

UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Dissertação de Mestrado

**REPRESENTAÇÕES DO
BOÊMIO NA *VIDA
NOTURNA* DE ALDIR
BLANC**

WELLINGTON GIRARDI RODRIGUES



Wellington Girardi Rodrigues

REPRESENTAÇÕES DO BOÊMIO NA *VIDA NOTURNA*
DE ALDIR BLANC

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Humanidades, Ciências, Educação e Criatividade, da Universidade de Passo Fundo, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Letras, sob a orientação do prof. Dr. Gerson Luís Trombetta.

Passo Fundo

2023

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova a dissertação

“Representações do boêmio na *Vida Noturna* de Aldir Blanc”

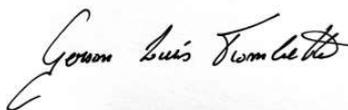
Elaborada por

Wellington Girardi Rodrigues

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Humanidades, Ciências, Educação e Criatividade, da Universidade de Passo Fundo, como requisito final para a obtenção do grau de Mestre em Letras, Área de concentração: Letras, Leitura e Produção Discursiva.

Aprovada em: 24 de março de 2023.

Pela Comissão Examinadora



Prof. Dr. Gerson Luis Trombetta
Presidente da Banca Examinadora



Prof. Dr. Alexandre Felipe Fiuza
Universidade Estadual de Londrina



Prof^ª. Dr.^a Ivânia Campigotto Aquino
Universidade de Passo Fundo



Prof^ª. Dr.^a. Claudia Stumpf Toldo Oudeste
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras

CIP – Catalogação na Publicação

R696r Rodrigues, Wellington Girardi
Representações do boêmio na *vida noturna* de Aldir
Blanc / Wellington Girardi Rodrigues. – 2023.
1.247 kB ; PDF.

Orientador: Prof. Dr. Gerson Luís Trombetta.
Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de
Passo Fundo, 2023.

1. Representações sociais. 2. Música. 3. Boemia.
4. Blanc, Aldir, 1946-2020. I. Trombetta, Gerson Luís,
orientador. II. Título.

CDU: 316.6

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Paulo Rodrigues e Nádia Girardi, e ao meu irmão, Wesley Rodrigues, por todo o apoio nesta trajetória, e por entenderem que o isolamento para a pesquisa, muitas vezes, era essencial.

Ao meu avô, Adilson Girardi (*in memoriam*), que acompanhou o início desta pesquisa, mas que infelizmente não pode vê-la finalizada, por todo o incentivo dado referente aos meus estudos e na vida.

Aos meus amigos, cujos quais não nomearei individualmente por medo de esquecer de citar alguém, mas que foram essenciais em tantos momentos, e que sempre me ajudaram a manter-me firme nos meus objetivos.

Em especial aos amigos da APAE, que muito estiveram presentes em tantos momentos, e à Amanda, minha amiga de tantos anos que sempre esteve ao meu lado dando apoio e suporte à essa caminhada.

À Ana Funghetti, minha terapeuta, por todas as conversas e sessões que me auxiliaram no meu autoconhecimento nesse momento do mestrado, e também, muitas vezes, a clarear as ideias.

Ao meu orientador, prof. Dr. Gerson Luís Trombetta, por aceitar me orientar em mais esta empreitada, e por ter, tantas vezes, me auxiliado quando os problemas teóricos quiseram parecer maiores do que realmente eram. Também pela amizade e tantos ensinamentos compartilhados.

À banca avaliadora, profa. Dra. Ivânia Campigotto Aquino, e o prof. Dr. Alexandre Felipe Fiuza, por aceitarem avaliar este trabalho tão importante para mim, e pelas considerações ímpares sobre o mesmo durante a qualificação.

Aos professores do Curso de Música da Universidade de Passo Fundo que, por tanto tempo, me abriram os olhos para poder ver que a música é muito além do que eu conhecia.

A Aldir Blanc, pelas canções que me levaram ao mundo da música popular brasileira de forma imersiva, por ter me mostrado indiretamente que nossa música tem muito a oferecer, e por ter propiciado um repertório riquíssimo a mim e a tantos colegas músicos.

Aos boêmios, que ainda resistem na noite, e que inspiraram este trabalho.

À Capes, pela bolsa cuja qual permitiu que meus estudos pudessem ter continuidade e oportunizou que esta dissertação existisse.

A todos vocês, muchísimas gracias!

*“[...] O contrário do burguês não era o proletário
– era o boêmio!”*

Oswald de Andrade

*“Pongamos la música de la poesía y la poesía de
la música a servicio de este hombre substancial y
amoroso que somos todos los seres com ganas de
crecer, con pasión de comprender”.*

Patricio Manns

RESUMO

Mais do que um gênero de características mercadológicas e com intuito de ser a “trilha sonora” de afazeres diários, a canção pode ser entendida como uma forma de representar as mazelas da sociedade e seus personagens. A pesquisa é amparada nessa ideia, nos estudos das Representações Sociais (RS) por Serge Moscovici (1978; 2007) e nos estudos sobre canção popular brasileira, e busca compreender como Aldir Blanc representou o boêmio no seu álbum “Vida Noturna” (2005). Seigel (1992) e Carvalho (1989) argumentam que o boêmio é um ser social, nascido com a modernidade e encontra-se no limiar entre o cultural e o contracultural, como se sobre uma corda bamba, moldando o conceito de “artista”. A dissertação sustenta a hipótese que o compositor constrói representações positivas do modo de vida boêmio ao localizar as canções do álbum em um ambiente notívago, normalmente retratado como condenável pela sociedade do trabalho. O decorrer da análise mostra como o compositor une poesia com música e representa os aspectos que dão forma ao boêmio, revelando suas sutilezas, suas alegrias, suas tristezas e seu papel social.

Palavras-chave: Representações sociais. Canção. Boemia. Vida Noturna. Aldir Blanc.

ABSTRACT

More so than a genre of marketing characteristics and with the intention of being a “soundtrack” of daily affairs, songs can be understood as a way of representing the misfortunes of society and its characters. The research is supported by this idea, in the studies of Social Representations (SR) by Serge Moscovici (1978; 2007), and in studies on Brazilian popular song, and aims to understand how Aldir Blanc represented the bohemian in his album “*Vida Noturna*” (2005). Seigel (1992) and Carvalho (1989) argue that the bohemian is a social being, born with modernity, and found on the threshold between the cultural and the countercultural, as if on a tightrope, shaping the concept of “artist”. The thesis supports the hypothesis that the composer builds positive representations of the bohemian way of life by locating the album's songs in a nocturnal environment, normally portrayed as reprehensible by the work society. The course of the analysis shows how the composer unites poetry with music and represents the aspects that shape the bohemian, revealing their subtleties, their joys, their sadness and their social role.

Key words: Social representation; song; bohemia; Vida Noturna; Aldir Blanc.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capa do disco “ <i>Vida Noturna</i> ”	79
Figura 2 - Contracapa do disco “ <i>Vida Noturna</i> ”	79

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	O BOÊMIO: HISTÓRIA E REPRESENTAÇÕES.....	14
2.1	UMA BREVE HISTÓRIA DA BOEMIA.....	14
2.2	A BOEMIA BRASILEIRA.....	23
2.3	REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DO BOÊMIO.....	35
2.3.1	O boêmio e o malandro: aproximações e diferenças.....	41
2.3.2	O boêmio como marginal/outsider.....	43
3	ASPECTOS MUSICAIS E POÉTICOS DA CANÇÃO BRASILEIRA.....	47
3.1	RELAÇÕES ENTRE MÚSICA E LITERATURA NO TEMPO.....	48
3.2	ASPECTOS TEÓRICOS DOS ESTUDOS DA CANÇÃO.....	53
3.3	A CANÇÃO BRASILEIRA E O CONTEXTO SOCIAL.....	57
3.4	DA VILA ISABEL PARA O MUNDO: ALDIR BLANC, O POETA DA CANÇÃO.....	71
4	O BOÊMIO EM <i>VIDA NOTURNA</i>.....	79
4.1	O AMOR ROMÂNTICO SOB A LUA CHEIA DOS FARÓIS.....	83
4.2	“EU GOSTO QUANDO ALVORECE”: A SOCIABILIDADE NOTURNA.....	88
4.3	O BOÊMIO E A RELAÇÃO COM A BEBIDA.....	93
4.4	MARGINALIDADES NA CANÇÃO BLANQUIANA.....	95
5	CONCLUSÃO.....	100
	REFERÊNCIAS.....	104

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa nasce de indagações referentes à obra de Aldir Blanc, compositor decisivo para estabelecer os contornos do que se costuma denominar de música popular brasileira. Ao analisar tal obra, depara-se com canções que contam histórias que se assemelham com a vida de muitos cidadãos, em especial com a de seus ouvintes. Histórias que podem ser vistas quase como retratos do cotidiano brasileiro, que aludem ao universo da boemia. Partindo dessa observação, nasce a questão que norteia este trabalho: como se dá a representação da boemia no disco “*Vida Noturna*” (2005)?

As canções desse disco irão compor o *corpus* a ser analisado no decorrer da pesquisa. O gênero canção, neste particular, será examinado como um componente importante da formação da sociedade brasileira. Como contribuição para a linha de pesquisa em que está inserido (Produção e Recepção do Texto Literário), acredita-se que o trabalho contribuirá tanto para análises futuras acerca da boemia na literatura e na música, quanto para aprimorar questões metodológicas sobre as relações entre música e literatura.

Pensa-se dessa forma, ao ater-se a uma constatação que surgiu durante o caminhar desta pesquisa: o material existente sobre as representações do boêmio é escasso, sendo os mais importantes o de Seigel (1992), que remonta aos primeiros momentos da boemia parisiense, e o de Carvalho (1989), que buscou mostrar a partir da antropologia como a boemia se moldou no contexto brasileiro. A pesquisa que segue pretende, então, identificar como a imagem do boêmio é representada na canção popular brasileira, tendo como ponto de partida as canções de Aldir Blanc, compiladas no disco já citado. Com um caráter interdisciplinar, inserido nos estudos acerca da literatura comparada, esta pesquisa dialoga com áreas diversas, tendo a relação música – literatura como norteadoras das análises musicais propostas, com o apoio das teorias das representações sociais provindas da psicologia social.

Pretende-se, por objetivo geral, analisar e descrever de que modo as canções compostas por Aldir Blanc, compiladas no disco citado, produzem representações sobre a boemia. Para que tal objetivo seja alcançado almeja-se, em primeiro momento, evidenciar o que são as Representações Sociais (RS), e como essas ocorrem nas representações da boemia. Após, será feita uma identificação para encontrar quais canções tratam direta ou indiretamente da questão da boemia e sua forma de representação.

O itinerário desta pesquisa organizou-se de forma que o leitor, antes de adentrar aos assuntos do qual cada capítulo se encarrega, poderá ter uma breve contextualização histórica acerca destes. No início uma “viagem no tempo” levará o leitor à Paris do final do século XVIII,

onde mudanças na visão da profissão de literato levam jovens residentes do interior da França a buscar, na capital do país, uma forma de viver seus sonhos baseados na glamourização da vida artística e literária.

Embasado nos estudos de Seigel (1992), o primeiro capítulo se ocupa em entender como a saga de muitos jovens franceses, para viver de arte na capital, levou à criação de um estilo de vida pejorativamente denominado “*bohème*” ou, em bom português, “boemia”. Será visto como Murger e Baudelaire, a partir de suas obras, colaboraram para que a imagem dos sujeitos que tentavam, a duras penas, viver de sua arte, ganhasse uma nomenclatura e também uma identidade que viria a ser malvista pelo oposto do boêmio: o novo burguês.

Tratando-se de um tipo social, faz-se necessário que se entenda, a partir da antropologia e da psicologia social, o que é, de fato, o boêmio. Carvalho (1989), colabora para entender os comportamentos desse personagem noturno controverso. Partindo de estudos de campo, onde conversou com esses sujeitos e vivenciou a boemia, o antropólogo elucidará o que é e como acontece esse comportamento. Quais as necessidades levam as pessoas a desfrutar da boemia? Essa e outras questões são as que norteiam seu estudo, e ajudarão a compreender as razões desses comportamentos fascinarem tantos compositores, entre eles Aldir Blanc, a usar esse comportamento como tema de canções.

