, presentes na macumba e, em suma, nas culturas de síncope.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das análises de Adorno sobre as relações entre música e sociedade, somadas às reflexões sobre o método da sociologia da música, tornou-se possível analisar a relação que “Canto de Xangô” (1966) e “Samba da benção” (1967) estabelecem com a sociedade brasileira na qual engendraram-se.

A relação da primeira canção com a sociedade é de um distanciamento quase completo. Por distanciamento entende-se: na medida em que a ausência de tambor provocou a desmacumbização do samba (sua standardização); para “*Canto de Xangô*” começar com o alujá de Xangô, isso só pode significar uma coisa: seu distanciamento com relação aos padrões estéticos associados ao samba. Pois, uma vez que ele caiu no gosto do brasileiro – sem o tambor e sem macumba, sendo apenas samba –, um samba que carrega em suas formalizações os princípios macumbísticos da *gramática dos tambores*, subverte as expectativas sociais já presumidas sobre o que esse gênero musical é e significa para o Brasil a nível de identidade.

Já a relação da segunda canção com a sociedade é de um distanciamento bem mais moderado. Na medida em que “*Samba da benção*” (1967) não deixa de ser uma bossa, isto é, um samba sem tambor. Não obstante, isso não impede com que essa canção apresente, em sua lírica, uma perspectiva de Brasil plural e macumbística, que leva em consideração a diversidade dos modos de ser e existir presentes na brasilidade.

Quanto à standardização adorniana, esta abarca o fenômeno da canção popular brasileira – em específico, do samba –, na medida exata em que este é entendido como macumba. Pois, de fato, há elementos estéticos que evidenciam a medida que um samba foi ou não standardizado. Esse conceito de Adorno não abarca canções como o “Canto de Xangô” (1966) na medida em que este pode ser lido, justamente, como uma resposta à desmacumbização e desafricanização do samba: Se a *bossa nova* traz a “nova onda” – “*New Wave*” como traduzem os gringos – o que os *afrosambas* fazem é justamente o resgate da “velha onda”, da “onda ancestral”.



Por outro lado, ainda mais quando se tem “*Samba da benção*” (1967) em mente, parece que a estandardização tomou conta. Contudo, só parece mesmo, na medida em que esse samba demonstra, através de sua lírica, também, uma retomada, num certo sentido, da “onda ancestral” dos *afrosambas*. Ainda assim, o tambor já não se faz mais presente nessa canção. O que pode, isso sim, nos levar a conclusão de que em alguma medida essa canção está de acordo com a *bossa nova*, e portanto, com a estandardização/desmacumbização do samba; mas também com sua subversão, pois, por mais que lá o tambor não esteja tão presente quanto se faz nos ritos da macumba, nem por isso, essa tradição popular se esvai por completo dessa obra. É como diz Luiz Antonio Simas sobre o primeiro samba gravado:

Permanece porque é potente e soube se adaptar às circunstâncias e, paradoxalmente, porque foi desmacumbado pelo nosso racismo cordial. Permanece, em alguma medida, não porque somos racistas, mas sobretudo porque somos (SIMAS, 2020, p. 166).



REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Palestra sobre lírica e sociedade*, in: Notas de literatura I. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Ed. 34, 2003, p. 65-91.
- ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. São Paulo: Ed. Martin Fontes, 1988.
- ADORNO, Theodor. *Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas*. Trad. Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.
- ADORNO, Theodor. *O fetichismo na música e a regressão da audição*, in: Os pensadores. Ed. Nova Cultural Ltda. São Paulo, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- FANON, FRANTZ. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Sebastião Nascimento e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- MIRANDA, Dilmar Santos de. *A música de consumo no mundo administrado por Adorno: jazz, música popular e a indústria cultural*, in: Revista de Ciências Sociais v.28 n.1/2, 1997, p. 90-104.
- MÜLLER, Adalberto. *Formas de resistência em Chico Buarque e Caetano Veloso*. In: Brasília: C14/Casa de Edição, 2020.
- MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. 5. ed. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2019.
- SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Fogo no mato: A ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Ed. Mórula, 2018.
- SIMAS, Luiz Antonio. *Pedrinhas miudinhas: ensaios sobre ruas, aldeias e terreiros*. 2 ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.
- SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz; HADDOCK-LOBO, Rafael. *Arruaças: uma filosofia popular brasileira*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