Sabe-se que a boemia não foi episódio exclusivo dos parisienses e, como será visto, teve – e ainda possui – adeptos no Brasil. Visto dessa forma será analisado como esta ocorre em solo brasileiro. Situando-se no início do século XX, será observado como a boemia tomou forma nos cafés com encontros de músicos, literatos e artistas de outras áreas, ganhando espaço nas rádios e nos registros dos cancionistas que começavam a moldar o cenário musical da época.

Como um dos principais pilares que norteiam essa pesquisa, serão evocados os estudos situados na psicologia social acerca das Representações Sociais, propostos por Serge Moscovici (1978, 2007). A intenção, ao embasar os estudos nessa teoria, é a de entender como ocorre a criação da imagem do boêmio no meio social, bem como compreender de que maneira os conceitos e preconceitos perante os marginalizados são enraizados na cultura. Ao lado de Moscovici será trabalhado, também, a questão do *outsider* (BECKER, 2008), de forma a colaborar na percepção de como os sujeitos “diferentes” são estigmatizados no meio em que vivem, marginalizando-os. Tratando-se a boemia como uma manifestação social marginalizada, esta pesquisa propõe um olhar para as noções de marginalidade, partindo tanto dos estudos de DaMatta (1997), no qual observa como a imagem do “malandro” é construída, e como esses marginalizados são vistos no dilema brasileiro.

O capítulo seguinte trata de outro pilar dessa dissertação: os estudos da canção. Novamente vê-se como necessário uma breve recapitulação temporal, para que compreenda-se como a canção tomou os rumos que levaram-na a ser a forma musical que conhece-se e ouve-se nas rádios, aplicativos de *stream*, novelas e tantos outros meios de divulgação do gênero. Essa retomada torna-se necessária para que entenda-se também, como a canção uniu, através dos séculos, música e literatura. Werlang (2011) e Oliveira (2002) darão luz a essa caminhada pela história do gênero, evidenciando como o mesmo colaborou na construção de uma cultura ligada à canção e que, ao mesmo tempo, colaborou para o nascimento de uma cultura literária em certas localidades.

Como parte importante desta pesquisa, serão discutidos também os rumos que a pesquisa em literatura e música têm tomado nos últimos tempos, principalmente no que se diz respeito aos que tratam da canção em específico. A partir de Fischer (2016), será visto que, mesmo sendo a canção um elemento há muito tempo formativo na sociedade brasileira, os estudos desta não se encontram ainda tão presentes no meio acadêmico, principalmente no que tange os cursos voltados ao ensino da Literatura. Serão observadas algumas das principais vertentes que regem os estudos nessa área atualmente, que tem tomado espaço no ambiente acadêmico. A intenção aqui, também, será de deixar claro ao leitor(a) a linha de pensamento que irá reger a análise que será proposta, bem como entender a importância da canção para o contexto social brasileiro, assunto do qual se ocupará o subcapítulo seguinte.

No subcapítulo que se segue será vista a importância que a canção brasileira teve nos diversos momentos da história no Brasil, principalmente no século XX, o qual será chamado por Tatit (2004) como sendo o século da canção. A partir de uma imersão histórica, guiada por Napolitano (2002) e Diniz e Cunha (2014), será visto como os cancionistas ganharam espaço, principalmente com o advento do rádio, na cultura e no cotidiano do cidadão brasileiro. Não só, será compreendido também como a canção esteve presente nos mais variados momentos históricos vividos pela nação e, não esquecendo dos sujeitos aqui estudados, como a boemia fez uso destes momentos para prosperar. Por fim, com o interesse de introduzir o leitor ao compositor aqui estudado, será contada um pouco da história de Aldir Blanc. A partir de biografias e entrevistas, a intenção aqui será a de proporcionar uma imersão na vida e nos trabalhos do compositor que, vitimado pela Covid-19, desfaleceu o mundo da música em 2020. Será visto, aqui, suas aproximações com o campo das letras – como cronista – e, além disso, busca-se entender aspectos da vida e do trabalho do compositor que levaram-no a tematizar, em muitas canções, personagens do cotidiano brasileiro, principalmente no que se diz respeito aos marginalizados.

Ao fim chega-se à análise central aqui proposta. Partindo de tudo o que foi visto até então, foram escolhidas as seguintes canções constituintes do álbum “*Vida Noturna*” (2005): “Vida noturna”, “Lupicínia”, “Dois bombons e uma rosa”, “Flores de lapela”, “Dry”, “Velhas ruas”, “Recreio das meninas II”, “Paquetá dezembro de 56”, “Me dá a penúltima” e “Resposta ao tempo”. A escolha das canções se deu pelo fato de encontrar nestes materiais poéticos e musicais que evidenciam de alguma forma as representações dos dilemas e da vida do boêmio. Partindo disso, será visto como Blanc representou esses sujeitos noturnos, mostrando suas alegrias e tristezas, seus aspectos boêmios, suas vivências na vida noturna¹.

¹ Ressalta-se que a interpretação aqui é inteiramente de responsabilidade do autor da pesquisa, por meio do que foi nesta estudado, não sendo necessariamente um reflexo do pensamento do compositor. Assim sendo, a pesquisa não pretende investigar intenções que levaram o autor ao uso da imagem do boêmio como tematização das canções estudadas, mas sim, em identificar como a figura do boêmio está ali representada.

2 O BOÊMIO: HISTÓRIA E REPRESENTAÇÕES

Para compreender-se quem é o boêmio é necessário, antes de tudo compreender as origens desse modo de vida, bem como as representações sociais as quais circundam esse tipo social, para entender como e quando existe, de fato, boemia e como ela é vista pela sociedade.

Será visto como surgem em Paris os primeiros indícios acerca do que será chamado de boemia de fato, tendo como ponto de partida a boemia literária (DARNTON, 1989; SEIGEL, 1992), movimento *outsider* ocorrido durante o antigo regime francês, um dos primeiros episódios boêmios de importância para definir, futuramente, os rumos dessa representação social (RS).

Entretanto, o foco desta dissertação não será a Paris boêmia. Este estudo tratará de observar como esse estilo de vida se instalou no Brasil, nosso ponto principal nesta pesquisa, principalmente após a virada do século XIX para o século XX. A partir de Carvalho (1989), será demonstrado como esse tipo social tomou forma nos cafés e bares do país, criando assim um estilo de vida visto como transgressor para a época, pois esses boêmios buscavam quebrar regras sociais informais, as quais regiam – e ainda regem – o meio social por força de tradição (BECKER, 2008).

Será demonstrado como se deu o fazer artístico desses sujeitos, uma marca desse estilo de vida. Mesmo dando uma maior importância à canção, foco dessa dissertação, será mostrado como a boemia beneficiou e beneficiou-se dos variados fazeres artísticos, principalmente da literatura e da música, para manter vivos os ideais regentes desse modo de vida desregrado, mas também combativo.

Vendo o boêmio, então, como um *outsider*, aquele “fora das normas”, será trabalhado no segundo momento desse capítulo sobre o conceito de representação social (MOSCOVICI, 1978; 2007), aliado aos trabalhos sobre marginalidade (DAMATTA, 1997), e acerca dos *outsiders* (BECKER, 2008; ELIAS; SCOTSON, 2000), para que entenda-se os motivos que levam o meio onde os boêmios se encontram – enquanto fora do horário noturno, onde são, de fato, boêmios – a condenarem esse modo de viver que, como será visto, não traz apenas benefícios a si mesmo, mas também a quem convive com ele.

2.1 UMA BREVE HISTÓRIA DA BOEMIA

Dotado de um estilo de vida questionável por muitos, atraente para outros, o boêmio é um sujeito considerado, no mínimo, peculiar. Localizado na fronteira entre a cultura e a

contracultura (CARVALHO, 1989), ele expressa uma espécie de rebeldia para com os padrões socialmente impostos como “aceitáveis” na sociedade moderna. Tal rebeldia contra valores morais, no entanto, tem um preço. Carvalho (1989), elucida que esse preço é carregado de rótulos negativos, visto que tudo o que tende a ir contra as engrenagens regentes da sociedade, incomoda.

Apesar de ser uma forma de vida conhecida, representada em vários segmentos das artes – principalmente – as pesquisas sobre tal assunto são escassas. Por esse motivo, essa parte da pesquisa estará fundamentada nos apontamentos encontrados no trabalho do historiador Jerrold Seigel (1992), o qual conduz os leitores pelos primórdios da boemia, mostrando-lhes como a modernidade parisiense moldou esse estilo de vida controverso, mas que, secretamente, causa curiosidade a muitos.

De antemão, é prudente que o leitor inicie a leitura desse texto já tendo em mente a definição de Carvalho acerca da vida boêmia, para que melhor entenda esse estilo de vida, e por quais motivos ele causa tanto fascínio e tanta repulsa, bem como de onde surge esse sentimento de aversão às regras socialmente impostas:

Vida boêmia é uma expressão que alude sempre à maior valorização, por parte de indivíduos e grupos, daquilo que se opõe com certa frequência a regras culturais de organização, ordem, disciplina, filosofia racionalística e ideologia da produção dominante. Essa oposição, no entanto, é fundada numa filosofia do prazer, embora oculte, muitas vezes desespero humano, e tenha poucas vezes a intenção consciente e declarada de destruir a ordem sistêmica (1989, p. 41).

O boêmio é um questionador. Questiona as condutas morais, o modo de viver ao qual as pessoas – e ele mesmo – se submetem para poderem sobreviver em um regime capitalista, onde o que mais importa é o dinheiro. Mas, acima de tudo, o boêmio é um sujeito sensível às artes, ao amor romântico, e um amante da vida noturna (CARVALHO, 1989).

Visto dessa forma, como citado, o boêmio é um rebelde, um questionador dos valores morais da sociedade onde se insere, e não vê problemas em questioná-los. Esse tipo social teve um “berço”, um motivo e um local espacial e temporal onde começou a ter seus primeiros indícios. Carvalho (1989), mostra que, já na antiga Grécia, mais precisamente em “O Banquete”, de Platão, os primeiros indícios do que viria a ser chamado boemia começam a se mostrar, não só pela busca da embriaguez (que, diferente do senso comum, isso será elucidado mais tarde, não é o ponto central do ato de ser boêmio), episódio que, para o autor, há uma ligação íntima com a noção de boemia formada posteriormente.

Seigel (1992), ainda demonstra que muitos outros momentos históricos possuem tipos sociais os quais externalizam comportamentos boêmios. Não é o foco desta pesquisa explicar cada um desses tipos. Cabe, no entanto, admitir, como o autor sugere, que esses sujeitos sociais que aparecem em eras passadas às aqui estudadas, podem ser considerados a “pré-história” da boemia.

Para entender como esta começa a ganhar forma como um movimento social que abrange diversos indivíduos ligados às manifestações artísticas, será necessário um olhar minucioso, primeiramente, para a França no final do século XVIII, mais precisamente para o fim do Antigo Regime, onde começa a tomar forma a boemia literária (DARNTON, 1989).

Darnton (1989) e Seigel (1992) mostram que, após a revolução francesa, surgem em Paris dezenas de jovens com o sonho de ganhar a vida como literatos. O sonho tinha uma explicação: nos últimos anos do antigo regime francês ser escritor era sinônimo de ser uma pessoa bem-sucedida, praticamente o ápice da pirâmide social existente na época. Darnton mostra o pensamento de Duclos acerca do prestígio social do qual o literato dispunha:

Escrever, explicava, tornara-se uma nova “profissão”, que conferia um “estado” eminente a homens de talento, mesmo que de origem modesta. Esses escritores integravam-se a uma sociedade de ricos patrocinadores e cortesãos, para mútuo benefício: a *gens du monde* ganhava entretenimento e instrução, a *gens de lettres* refinamento e posição social (1989, p. 23, grifos do autor)

Com isso, chegam à capital francesa dezenas de jovens movidos pelo sonho de serem renomados escritores. Eles, no entanto, chegam a uma Paris onde há mais pessoas procurando empregos em relação a vagas disponíveis (BOURDIEU, 1996; SEIGEL, 1992), e isso se estende ao ofício da literatura. Nas palavras de Seigel:

Essas pessoas jovens experimentaram algumas condições comuns por toda Europa, especialmente a competição crescente pelo ingresso em empregos e principalmente em profissões. Mas muito em sua situação era específico à França. Porque Paris era uma cidade diferente de qualquer outra, ao mesmo tempo uma capital nacional, um foco de atividades e ambições políticas e intelectuais, um centro de manufatura [...] e o cenário de uma população de estudantes ampla e extremamente conscientes (1992, p. 29).

A maioria dos escritores sobrevivem financeiramente às custas de pensões subsidiadas pelo governo ou por nobres. Darnton (1989), explica que o acesso a essas, no entanto, era restrito. Para consegui-lo deveria haver um certo merecimento, um prestígio frente a quem subsidiava-as, algo um tanto difícil de conseguir, ainda mais sendo um jovem vindo do interior da França, sem contatos na capital. Aqueles que dispunham dessa sorte comumente eram

ligados a grandes nomes da nobreza francesa, ou possuíam uma condição social relevante como escritores.

Esses subsídios marcam também uma mudança no sistema econômico que regia o fazer artístico até então. Acaba um regime patronal, que naquele momento terminava com uma opressão imposta aos artistas que não faziam parte da aristocracia, e abria caminho para os aspirantes a artistas participarem do mundo artístico e literário parisiense. Ainda assim, segundo Seigel, havia entre os artistas o receio de que as pessoas pudessem vir a tornar-se mais materialistas e, dessa forma, a arte perdesse a sua essência.

Darnton ainda discorre acerca do modo como a sociedade – principalmente os escritores que gozavam de prestígios – via esses aspirantes ao mundo literário. Havia muito preconceito quanto ao exercício do que vem a ser chamado como subliteratura e, assim, os colocavam em um nível social abaixo das prostitutas e afins. Muitos desses fatos deram-se também, segundo Seigel (1992), ao conflito de gerações existente na época, conflito esse entre os saudosos do Antigo Regime, os quais não viam com bons olhos as mudanças em curso e a geração mais nova, a qual ansiava pelo novo.

Começa a criação de uma sociedade paralela dentro da sociedade parisiense, formada por esses jovens “não merecedores” de prestígio e movida pelo desejo de viver da arte (BOURDIEU, 1996). Entre esses surgem os subliteratos, os quais, conforme Darnton (1989), tentavam sobreviver da literatura, mesmo sem as regalias já citadas. Esses jovens também ocupam um local importante de troca intelectual. Enquanto os grandes literatos ocupavam os grandes salões nobres, a boemia literária se ocupava dos cafés parisienses, locais mais próximos da rua e, assim, mais próximos também da população, que até então não tinha acesso ao fazer artístico que se desenrolava apenas para a nobreza.

Essa sociedade paralela, para Seigel, se situa na Boêmia², que não é necessariamente um espaço geográfico, mas o espaço social citado por Bourdieu. Os que se propunham a desvendar os segredos desse “local”, viam-no como um espaço com jovens promissores, como diria Balzac (SEIGEL, 1992). O autor ainda salienta que nem todos que se localizavam ali eram, de fato, artistas. Muitos se colocavam como boêmios apenas pelo fascínio que esse comportamento lhes passava.

² Seigel, ao longo da obra, se refere à “Boêmia” no sentido de local social ocupado pelos boêmios, não sendo necessariamente a localidade de mesmo nome de onde acreditava-se ser de onde os ciganos tinham surgido. Apesar do autor grafar dessa forma será referido, neste trabalho, a este mesmo espaço como “boemia”, em letras minúsculas e sem acento, enquanto será utilizado “boêmia/boêmio” para referir-se aos tipos sociais que habitam este local marginalizado, salvo quando for feita citação direta do autor.

Esses jovens não costumavam ser bem vistos, independentemente de sua conduta ou de serem ou não artistas de fato. Seigel (1992), discorre sobre a ideia de Pyat³ sobre uma “patologia” que se manifestava nesses jovens, chamada por ele de *artistismo*:

As pessoas por ela infectadas negligenciavam seus negócios e interesses, retiravam-se do mundo e corriam risco de perder o contato com ele. Viviam em um universo imaginário, onde todas as cores eram azul e as mulheres suspeitas com quem andavam se tornavam objetos de exaltação poética e atenção. Em alguns casos, a abstinência da poesia ou o afastamento de Paris podia efetuar uma cura; para outros, não havia remédio” (SEIGEL, 1996, p. 26).

Mais tarde, os “sintomas” citados por Pyat se tornaram algumas das principais características da boemia descrita por Murger e tantos outros autores. O *artistismo* não surgiu apenas como uma cisma de Pyat com essa classe. A representação social da época acerca dos artistas os via como problemáticos, devido a sua incapacidade em aceitar e seguir os padrões sociais que regiam a sociedade da época.

O uso de barbas e cabelos longos, desalinhados, aliado ao uso de substâncias lícitas e ilícitas, a liberdade sexual, a inexistência de uma residência fixa e o gosto pela vida noturna, são alguns pontos elencados pelo autor, que demonstram os anseios desses jovens em irem na contramão da cultura daquele momento, cultura essa mais conservadora e, assim, aumentava-se o conflito de gerações, já mencionado (SEIGEL, 1992). A figura ao qual os boêmios se opunham era o burguês, principalmente os novos burgueses que começam a aparecer após o início do Segundo Império.

Bourdieu (1996), também identifica essa negação do boêmio para com o estilo de vida “comportado” de alguns artistas e, principalmente, da burguesia. Nas palavras do autor:

O estilo de vida boêmio, que sem dúvida trouxe uma contribuição importante à invenção do estilo de vida de artista, com a fantasia, o trocadilho, a blague, as canções, a bebida e o amor sob todas as suas formas, elaborou-se tanto contra a existência bem-comportada dos pintores e dos escultores oficiais, quanto contra as rotinas da vida burguesa (p. 72).

O burguês é, em tese, o sujeito que vai contra o estilo desregrado do boêmio: possui uma vida mais segura financeiramente – visto que possui uma forma fixa para conseguir seu sustento – não se deixa levar pela vida noturna, não anda desalinhado. O autor chama esses novos burgueses de “novos-ricos sem cultura” (BOURDIEU, 1996, p. 75), mostrando que,

³ Escritor e dramaturgo francês, participante da Comuna Revolucionária de 1871 (SEIGEL, 1992).

apesar das posses que dispunham monetariamente, não havia para eles a preocupação com a riqueza intelectual.

Seigel (1992), mostra que muitos jovens burgueses deixaram-se levar pela vida boêmia, observando que a maior parte da boemia era composta por esses jovens, visto que o modo de vida errante desses sujeitos causava fascínio a muitos. A boemia, para ele, nasce nessa expansão dos novos burgueses durante a modernidade – e cabe lembrar que o boêmio é fruto dela. Mas não havia, para Seigel, uma definição exata do que seria o burguês, visto que o mesmo ainda estava em sua “fase inicial” de formação. Na época, inclusive, há relatos de publicações que enfatizavam a ideia de que o burguês era um termo subjetivo, e que mudava de pessoa para pessoa.

Moscovici (2009), identifica o modo de vida burguês como um modo de vida sedentário, principalmente pelo fato de terem uma vida monótona, visto que a sociedade está fixada, em termos de emprego e em trabalhos formais. Diz o autor:

Para distinguir o tipo normal e a representação da vida sedentária como forma de vida da maioria, é preciso inventar um contra-tipo de uma minoria errante e flutuante, nos interstícios da sociedade. A invenção consciente ou inconsciente da representação de tal minoria não é nova, mas não é necessário insistir nisso. Em todo caso, essa minoria era ou deveria ser constituída por deslocados, malogrados, estrangeiros, exilados, potenciais criminosos, todos indiferentes ou hostis à ordem social (2009, p. 667).

Essa distinção entre burgueses e boêmios, mesmo que em “fase inicial”, era bem evidente no século XIX, e torna-se mais evidente em Paris (SEIGEL, 1992). Assim, a partir de 1830, começam os primeiros indícios do uso da expressão “boemia”, aludindo ao estilo de vida desregrado dos boêmios.

As referências escritas à Boêmia como um tipo de vida especial, identificável, só surgiram no século dezenove. Foi nas décadas de 1830 e 1840, começando na França, que os termos “Boêmia” “*la Bohème*” e “boêmio” apareceram pela primeira vez com esse sentido. O novo vocábulo teve origem na palavra francesa comum para cigano – *bohémien* – que erroneamente identificava a província da Boêmia, atualmente parte da moderna Tchecoslováquia, como o local de origem dos ciganos. Há elementos universais e eternos na boemia, mas como fenômeno social definido e reconhecido, ele pertence à era moderna: o mundo moldado pela Revolução Francesa e pelo crescimento da indústria moderna (SEIGEL, 1992, p. 13, grifos do autor).

Ao observar-se, no dicionário, o significado de “boêmio”, encontra-se as seguintes definições:

Bo·ê·mi·o
(Boêmia, topônimo)
Adjetivo

1. Relativo à Boêmia, região da Europa Central que corresponde atualmente ao território aproximado de uma parte da República Checa.
substantivo masculino
2. Natural da Boêmia.
3. [Linguística] O dialeto da Boêmia.
4. Cigano.
adjetivo e substantivo masculino
5. Que ou quem vive a pensar na diversão, sem grandes preocupações ou regras. = ESTROINA, VALDEVINOS (BOÊMIO, 2022).

Entre tantos significados, que serão melhor trabalhados futuramente, chama a atenção a alusão aos ciganos. Seigel (1992), como citado anteriormente, discorre que o termo surge em alusão ao possível local de origem dos ciganos habitantes das periferias parisienses na época. Assim surge o termo *bohémien*, que a partir da estreia da peça “Os Boêmios de Paris”, começa a aludir tanto a ciganos como aos boêmios, mesmo que esses grupos sociais não tivessem, de fato, relações e aproximações sociais (MOSCOVICI, 2009).

Para Moscovici (2009), o estigma acerca do cigano, na época, era marcado pela infâmia acerca dos seus costumes, principalmente pelo nomadismo. Se tomar por regra geral, como tratado anteriormente, que a maioria da sociedade tendia a ser sedentária, o contrário disso, para o autor, causava estranheza e repulsa pela sociedade. Não ter um ponto fixo para moradia, trabalho e afins tornava-os *outsiders* frente à pequena burguesia que se formava, e seus costumes recém impostos.

Outros motivos que levaram à associação entre esses tipos sociais se referem, segundo Seigel, ao modo de se vestir, que como já citado, tendia a ser transgressor, além da predileção pelo “viver de arte”. O autor identifica que “os artistas eram também encarados como pessoas socialmente problemáticas, às vezes incapazes de aceitarem as convenções e obrigações regulares” (SEIGEL, 1992, p. 33), tudo isso devido ao gosto pela liberdade que era comum a ambos, uma característica nômade que ia na contramão do que estava sendo socialmente construído no Segundo Império.

Moscovici (2009), demonstra que não necessariamente a representação se deu por envolvimento entre esses grupos sociais, visto que não há na literatura consultada nenhuma menção a isso. Sobre isso o autor expõe: “foi a partir da representação social da minoria cigana ancorada na França, como exemplo de errância e de uma vida fora da lei, que a representação da minoria boêmia se forma, não por contatos com os ciganos mesmos, que se continuou a tratá-los como seres miseráveis e perigosos.” (p. 669).

O responsável por colocar em evidência esse modo de viver foi Henry Murger (SEIGEL, 1992). Após alguns anos escrevendo pequenos textos sobre a vida boêmia parisiense em um pequeno jornal, Murger escreve a peça de teatro “Cenas da vida boêmia”, lançado em 1851 como livro. A peça tem como base algumas ideias que já haviam sido tratadas por Pyat, como o artistismo. Murger utilizou-se, também, do contexto social em que se encontrava, visto o que já se tratou acerca da vasta gama de literatos que se ocupavam a escrever sobre o submundo da capital francesa, bem como descreveu seu ponto de vista como alguém que vivia a boemia.

Na peça, o autor retrata nos personagens sua vida e a de seus amigos, todos frequentadores assíduos da boemia. Murger, no entanto, não buscou mostrar apenas o glamour existente, mas também as dificuldades pelas quais os boêmios passavam frequentemente. Dificuldades essas que o mesmo sentia na pele, visto pelo fato de não ser tão reconhecido na época. Seigel mostra que muito do que é contado na peça (falta de dinheiro, problemas de saúde, dúvidas acerca do futuro), se encontrava presente em cartas pessoais enviadas a amigos. Também há resquícios de sua busca pela não glamourização da pobreza na caracterização de seus personagens, os quais por muitas vezes demonstravam explicitamente suas alegrias ao obter um mínimo montante para sobreviver. Apesar disso, Seigel ressalta que muitos boêmios aceitavam sem muitos problemas a vida fadada à pobreza, chegando a insinuar que muitos insistiam em viver assim.

Há também a busca do autor de estabelecer o que seriam os tipos de boêmios existentes naquele momento.

Murger também estabelece distinções entre os tipos de boêmios. A maior parte seriam os ignorados, aqueles que viam sua arte como uma fé e não como um ofício, artistas que não conseguiam ou não podiam levar suas obras ao público e que acreditavam que um dia seriam descobertos e aclamados. São esses os que mais se aproximam da noção política de opositores ferrenhos da burguesia” (BRANCATO, 2019, p. 229).

Murger buscava escrever seus trabalhos durante a noite (SEIGEL, 1992). Sua predileção pelo trabalho noturno, regado a cafés, é um dos principais pontos que ligaram Murger à boemia, sendo futuramente um dos elementos que caracterizarão esse movimento, apesar do mesmo mostrar, por diversas vezes, suas tentativas de afastar-se deste modo de viver.

Seigel revela que o cronista tinha predileção pela produção de suas obras no período noturno, onde passava em claro tomando várias doses de café preto, visando manter-se acordado o máximo possível. Sua escolha pelo trabalho noturno era o que lhe afastava da vida burguesa, mas também foi uma das principais causas de problemas de saúde que, futuramente,

o levaram ao óbito (SEIGEL, 1992). Será observado mais tarde que o período noturno exerce grande importância nos hábitos desses sujeitos.

Convém, nesse momento, falar sobre o “único genuinamente grande escritor a habitar a Boêmia em meados do século dezenove, Charles Baudelaire” (SEIGEL, 1992, p. 46). Baudelaire foi um habitante assíduo da vida boêmia, participando da mesma dos seus 20 anos até sua morte, em 1867. Foi ele quem cunhou o termo “Modernidade”, para se referir ao tempo em que se situava. Para ele “a Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 1996, p. 25).

Mas, em sua obra, ele mostra um descontentamento com o que se intitulava por “arte” na modernidade, pois ao falar da pintura, mostra que a reprodução de técnicas de eras passadas nada mais era que um erro, visto que muito do que era representado nos quadros não condizia com o tempo que esses pintores visavam reproduzir (BAUDELAIRE, 1996).

É Baudelaire um dos inventores do termo “modernidade”, o qual “ele a emprega em 1859, desculpando-se por sua novidade, mas necessita dela para expressar o particular do artista moderno: a capacidade de ver no deserto da metrópole não só a decadência do homem, mas também pressentir uma beleza misteriosa não descoberta até então” (FRIEDRICH, 1978, p. 35). Tal definição desse artista moderno cruza-se e funde-se com a definição do boêmio, que tenta, mesmo nas mazelas sociais, enxergar algum refúgio nas artes e nas pequenas coisas da vida que fogem do padrão, e que serão abordadas posteriormente.

O poeta influenciou não só outros artistas vinculados às Letras, mas também músicos. É sabido que Claude Debussy muito influenciou-se por seus poemas, chegando a musicar alguns desses em sua obra “Cinco poemas de Baudelaire”⁴ (LIMA, 2021).

Tanto Murger quanto Baudelaire começam a ficar conhecidos em um tempo conturbado na França: em 1848 eclode a Revolução que encerrou a Monarquia de Julho. A boemia durante os anos de revolução serviu, para muitos, como uma espécie de fuga (SEIGEL, 1992). Murger muito se beneficiou desse sentimento, visto que sua peça teatral teve uma grande procura do público durante o tempo da revolução, algo que não ocorria com seus textos publicados em jornais anteriormente.

Mesmo ansiando por viver de modo averso ao que viviam os boêmios (Seigel pontua, em sua obra, a aversão dele à boemia e, também, sua ânsia em ser um *dândi*⁵), Baudelaire não

⁴ Recomenda-se, para audição, a versão gravada por Nathalie Stutzmann.

⁵ “O homem rico, ocioso e que, mesmo entediado de tudo, não tem outra ocupação senão correr ao encalço da felicidade; o homem criado no luxo e acostumado a ser obedecido desde a juventude; aquele, enfim, cuja única profissão é a elegância” (BAUDELAIRE, 1996, p. 47). O *dândi* é uma das ditas máscaras de Baudelaire, que é usada por ele como oposição ao boêmio.

pôde escapar da boemia. Isso se deu por vários motivos: desde a aproximação de seus amigos com o ambiente em questão, até seu estilo de vida desregrado, o qual acabou por fazer com que o mesmo gastasse quase toda sua herança, deixada pelo pai, em orgias noturnas. Tal comportamento fez com que sua mãe e seu padrasto pedissem por sua interdição, fazendo com que Baudelaire vivesse, até o fim da vida, com uma “mesada”, a fim de controlar seus gastos exacerbados.

Baudelaire ainda falava em como a arte do século XIX devia se beneficiar dos excessos aos quais o boêmio se expunha. Na sua visão, em nome da arte “as possibilidades visionárias de toda forma de intoxicação, álcool, drogas, sexualidade, política, tinham de ser cultivadas, apesar dos perigos a que elas expunham a integridade pessoal, e da inevitável perda de controle que produziam” (SEIGEL, 1992, p. 127). A visão do poeta levava o ofício de ser artista – e boêmio – a um patamar quase destrutivo em nome da arte.

Esse pensamento galgado nos excessos em nome da arte é algo que se fará frequente nos boêmios brasileiros a partir do século XX, levando os mesmos a serem, erroneamente, confundidos com alcoólatras por diversos momentos (CARVALHO, 1989). Ainda frequentadores de cafés, esses sujeitos se apropriam de outro local muito popular, que pode-se dizer que é sua marca registrada: o bar.

2.2 A BOEMIA BRASILEIRA⁶

A vida boêmia não se deteve à Paris de Murger e Baudelaire. As terras tupiniquins também tiveram (e ainda possuem) seus boêmios, aqueles aos quais Carvalho (1989), denomina por equilibristas, dado a sua desenvoltura em localizar-se na corda-bamba entre a cultura e a contracultura, ou, ainda segundo o autor, uma “fronteira entre a mudança e a estagnação cultural e a necessidade psico-cultural” (1989, p. 73).

Assim como no continente europeu, o antropólogo mostra que o Brasil também teve sua pré-história boêmia praticada pelos índios, remontando costumes desses vindos do século XVI e, posteriormente, pelos negros escravizados. Mas essa boemia foi esquecida e apagada pelos livros de história. Para ele esse esquecimento tem um motivo claro “o significado histórico de um estilo de vida, de padrões culturais e de minorias resistentes a esses padrões são omitidos,

⁶ Sabe-se que a boemia no Brasil não se deteve apenas à cidade do Rio de Janeiro, que será o foco desta sessão. Autores como Paulo Filho (2005), Carvalho (2013) e Carvalho (1989), por exemplo, possuem longa discussão sobre tradições boêmias em outras localidades, inclusive fora das capitais. Contudo, visto ter sido o Rio de Janeiro uma das cidades com maior agitação boêmia já no início do século XX, bem como a cidade natal do compositor aqui estudado, optou-se por dar maior espaço para a cidade em questão.

e os confrontos bélicos, político-econômicos são claudicamente elevados à categoria de história da raça humana” (CARVALHO, 1989, p. 60). O apagamento histórico do boêmio funciona como uma tentativa de mascaramento da revolução que os mesmos propuseram, com ideias que declinavam ao eixo da esquerda⁷.

O século XX é um prenúncio de mudanças no Brasil em diversos sentidos, especialmente o político (CARVALHO, 1989). Ao olhar para a então capital do país na época, o Rio de Janeiro, vê-se com mais clareza que essas mudanças se deram, principalmente, em virtude da Abolição da escravatura (1888), e da Proclamação da República (1889) (NUNES; MENDES, 2008). O período é caracterizado por incertezas acerca do que o futuro reserva ao país e, dessa forma, os autores entendem ser aquele momento o mais apropriado para o surgimento de um novo modo de viver.

As mudanças e a necessidade de um estilo de vida que contraste com os costumes da massa não são alavancadas apenas pela situação política

As ciências e os meios de comunicação se tornam mais eficientes, a população aumenta, a urbanização pressiona, a Filosofia sofre alterações, a política se excita, o racionalismo aperta, a cultura complexifica-se mais, e a boemia, em vez de morrer, vê crescer sua necessidade de resistir (CARVALHO, 1989, p. 95).

O país vê-se sob uma política higienista, com o intuito de apagar a imagem do Brasil Império que ainda restava. Essa “higienização” acabou por afetar, de modo direto, a sociabilidade noturna e os sujeitos notívagos que a ela pertenciam. A respeito, parece importante atentar-se às colocações de Carvalho (2013, p. 132).

No contexto dessas noites, há que se considerar o impacto da ideologia higienista, que perpassou essas primeiras décadas do século XX e gerou consequências na sensibilidade das diversões noturnas e na cultura do País. Porém, é necessário reiterar que o recomendado não era eliminar, mas regular e orientar a população acerca do melhor modo de proceder nesses círculos boêmios, adotando padrões de comportamento e civilidade ligados à lógica burguesa de modernidade que se espalhava pelos centros urbanos.

Seigel (1992) separa a boemia em dois momentos distintos: a boemia clássica, já tratada anteriormente, e a boemia do século XX. O autor aponta que essa nova boemia se caracteriza por uma opressão burguesa ainda existente, mas de caráter mais brando que a discutida anteriormente. Assim a boemia “entra” na sociedade, não sendo mais totalmente um espaço

⁷ Apesar de não haver diretamente essa escolha política por todos os boêmios, Carvalho salienta que as ideias políticas que mais imperavam tinham aspirações de esquerda.

alheio e obscuro, mas ainda vítima de preconceitos e de calúnias acerca do seu envolvimento com vícios, principalmente no que diz respeito ao consumo de álcool (CARVALHO, 1989). É nesse segundo momento da boemia que o trabalho focará desse ponto em diante.

Tal qual na França, os literatos brasileiros do início do século XX tiveram um papel importante na construção das representações da cidade e, desse modo, da boemia. Os estudos sobre os boêmios desse período mostram como estes escritores traçaram a história da cidade do Rio de Janeiro, principalmente por esta ser, na época, a capital do país. Tais registros aconteciam, principalmente, pela mão de cronistas que, como os parisienses, escreviam para diversos jornais da cidade.

Os cronistas cariocas, principalmente os entusiastas das reformas urbanas de Pereira Passos, desempenham um importante papel na construção da imagem da vida na cidade no início do século XX. Os hábitos boêmios dos seus habitantes se apresentam como um importante elemento da sua construção discursiva do que teria sido a *Belle Époque* carioca. A vida boêmia do Rio de Janeiro, entendida aqui como o hábito do carioca de fazer do bar o seu principal espaço de sociabilidade, pode ser considerada um traço característico de uma “identidade cultural” que se pretende legitimamente carioca (BARRA, 2015, p. 169, grifos do autor).

Barra (2015), ao trabalhar com a produção literária de Luiz Edmundo, demonstra como os literatos contribuíram para a construção da boemia e, principalmente, na produção de registros históricos não oficiais acerca da história da cidade. O cronista baseou-se em observações sobre a boemia do seu tempo para suas crônicas, mostrando, assim, uma distinção entre a boemia que era aceita pela sociedade e a que era rechaçada.

A crônica como uma das principais formas de registros dessas mudanças urbanas não nos parece estranha. Candido (2003) vê o estilo literário como um dos que mais se aproxima do leitor por motivos diversos. Além de ser muito popular em jornais, o gênero se aproxima do leitor pela linguagem comum ao cotidiano, bem como pelos seus assuntos que, geralmente, tratam do dia-a-dia do homem moderno urbano. Assim a crônica, desde seu surgimento, caiu nas graças da população, e sendo assim, teve papel importante para a construção da identidade dessa nova época.

As reuniões boêmias dessa época se dividiram em alguns pontos que, segundo Paulo Filho (2005), se tornaram “ambientes propícios ao desenvolvimento da vida boêmia, literária e artística” (p. 21). Estes pontos escolhidos para reuniões dividiam-se em três: os botequins, os cafés e as confeitarias (BARRA, 2015). Cada ponto possuía suas peculiaridades e, assim, cada um carregava uma representação que culminava em como a sociedade não participante desses encontros os viam.

Os encontros em cafés, uma herança dos encontros parisienses, que costumavam acontecer também nesses locais (SEIGEL, 1992), eram vistos, em partes, como menos caóticos que os botequins. Conforme Holanda (1970), os mesmos costumavam carregar, inclusive, semelhança arquitetônica com os cafés de Paris, remontando nesse aspecto à *Belle Époque*, tratada na seção anterior.

[...] Os cafés do início do século seriam um ambiente familiar, onde se ia para encontrar os amigos, informar-se sobre as novidades que aconteciam pela cidade, ou mesmo para tratar de assuntos mais sérios de trabalho. Seja pela sua localização na área central da cidade, seja pela sua clientela (estudantes das escolas superiores e das Escolas Militar e Politécnica, estudantes de medicina e jovens médicos, muitos políticos e, principalmente, jornalistas e literatos), os cafés parecem apontar para uma forma de sociabilidade boêmia algo mais elitizada do que a dos bares e botequins (BARRA, 2015, p. 179).

Apesar de mais elitizados, os cafés ainda possuíam um ar de desordem, devido a inquietação provocada pelo entra e sai de clientes que pareciam perturbar o cronista estudado por Barra (2015), perturbação essa que o fez, em muitas crônicas, associar a movimentação dos cafés com as badernas dos botequins, contrariando a si mesmo em alguns pontos.

O café de maior destaque na época, pelo menos para a comunidade musical, é o Café Nice (HOLANDA, 1970; CARVALHO, 1989). É nesse local que os boêmios “vivem e morrem como boêmios apenas” (CARVALHO, 1989, p. 95), mas onde também muitos se inspiraram e trilharam um caminho promissor no que tange as suas futuras carreiras musicais.

Holanda (1970), ao tratar sobre as memórias que teve enquanto frequentador do Café, conta que não eram todos os tipos de artistas que se encontravam no mesmo local. Cada café carioca dispunha de um tipo específico de frequentadores. O Café Nice, por exemplo, era o qual os compositores, cantores e afins costumavam eleger como ponto de encontro – o que não impedia outras categorias sociais de frequentarem o ambiente. Nomes consagrados pisaram no famoso café, como Pixinguinha, Guerra Peixe, Villa-Lobos e Nelson Gonçalves

Assim, o *Nice*, reunindo compositores e intérpretes, atraía pessoas das mais variadas tendências, de todos os tipos físicos e morais. [...] O *Café Nice* é capítulo valioso de nosso cancionário. Ali surgiram melodias que marcaram época. É verdade que nem sempre apareceram com o nome de seus verdadeiros autores, mas, mesmo assim, o povo as proferiu e consagrou. Tudo valia nesse terreno (p. 51, grifos do autor).

Acerca da última afirmação é sabido, segundo Holanda, que muitos contraventores compravam canções e produziam-nas com o intuito de usar o trabalho com elas, para acobertar suas mais diversas fraudes perante a polícia. O ato, no entanto, além de encobrir os crimes

acabou por engrandecer muitos cantores que jamais escreveram as canções referenciadas a eles como compositores. Havia ainda o cuidado para que as composições ali feitas não fossem roubadas, algo comum no local. Por esse motivo costumava-se dizer que as paredes do café tinham “ouvidos” (HOLANDA, 1970).

Reuniões boêmias mais bem vistas aconteciam em confeitarias. Eram assim consideradas devido aos encontros literários que ali aconteciam, promovidas por escritores de renome como Olavo Bilac (FILHO, 2005; BARRA, 2015). Segundo Barra, tais reuniões eram vistas como merecedoras de maior prestígio, devido ao local em que ocorriam e a quem frequentava-as, o que oportunizava que mulheres, que na época viviam quase que reclusas em seus lares, pudessem participar daquele ambiente. Havia, no entanto, um horário que era a fronteira entre o ambiente familiar e o boêmio e, após tal horário, o local e as categorias sociais que costumavam frequentá-lo mudava completamente.

Para além da influência que a boemia incutiu nos cronistas, nota-se a forte presença da literatura na conduta boêmia no Brasil, quando se analisa uma das figuras que a moldou na primeira metade do século XX (CARVALHO, 1989). Enquanto os jovens parisienses se espelhavam em Murger e Baudelaire, os brasileiros enxergavam Castro Alves como exemplo de figura boêmia a ser imitada. “Castro Alves exerceu uma enorme influência, não só na poesia brasileira, mas na conduta boêmia do brasileiro” (CARVALHO, 1989, p. 95). O autor, ao caracterizar as vestimentas de Alves, a qual foi seguida por muitos jovens da época, revela que, diferente dos boêmios parisienses que costumavam ter o desleixo como marca, Alves costumava vestir-se de forma mais regrada como os cabelos arrumados e roupas alinhadas.

Castro Alves muito tematizou seus poemas em questões relacionadas à boemia, como o amor romântico. Em “Canção do Boêmio”, o poeta dosa os anseios amorosos do eu lírico por sua amada, fazendo relação direta entre o frio da noite e a rejeição que o mesmo sofre, mostrando como ambos o fazem sofrer quase que da mesma maneira. A seguir um trecho do poema para exemplificação:

Que noite fria! Na deserta rua
Tremem de medo os lampiões sombrios.
Densa garoa faz fumar a lua,
Ladram de tédio vinte cães vadios.

Nini formosa! por que assim fugiste?
Embalde o tempo à tua espera conto.
Não vês, não vós?... Meu coração é triste
Como um calouro quando leva ponto.

A passos largos eu percorro a sala
Fumo um cigarro, que filei na escola...
Tudo no quarto de Nini me fala
Embalde fumo... tudo aqui me amola.

Diz-me o relógio cinicando a um canto
"Onde está ela que não veio ainda?"
Diz-me a poltrona "por que tardas tanto?
Quero aquecer-te rapariga linda."

[...]

Morrer de frio quando o peito é brasa...
Quando a paixão no coração se aninha!?...
Vós todos, todos, que dormis em casa,
Dizei se há dor, que se compare à minha!...

Nini! o horror deste sofrer pungente
Só teu sorriso neste mundo acalma...
Vem aquecer-me em teu olhar ardente...
Nini! tu és o cachenez dest'alma [...]. (ALVES, s. d., n. p.)

O amor romântico torna-se um dos temas mais presentes nas produções dos “seguidores” do poeta, visto a ânsia que havia existente em parecerem-se com ele o máximo possível. Segundo Carvalho (1989), Castro Alves influenciou tanto no modo de viver desses seus “seguidores”, que muitos chegavam buscar a morrer tuberculosos tal qual o poeta, tamanho era o fascínio que o mesmo exerceu sobre eles.

Apesar de serem os responsáveis por contar a história não oficial da cidade, e de transformar em poesia tantas angústias vividas, havia, na época, uma forte procura em formar uma imagem do intelectual literato que não tivesse ligação com o despojamento dos boêmios. Martins (2000) observa que o principal motivo, além da reurbanização higienista que ocorria na época, seria a fundação da Academia Brasileira de Letras, então presidida por Machado de Assis. Em suas palavras, “o intelectual, cujo estereótipo era o do artista desajustado, cede lugar ao intelectual comportado e portador de uma compostura condizente com aquela dignidade oficial, da qual Machado de Assis era o exemplo máximo” (p. 245).

Essa visão acerca do almejado padrão intelectual acabou por inferiorizar e marginalizar os escritores, similar ao acontecido em Paris, que ainda pretendiam continuar com tal modo de

viver. A resistência, não surpreendentemente, surgiu quase que ao mesmo tempo que tais imposições foram tomadas.

Na esteira das lutas e oposições entre os diferentes grupos no âmbito cultural, era certo que esta transformação sofresse a resistência de vários boêmios históricos como Paula Ney, que se opôs ao grupo de Machado de Assis, através da fundação da *Academia Livre de Letras*, como forma de protesto e tentativa de aglutinação daqueles escritores que haviam sido preteridos pela instituição oficial, expressando o desajuste social do intelectual boêmio (MARTINS, 2000, p. 246, grifos do autor).

Há, como já havia em Paris, a busca, por parte dos boêmios, de uma forma de aliviar a tensão exercida pela sociedade naquele momento, no que diz respeito à tais imposições. Contudo, outro assunto que trazia tensão e ameaçava a vida boêmia era a imposição de uma cultura centrada na ideia do trabalho formal.

Chalhoub (2012), mostra que, ao final do século XIX, havia também por parte do governo, uma busca por moldar a forma como as pessoas viam o trabalho, principalmente no que diz respeito ao não-trabalho. O autor relata que “era preciso inculcar nos cidadãos o hábito do trabalho, pois essa era a única forma de regenerar a sociedade, protegendo-a dos efeitos nocivos trazidos por centenas de milhares de libertos – indivíduos sem nenhum senso de moralidade” (CHALHOUB, 2012, p. 71). O que se nota é que os ex-escravizados, tal qual aconteceu com os ciganos, eram vistos com uma representação sombria, que aludia ao ócio, uma visão de que estes cidadãos marginalizados seriam quase que um sinônimo de não trabalho, de vadiagem. O trabalho, aqui, passa a ser sinônimo de moral, de boa conduta, que os cidadãos brasileiros deveriam buscar. Começa o pensamento social de que o trabalho “dignifica o homem”, e a cobrança exercida para que os homens tenham uma estabilidade empregatícia começa a crescer.

Desse modo, ser uma pessoa ociosa, não preocupada com a labuta necessária para ser aceito como um cidadão “de bem”, era vista como uma transgressão grave quanto às regras morais impostas por esse pensamento de dignificação.

Enquanto o trabalho é a lei suprema da sociedade, a ociosidade é uma ameaça constante à ordem. O ocioso é aquele indivíduo que, negando-se a pagar sua dívida para com a comunidade por meio do trabalho honesto, coloca-se à margem da sociedade e nada produz para promover o bem comum (CHALHOUB, 2012, p. 73).

Conforme Carvalho (1989), observa-se que as relações entre trabalho e boemia são muito extensas. O autor aponta que o trabalhador boêmio busca esse local para fugir das mazelas exercidas pelo trabalho durante a semana.

Cresce então uma representação, principalmente durante a era Vargas, que associa a boemia ao não-trabalho, devido à sua constante busca pelo afrouxamento das amarras que lhe prendem à sociedade (CARVALHO, 1989). Nascimento (2016) identifica como a política de Vargas agia nessa questão:

Durante o Estado Novo, especialmente a partir da criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), em 27 de dezembro de 1939, o governo assinalava que iria impor-se com mais veemência sobre toda a produção cultural do país. Intensificou-se a perseguição àqueles que exaltavam um estilo de vida destoante ao que pregava o governo, ou seja, ganhou corpo um discurso de repressão à vadiagem e aqueles que cultuavam o “não-trabalho” (p. 740).

Ela, no entanto, demonstra que a relação criada não passa de senso comum. Não há na vida boêmia uma “regra” que sancione a boemia como o oposto do trabalhador. Pelo contrário, para muitos há a necessidade de possuir um trabalho formal para que possa usufruir da vida noturna, visto que, a mesma, muitas vezes não lhe proporciona meios seguros para sobreviver. Os mesmos, na grande maioria das vezes, recorrem a esses hábitos justamente para procurar ocupações menos árduas (CARVALHO, 1989).

Bourdieu (1996) procura desmistificar o pensamento que liga a boemia à vadiagem. Em seu texto o autor revela que, por não conseguir viver de arte propriamente, muitos adeptos dessa vida precisavam, já no início do movimento boêmio que começou a surgir em Paris, possuir um emprego formal.

Conforme observa Carvalho (1989), os boêmios enquanto buscam uma libertação – mesmo que por um instante, da ideologia da produção que assola o homem moderno e é imposta pelo capitalismo desenfreado que começa a surgir –, escolhem os bares como ponto de fuga da realidade. Carvalho ressalta, em sua obra, a importância que o bar possui para a sociedade ansiada por uma fuga dos compromissos socialmente impostos, além de ser um local de sociabilidade (CARVALHO, 1989), onde não há hierarquia entre os frequentadores, e, em tese, nem julgamentos acerca do que se é falado e discutido. Relata o autor que o ato de ir ao bar aos fins de semana (e pensa-se que não apenas aos fins de semana), parece ter um peso ritualístico de libertação para o trabalhador e para o boêmio: libertam-se de uma semana intensa de trabalho e de produção, e tomam esse momento para se divertir.

Ainda acerca dessa importância, Moscovici (2007, p. 45), comenta que, nesses locais “as pessoas analisam, comentam, formulam filosofias’ espontâneas, não oficiais, que têm um impacto decisivo em suas relações sociais, em suas escolhas, na maneira como eles educam seus filhos, como planejam seu futuro, etc.”. Entre bebidas e jogatinas tão mal vistas pelos

guardiões dos princípios morais, o boêmio divide suas experiências com amigos de longa data e conhecidos de poucos minutos. Há também, em muitos casos, a busca por empregos menos árduos que os em que estão inseridos (CARVALHO, 1989).

Não por nada o local é mal visto pela sociedade, e a permanência em demasia em tais locais é rechaçada. Assim observa Carvalho (2013), ao analisar o funcionamento dos bares da cidade de Pelotas em meados dos anos 30:

Os bares eram o cenário frequente de conflitos, significando, ao mesmo tempo, local de camaradagem e espaço de disputa e afirmação dos valores masculinos da época. Era ali que afogavam as mágoas, discutiam futebol, cantavam seus amores e divagavam ao som do gramofone (p. 135).

A visão negativa parece ter continuado no senso comum da população, principalmente se voltarmos o olhar para como são vistos os sujeitos que se entregam aos encantos desses lugares, tratados muitas vezes como alcoólatras e viciados, mesmo não o sendo (CARVALHO, 1989).

Conforme Carvalho (1989), em sua obra, remonta diversas aventuras as quais viveu durante sua pesquisa antropológica acerca da boemia, buscando entender o que de fato era a importância do bar para esses sujeitos. Nesses relatos é mostrado que a boemia possui uma importância deveras considerável para a sociedade no geral, mesmo que esta não perceba. Pontua o autor que esses momentos também são os mais propícios para a criação artística, tratando-o como um “celeiro de artistas” (p. 229), revelando e fazendo com que os artistas de diversas áreas e, principalmente os músicos, que iniciaram seus trabalhos artísticos em reuniões despreziosas nesses locais tenham seu trabalho reconhecido. A exemplo o autor traz o caso de Josemir Dantas:

Foi em bares cariocas que Josemir Dantas conheceu e reuniu-se com tantos artistas famosos. No bar Man’s Club, que ficava no Lido, ele conheceu Ataulfo Alves. Foi no Chez Phellipe e no Scotch Bar que ele fez amizades com Altemar Dutra, Agostinho dos Santos e Antônio Maria. No Litto Clube, ele fez serestas com Evaldo Gouveia e Jair Amorim. O Pub Bar, no Leme, o viu criar, junto a Sérgio Bittencourt e Waleska, a chamada música de “fossa” (1989, p. 232).

A bebida torna-se parte importante no ritual boêmio, apesar de não ser estritamente necessária para que exista, de fato, boemia. Carvalho (1989), entende que o ato de beber pode conter inúmeros significados, mas um dos principais motivos pelo qual o álcool é buscado é a desinibição, visto que a bebida acaba com os “freios” que os prendem no que diz respeito a tomar certas atitudes que não as tomariam sóbrios.

Conforme assinala Paulo Filho (2005), o início do século XX é marcado, principalmente, pelas choperias que surgem principalmente no Rio de Janeiro, tornando-se locais de encontros importantes, pelo fato de que o hábito de beber com conhecidos e desconhecidos culminou em um aumento da sociabilidade entre esses notívagos.

A bebida, para Carvalho (1989), possui peso ritualístico na noite boêmia: além da liberação já citada o boêmio, ao beber, está entrando em contato com um “deus” interior. A esse deus é concedida a permissão de falar/fazer o que bem entende no período da noite.

De acordo com Lenharo (1995), observa-se que a bebida alcoólica era muito presente nas reuniões boêmias, o que já não acontecia com frequência se tomar-se como comparação o consumo de drogas de origem ilícita, como a cocaína, a qual não era frequentemente usada por esses, mesmo que distribuída em larga escala na Lapa, salvo raras exceções pontuadas pelo autor.

No Rio de Janeiro, por volta de 1915, começa a vida boêmia no bairro da Lapa. O local contava com uma mistura de malandros, prostituição e cafés, propício para os encontros noturnos, regados a conversas e, principalmente, música. (HOLANDA, 1970), Mesmo com o passar dos anos, e da extinção de muitos cabarés e botequins, principalmente pela política que começava a ser pregada, indo contra os costumes contraventores que sondavam o local a sua forte associação com a vida boêmia que ali continuou, como mostram Silva e Fogaça: “a característica e imagem da boemia se difundiram de maneira tão massiva e contundente que, mesmo dos dias atuais, dificilmente se fala da Lapa sem relacioná-la com tal aspecto que começou a ser construído outrora e que continua sendo valorizadas por setores como o turismo” (2019, p. 160).

Um dos pontos que uniformizou a vida boêmia, nesse momento, foi a música (LENHARO, 1995). O autor mostra que tal expressão artística teve grande espaço na noite boêmia, principalmente por conta dos cabarés que, segundo Holanda (1970), eram recorrentes no bairro carioca. Nas palavras de Lenharo:

Os cabarés ficavam sempre cheios, mesmo porque constituíam diversão barata para os padrões da época. Os cabarés trabalhavam geralmente com dois e três conjuntos, e a música não parava, das vinte e duas horas às cinco da manhã. O repertório, à base de sambas de meio-ano, familiarizava a música dor-de-cotovelo e cultivava principalmente o tango (1995, p. 22).

O artista da noite, para o autor, é mesmo sem querer, categorizado por boêmio ao se colocar em uma rotina de trabalho não comum à já tratada. O músico de casa noturna vira as noites, de fato, trabalhando, e quase ao mesmo tempo se divertindo. Assim a música se torna

recorrente no fazer boêmio, tanto para os que a produzem na noite quanto para os que a apreciam.

Lupicínio Rodrigues, segundo Rodrigues Filho (1995), em sua crônica, evidencia que o boêmio é uma pessoa que está intrinsecamente ligado às artes, à admiração de serestas e da noite. A seresta contribuiu para a visão descompromissada que se tinha acerca do boêmio, tendo sido também afetada já no início da Primeira República, e seguido posteriormente

A figura do seresteiro e do boêmio foi associada à indolência e à preguiça, imagem incompatível com os propósitos republicanos. O violão, o acompanhamento das modinhas populares e sempre presente nas rodas boêmias e literárias, tornou-se um instrumento marginal. Nos tempos de República, tocar violão e cantar modinhas era sinal de malandragem e ócio. Restaram duas alternativas a esse grupo: arranjar um emprego no centro ou mudar para os subúrbios. Tratados como velhos hábitos coloniais, todas as formas de cultura e religiosidade populares foram estigmatizadas como atraso, ignorância e preguiça (ARAÚJO, 2018).

Desse modo, a estigmatização do músico que atuava na noite tornava-se cada vez mais forte. Não cabia, para o pequeno-burguês moderno, a ideia de que trabalhar na noite era um ato legítimo, tal qual era o ofício diurno da maioria. Os cabarés, onde tocavam, não ajudavam muito na desmistificação dessa aura.

O que se percebe é que o conceito de artistismo, tratado anteriormente, ainda se fazia presente na forma como o boêmio era visto. Acerca do artista boêmio cabe dar atenção às palavras de Lenharo (1995, p. 25)

[...] Em especial, o artista boêmio, que vive a noite que a faz mais feérica e musical. O artista se move com destreza nesse espaço que conhece como ninguém, identifica-se com ele, a ponto de ser associado indistintamente à boêmia. Suas formas de trabalho e estilos de vida favorecem à modelagem de uma redução estereotipada de boemia. Ser boêmio, numa determinada versão corrente, significa principalmente que se está “desamarrado” dos vínculos fundantes da sociedade: família, casamento, trabalho, obrigações sociais. Nessa construção idealizada, ser artista e boêmio significa viver diferentemente, estabelecer regras do dia-a-dia de um modo diferente, ter uma vida de aventuras que escape à monotonia dos dias que seguem, daquilo que é previsível ao comum dos mortais.

Como esclarecido anteriormente, por mais que a boemia seja uma busca de despreendimento, ela não prevê o fim da família, nem é sinônimo de não-trabalho. Contudo, chama atenção o fato de que, segundo observações de Lenharo, que colaboram com as colocações de Carvalho (1989), quando esse demonstra que ser boêmio é fugir da monotonia que rege a vida dos cidadãos comuns.

No entanto a noite possui grande importância para o boêmio e, mais ainda, para esta pesquisa. Conforme estudos de Carvalho (2013), sobre a sociabilidade noturna, evidencia que

o ambiente “é cenário de trocas, interações e conflitos, espaço e tempo em que os mais diversos hábitos notívagos são concretizados. Amores, danças, rituais e rivalidades dos trabalhadores populares são elevados ao grau de liberdade sobre o próprio tempo, e das escolhas que o acompanham” (p. 128).

É na noite que as serestas eram cantadas embaixo das janelas das jovens escolhidas pelo coração dos seresteiros (PAULO FILHO, 2005), onde os trabalhadores se encontram após um árduo dia de trabalho, em bares de sua preferência, para esquecer o que passou e suportar o que virá no próximo dia, após voltar aos recintos que tanto os oprimem, onde as pessoas perdem a vergonha que lhes prendem e falam sobre suas vidas a conhecidos e desconhecidos (CARVALHO, 1889).

A noite tem o poder, também, de tornar visível o que o dia não deixa ver com clareza, e isso, se tratando de locais e pessoas. Observa Silva (2018, p. 15):

À noite podemos identificar lugares invisíveis durante o dia, conhecer seus personagens e nos aproximar de modos de vida que emergem nesse período em meio às luzes que teimam em visibilizá-los. A noite vai sendo composta através de seus espaços e tempos, de seus sujeitos e seus modos de vida, de seus ritos e mitos ou de suas imagens e seus imaginários. Os entendimentos e percepções sobre o universo noturno, produzidos individual ou coletivamente em distintos contextos sociais e culturais, formaram diversos modos de olhar e de abordar temas e assuntos que muitas vezes são responsáveis pela criação e representação próprias de cada tempo.

A atração pela noite, segundo Carvalho (1989), é um dos principais pontos acerca da identificação da boemia. Para ele, a noite é “atrativa ao exercício de individuação humana, no sentido de descida reflexiva, absortas observações, profundas preces, buscas paracientíficas” (p. 364).

Na noite o boêmio tem contato com pessoas de todos os tipos, de ocupações diversas. Nela ele também, em virtude da ânsia de conhecer novos locais e novas pessoas, adquire os hábitos do *flâneur*. Acerca desse tipo social, cabe que atentar-se às colocações que seguem:

Criação de Paris, o *flâneur* é um fisiognomonista ‘nato’ da rua que, ao perambular sem rumo, percorre a história social da cidade. Ele procura experiência, e não conhecimento; vagueia pela cidade em um estado de semi-embriaguez e se deixa levar pelas luzes e cores das vitrinas e dos painéis de publicidade. As passagens, espaços cobertos por vidro com lojas dos dois lados, eram o lugar ideal para seu deleite. Aí o flâneur sente-se como se estivesse na própria casa, como cronista e filósofo deste mundo (MENEZES, 2009, p. 77, grifos do autor).

Flanando pela noite, pelos bares, pela cidade, o boêmio participa do tempo e do espaço enquanto aproveita o tempo noturno como uma escapatória para seus dilemas internos. Amores

reprimidos, amarguras ocasionadas pela vida na sociedade moderna, a repressão social para que o mesmo se torne abstinente e prive-se da bebida e, de certo modo, do fio condutor das criações noturnas (CARVALHO, 1989), são esses alguns pontos que serão buscados nas análises que seguirão acerca da canção brasileira e sua relação íntima com a boemia.

Antes de dirigir-se a estas, cabe entender como tudo aqui que é escrito, é refletido e observado na sociedade. A teoria das representações sociais entra, agora, para demonstrar como alguns preconceitos acerca de um estilo de vida incutem na maneira como a população corriqueira, que não partilha das mesmas aspirações, tende a ser o ponto de partida para a hostilização de tal modo de viver a vida e de apreciar a noite.

2.3 REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DO BOÊMIO

Tudo o que foi tratado até então, desde a boemia literária iniciada na França até os encontros boêmios que moldaram a paisagem e o modo de ser dos cariocas – e por que não dizer do brasileiro? – incutiram, sobre essas criaturas da noite o que Moscovici chamou de representações sociais (RS). Por RS, entenda-se:

As representações sociais são entidades quase tangíveis. Elas circulam, cruzam-se e se cristalizam incessantemente através de uma fala, um gesto, um encontro, em nosso universo cotidiano. A maioria das relações sociais estabelecidas, os objetos produzidos ou consumidos, as comunicações trocadas, delas são impregnados. Sabemos que as representações sociais correspondem, por um lado, à substância simbólica que entra na elaboração e, por outro, à prática que produz dita substância, tal como a ciência ou os mitos correspondem a uma prática científica e mítica (MOSCOVICI, 1978, p. 41)

As RS se tornam parte importante para entendermos questões acerca da imagem que foi construída acerca do boêmio pela sociedade. Moscovici explica que:

Pessoas e grupos criam representações no decurso da comunicação e da cooperação. Representações, obviamente, não são criadas por um indivíduo isoladamente. Uma vez criadas, contudo, elas adquirem uma vida própria, circulam, se encontram, se atraem e se repelem e dão oportunidade ao nascimento de novas representações (MOSCOVICI, 2007, p. 40).

Por RS pode-se entender como são criadas as imagens mundanas que fazem com que se conheça o mundo. Criam-se imagens sobre um objeto a partir de elementos culturais que estão presentes na sociedade antes mesmo de fazer-se presente nela (MOSCOVICI, 1978).

Acontecem, no entanto, em um determinado contexto social e não são uniformes, como salienta o autor.

As representações tornam-se necessárias, também, para que se entenda o espaço social em que se vive.

Para o chamado homem moderno a representação social constitui uma das vias de apreensão do mundo concreto, circunscrito em seus alicerces e em suas consequências. Se os grupos ou os indivíduos a ela recorrem – na condição de que não se trate de uma escolha arbitrária – é certamente para tirar proveito de uma das múltiplas possibilidades que se oferecem a cada um (MOSCOVICI, 1978, p. 44).

Ainda sobre as funções das RS, Bertoni e Galinkin (2017, p. 102), expõem:

Uma das funções das RS é “convencionalizar” os objetos, pessoas ou acontecimentos que encontram; elas lhes dão forma e localizam em uma determinada categoria, e gradualmente colocam como modelo de um determinado grupo de pessoas. Portanto, estamos todos envolvidos em imagens, linguagem ou cultura que são impostos por representações do grupo ao qual pertencemos.

Pode-se representar algo ou alguém, dependendo do que se busca. Jodelet (2001) dá sustentação a esse pensamento ao afirmar

Representar ou se representar corresponde a um ato de pensamento pelo qual o sujeito relaciona-se com um objeto. Este pode ser tanto uma pessoa, uma coisa, um evento material, psíquico ou social, um fenômeno natural, uma ideia, uma teoria etc.; pode ser tanto real quanto imaginário ou mítico, mas sempre requer um objeto. Não há representação sem objeto (p. 5).

Ao apontar que o conceito das RS é aplicado e dialoga com as mais diversas ciências de cunho social, Cabecinhas auxilia na justificativa desse conceito como norteador desta pesquisa. Nas palavras da autora “o conceito de representação social surge como reunificador das ciências sociais: situado na interface entre o psicológico e o social, o conceito oferece inúmeras possibilidades de articulação entre a psicologia, a sociologia e as ciências afins” (2012, p. 65). Assim, parece cabível a escolha de tal conceito para que se possa analisar o *corpus* que será estudado, visto a busca em unir os estudos da canção com a questão social em que esta representa o espaço e os sujeitos sociais em que o compositor observa para a sua criação.

O sujeito social baseia-se em representações definidas historicamente para dar sentido ao mundo atual e, desse modo, perpetua por muitas vezes alguns preconceitos em relação ao que busca compreender. Isso, no entanto, não é criado por um indivíduo isoladamente, mas pelo

coletivo, e é algo que atravessa a cultura do indivíduo, vindo de tempos anteriores ao mesmo, muitas vezes (MOSCOVICI, 2007).

Essas representações se consolidam a partir de dois processos complementares nomeados por Moscovici como *ancoragem* e *objetivação*. O processo de *ancoragem* diz respeito ao ato de nomear algo estranho ao nosso particular – ou até ao nosso meio social – a partir de algo já conhecido em nossa vivência (MOSCOVICI, 2007). Usa-se um termo genérico, muitas vezes escolhido por aproximação, que já está incrustado na sociedade em que o sujeito está inserido para que o estranho se torne familiar, mesmo que erroneamente nomeado. Não há, no primeiro momento, uma diferenciação do sujeito individual em relação ao que o autor chama de “protótipo” da representação criada. Não se leva em consideração suas particularidades, mas generaliza-se seu comportamento.

Para o autor essa nomeação do novo, do objeto intrigante, que em nosso caso é o sujeito social boêmio, se torna importante na medida que

Coisas que não são classificadas e que não possuem nome são estranhas, não existentes e ao mesmo tempo ameaçadoras. Nós experimentamos uma resistência, um distanciamento, quando não somos capazes de avaliar algo, de descrevê-lo a nós mesmos ou a outras pessoas. O primeiro passo para superar essa resistência, em direção à conciliação de um objeto ou pessoa, acontece quando nós somos capazes de colocar esse objeto ou pessoa em uma determinada categoria, de rotulá-lo com um nome conhecido. No momento em que nós podemos falar sobre algo, avaliá-lo e então comunicá-lo – mesmo vagamente, como quando nós dizemos de alguém que ele é “inibido” – então nós podemos representar o não-usual em nosso mundo familiar, reproduzi-lo como uma réplica de um modelo familiar (MOSCOVICI, 2007, p. 61-62).

Moscovici ainda argumenta que, no momento em que se categoriza um sujeito, este é colocado em um confinamento linguístico que poderá influenciar até na forma como ele se comporta (2007). Categorização, em sua visão, “significa escolher um dos paradigmas estocados em nossa memória e estabelecer uma relação positiva ou negativa com ele” (2007, p. 63).

No que diz respeito ao processo de *objetivação*, se dá no momento em que um conceito é representado no mundo exterior, quando liga-se uma palavra a um objeto existente, como bem explicado por Moscovici (2007, p. 71-72), “objetivar é descobrir a qualidade icônica de uma ideia, ou ser impreciso; é reproduzir um conceito em uma imagem. Comparar é já representar, encher o que está naturalmente vazio, com substância”. Traz-se o conceito ao mundo material.

Em resumo, *ancorar é o processo de trazer ao universo conhecido do sujeito algo desconhecido, através de assimilação, enquanto objetivar, é transformar o conceito em algo*

palpável, ou quase isso, visto que Moscovici mesmo, alega que muitas palavras não possuem uma realidade física equivalente.

Sendo assim, opta-se pelo estudo a partir das RS pois “ela toma, como ponto de partida, a diversidade dos indivíduos, atitudes e fenômenos, em toda a sua estranheza e imprevisibilidade. Seu objetivo é descobrir como os indivíduos e grupos podem construir um mundo estável e previsível, a partir de tal diversidade” (MOSCOVICI, 2007, p. 79). O que aqui será proposto é uma análise que cruze o olhar do poeta (Aldir Blanc), com o da sociedade tradicional para, assim, compreender como essa RS foi construída e representada.

A ideia do boêmio, então, acaba sendo ancorada e objetivada na visão do sujeito que vive na “vagabundagem”, vive do “jeitinho brasileiro”, mesmo que isso não o faça. Isso acontece por questões históricas, provenientes das representações já tratadas no contexto parisiense, como também por questões de proximidade que essa figura acaba tendo com o malandro brasileiro: vive flanando nas noites, sem muito rumo, sem muitas preocupações (pelo menos naquele período).

Não há sociedade que não possua representação formada acerca de certos grupos sociais, pois a busca por criar essas representações é essencial para que se entenda a novidade que ali aparece, ou seja, torna-se natural que todas as sociedades criem RS acerca de um grupo estigmatizado perante aquela (MOSCOVICI, 2009). O autor reforça esse pensamento quando demonstra

Toda sociedade que classifica os homens e separa os grupos autóctones dos grupos “estrangeiros” inclui um sistema de crenças, religiosas ou outras. Suas representações obedecem a uma norma que dá a seus atos um sentido ético. Esses atos não são cometidos por criminosos ou loucos, mas por pessoas que sabem o que é permitido ou proibido, qual é a diferença entre o bem e o mal (2009, p. 658-659).

O boêmio é estigmatizado por pessoas que possuem sã consciência da carga preconceituosa que estão impondo sob esses sujeitos, marginalizando-os, em muitos casos, de forma até pejorativa. Observa Carvalho (1989), que uma das formas que deixam mais claros os formatos de marginalização social a qual esses são colocados é a sua associação direta com o alcoolismo desenfreado. O antropólogo, apesar de reconhecer a linha tênue existente entre o ato de beber por diversão e o vício demonstra que, por muitas vezes, o boêmio é taxado como um “beberrão” e, por tal, além de ser pressionado a abandonar os hábitos noturnos, é pressionado também a tornar-se um completo abstêmio.

Ainda identifica-se que, em razão de tal tratamento quanto ao que representa ser boêmio, suas produções artísticas, que em muitos momentos poderiam ser de grande proveito para a

sociedade no geral – visto que muita produção cultural se formou em momentos de boemia (CARVALHO, 1989; PAULO FILHO, 2005; HOLANDA, 1970) – são, muitas vezes, negligenciadas por quem possivelmente poderia usufruir da mesma, mas não o faz pela visão preconceituosa construída.

Cabe, no entanto, perceber que muitas vezes essa imagem construída não vem de uma vivência, mas unicamente do senso comum que é perpetuado. Conforme entende Cabecinhas (2012, p. 57), entre os modos de propagação dessas imagens, um dos principais seriam os meios de comunicação social. Na visão da autora “os meios de comunicação social contribuem para a consensualidade alargada de algumas representações sociais, isto é, para o seu carácter hegemónico”. Duveen (2007) dá fôlego ao argumento de Cabecinhas, demonstrando mais detalhadamente como representações sociais tornam-se, facilmente, senso comum:

Elas entram para o mundo comum e cotidiano em que nós habitamos e discutimos com nossos amigos e colegas e circulam na mídia que lemos e olhamos. Em síntese, as representações sustentadas pelas influências sociais da comunicação constituem as realidades de nossas vidas cotidianas e servem como o principal meio para estabelecer as associações com as quais nós nos ligamos uns aos outros (p. 8).

Assim o que se colhe na mídia de massa, bem como o que é divulgado no “boca a boca”, torna-se, para os sujeitos, uma espécie de “regra geral”, regra essa que não reflete, necessariamente, quem é o boêmio.

Tal sujeito acaba, então, sendo julgado antes mesmo de mostrar como e para o que recorre à boemia, quando assim se faz possível pois, conforme Moscovici “antes de ver e ouvir a pessoa, nós já a julgamos; nós já a classificamos e criamos uma imagem dela” (2007, p. 58). No entanto não há, em um primeiro momento, como fugir das representações já formadas anteriormente, como bem aponta o autor:

Nenhuma mente está livre dos efeitos de condicionamentos anteriores que lhe são impostos por suas representações, linguagem ou cultura. Nós pensamos através de uma linguagem; nós organizamos nossos pensamentos, de acordo com um sistema que está condicionado, tanto por nossas representações, como por nossa cultura. Nós vemos apenas o que as convenções subjacentes nos permitem ver e nós permanecemos inconscientes dessas convenções (MOSCOVICI, 2007, p. 35).

Associações semelhantes, com intuito de segregar o ato boêmio, já foram vistas quando se tratou do surgimento do termo “boemia”. Ao associar esses ao povo cigano provindo da Boêmia a sociedade parisiense do século XIX, impunha-se a esses tipos sociais uma imagem preconceituosa, que tornava-os transgressores dos costumes que começavam a ser impostos naquele momento, em que ficou muito clara a imagem que os parisienses tinham acerca da vida

cigana, pois “representados como músicos ou criminosos, os ciganos fundem-nos na mesma representação social marcada pela infâmia” (MOSCOVICI, 2009, p. 664).

Parece interessante que se dê atenção à transcrição que Seigel (1992), que traz do discurso de um artista anônimo, definindo o que era, para ele, a boemia durante a época:

“Por boêmios”, declarou um ator teatral da década de 1840, “eu entendo aquela classe de indivíduos cuja existência é um problema, a condição social um mito, o destino um enigma, que não têm residência fixa, abrigo reconhecido, que estão localizados em parte nenhuma e que não são encontrados em toda parte! Que não têm ocupação determinada e que exercem cinquenta profissões; cuja a maioria se levanta pela manhã sem saber o que vai jantar à noite, ricos hoje, famintos amanhã, prontos para viver honestamente se puderem, e de qualquer forma se não puderem” (p. 12-13).

Os boêmios, mesmo sem querer, quebram as regras sociais que regem o local em que se encontram. Não vivem em conformidade da segurança que era buscada pela maioria da sociedade que tomava forma durante o início da modernidade. Vale, no entanto, atentar que, até o momento, as regras quebradas por tais sujeitos não são nesse momento punidas pela lei. Diferentemente do que já tratou-se sobre a era Vargas, não havia nenhuma contravenção existente que pudesse levá-los à prisão – a menos que estes, no desespero em sobreviver, se entregassem ao lado obscuro do crime, realizando furtos e afins, o que não era incomum acontecer (SEIGEL, 1992).

Conforme identifica Becker (2008), existem regras promulgadas formalmente, as leis, e a essas cabe ao Estado fazer com que sejam seguidas. Também há regras promulgadas informalmente, por acordos sociais informais. Essa última possui uma “força de tradição”. São essas leis que o boêmio insiste em quebrar. A imposição de ambas as regras pode ter a força de todos do grupo social para serem impostas. Regras essas quebradas pelo fato dos boêmios colocarem-se como seres noturnos, ligados às artes, e questionadores do sistema que impera naquele ambiente.

O autor ainda levanta uma questão interessante acerca dos pontos de vista que tornam algo certo ou errado. O *outsider* pode não ver seus atos como errados, mas sim as regras. Nesse momento ele vê que o julga como sendo o desviante, partindo do seu ponto de vista de que ele está certo (BECKER, 2008). O boêmio compreende a mesmice da sociedade padrão como sendo o verdadeiro erro, e entrega-se à noite e seus prazeres ao ver que esses momentos sim seriam a maneira correta de se viver.

Mas não apenas essas regras são quebradas pelos boêmios. Ele não apenas julga, mas também cria e, ao criar, transmite isso aos seus e aos que se sentem confortáveis a partilhar dessa criação, que pode ser uma música, um poema e/ou um devaneio filosófico. As pessoas

esquecem o lado sensível da boemia e, sobre ela, acaba imperando os pontos negativos (CARVALHO, 1989), todavia o boêmio também quebra as regras formais ao produzir algo que não busca unicamente o retorno monetário, o maior retorno que se espera enquanto se está preso às engrenagens do capitalismo, mas sua produção busca tocar o sentimento daquele que tem possibilidade de compartilhar de sua arte, sentimentos esses que parecem não existir mais nas pessoas e, ao serem tocados, causam estranheza. Essa, possivelmente, é a pior, mas a mais correta transgressão desses sujeitos.

Marginalizado por seus atos, por escolher uma vida mais despreocupada e mais ligada ao sentimentalismo, resta ao boêmio lidar com as imposições sociais a ele colocadas para poder usufruir desse modo de viver que lhe proporciona os momentos de fuga que tanto busca. Os boêmios e suas aspirações confundem-se com outro personagem tipicamente brasileiro que merece ser compreendido, tanto para entender-se como esse se fundiu à imagem do boêmio parisiense, dando a esse um ar de brasilidade, quanto para que diferencie-se alguns aspectos que podem, futuramente, vir a causar confusões acerca das nomenclaturas utilizadas.

2.3.1 O boêmio e o malandro: aproximações e diferenças

No contexto brasileiro há, além do boêmio, outra figura que habita as noites e que possui muitas semelhanças e diferenças em relação a esse. Essa figura é denominada por “malandro” e cabe, nesse momento, dar atenção aos aspectos que aproximam e diferenciam esses sujeitos sociais.

Em um primeiro momento, ao ter contato com a obra de DaMatta (1997), é apresentado um conceito de malandragem que visa agrupar em uma categoria social mais abrangente as representações marginais por ele identificadas no Brasil. Há, no entanto, alguns problemas (tratando-se da ambiguidade que o termo possui na sociedade brasileira), em usar o termo em relação ao boêmio sem pontuar o que os diferencia. Malandro, segundo o autor, “é um ser deslocado das regras formais, fatalmente excluído do mercado de trabalho, aliás definido por nós como totalmente avesso ao trabalho e individualizado pelo modo de andar, falar e vestir-se” (p. 276).

Viu-se, até então, que o boêmio apesar de um grande questionador das formas de trabalho às quais é submetido, não é avesso a este de modo radical. Muitos boêmios são trabalhadores formais, e o que os faz boêmios é o amor e gosto pelos hábitos e pela orgia noturna (CARVALHO, 1989). Colocar o boêmio na posição de malandro meramente por esses costumes, no entanto, é algo que Carvalho muito observou em seus estudos.

O malandro é aquele que está sempre dando golpes com o intuito de lesar terceiros em seu favor, sempre utilizando-se do “jeitinho brasileiro”, um herói sem caráter, que muitas vezes até anda armado para defender-se de possíveis vinganças, devido aos seus atos, sem quaisquer receio ou remorso, caso alguém saia lesado enquanto ele busca solução para seus problemas, visto como símbolo nacional (CANDIDO, 1970; DAMATTA, 1997), enquanto o boêmio está interessado em uma sociabilidade com o intuito de buscar um sentido para sua existência e um local para o compartilhamento da sua música, da sua poesia, das suas angústias (CARVALHO, 1989).

Outra diferenciação cabível se dá ao tempo dedicado a ser determinado sujeito social. Enquanto o boêmio veste essa máscara durante os períodos noturnos, o malandro se dedica à malandragem em tempo integral. O jeitinho é seu modo de fugir da labuta e garantir sua sobrevivência, enquanto nada impede ao boêmio que, no período anverso às práticas noturnas ele possua um trabalho de caráter formal.

No entanto, não parece totalmente equivocado tratar, em alguns momentos, o boêmio como um integrante da malandragem brasileira, conforme DaMatta propõe. Apesar de não citar de forma explícita os boêmios, considera-se que o autor os engloba nessa categoria por citar que, nesse grupo social dos “malandros” estão “todos os marginais” (1997, p. 276).

Essa aproximação torna-se mais evidente ao analisar-se a seguinte colocação de Dealtry (2022), que revela o malandro como alguém que “se equilibra sobre o fio da navalha. Em especial certa parcela de músicos, associada à vagabundagem pelo ofício de sambista, pelo racismo ou pelas formas de autorrepresentação encontradas nos sambas” (p. 52). Como o boêmio, ele é um equilibrista, mesmo que, em muitos momentos, se desequilibre para o lado obscuro que a sociedade tenta fingir que não existe.

Interessante observar, com maior clareza, como se configura a RS desses sujeitos:

No imaginário da nação, encontramos uma suposta gênese da malandragem com os sambistas portadores de uma ginga particular, elegantes em seu terno branco e camisa de seda, cantando histórias de personagens que, muitas vezes como eles próprios, vivem de aplicar golpes em otários e da “generosidade” das mulheres (DEALTRY, 2022, p. 52).

Outra questão a ser observada é a forma de tratar o lado sentimental, principalmente o amor, em detrimento às questões exteriores. Segundo DaMatta (1997, p. 277):

Mas lá, no mundo da malandragem, o que conta é a voz, o sentimento e a improvisação: aquilo que em nossa sociedade é definido como pertencente ao

“coração” e ao “sentimento”. Vale, assim, o que está lá dentro, dentro das emoções e do coração. No universo da malandragem, é o coração que dita as regras.

Observa-se isso nas serestas e poemas boêmios, como o de Castro Alves, anteriormente citado, em que o amor romântico toma conta da narrativa, não restando lugar para títulos, medalhas, riquezas almeçadas pelo homem comum – ou ao oposto do malandro, o caxias (DAMATTA, 1997).

A incorporação do malandro pelos boêmios brasileiros ocorreu na música, já nos primeiros momentos do século XX (OLIVEN, 2010). A vida desregrada causou em alguns boêmios um certo fascínio, que mereceu em muitos momentos, além de ser musicado, interpretado em teatros, como foi o caso da *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque, até hoje um dos exemplos mais nítidos da caracterização das representações marginais brasileiras.

*E hoje faço parte da turma
No braço trago sempre o paletó
O lenço amarrado no pescoço
Eu já me sinto um outro moço
Com meu chinelo Charlotte
E até faço valentia
E tiro samba de harmonia (NOSSO, 1938)*

Ao tratar-se, então, do boêmio brasileiro, nos próximos capítulos não parecerá errado que se trate o mesmo como um “malandro”, dada as ressalvas apresentadas para melhor compreensão do leitor. O entrecruzamento entre essas noções de marginalidade parece interessante para que, futuramente, entenda-se como a identidade brasileira do boêmio foi moldada, até diferenciando-o em alguns momentos, do boêmio parisiense. Resta entender como nasce a visão do marginal no contexto brasileiro, e como esse acaba sendo marginalizado para que se evidencie como essas são refletidas na canção.

2.3.2 O boêmio como marginal/outsider

Esse grupo social proposto por DaMatta possui uma particularidade: é formado por marginais. E, por marginal, cabe que se entenda que esse termo possui duas conotações: uma utilizada pelas ciências sociais e outra que é utilizada pela população geral. Para maior clareza nessa diferenciação, torna-se ímpar atentar-se às colocações de Reis:

Usualmente, nas Ciências Sociais, o termo marginal é aplicado àquele que se encontra à margem do sistema socioeconômico, sem acesso à saúde, educação, moradia, enfim, aos itens básicos de sobrevivência. Para as pessoas de um modo geral e para a polícia

em particular, o marginal está situado nesse conceito, mas constitui-se também em um indivíduo que necessariamente comete crimes ou delitos, ou seja, trata-se daquele indivíduo que, por ser pobre, teria maior probabilidade de ser um delinquente (2006, p. 182).

Esta pesquisa tratará por marginais a parcela que, como diz a autora, é encontrado às margens, não levando em conta a presunção de delito cometido, por mais que considere que essa presunção por parte da população seja um dos motivos desses sujeitos serem colocados nesse lado obscuro da sociedade.

A explicação mais direta para a ocorrência dessa marginalização é a de que esses indivíduos, por não seguirem fielmente regras morais do local em que buscam se inserir, acabam por serem deslocados, quase que em um processo higienista.

Grupos sociais distintos, marginais, são uma característica que, segundo Velho (1993), são características inerentes das sociedades modernas. O autor cita que isso se dá devido à heterogeneidade existente nessas, o que possibilita o aparecimento de diversos grupos que se diferenciam do dominante.

Ao analisar estudos feitos por sociólogos de Chicago, conclui Velho

Os trabalhos do grupo de Chicago mostraram que, na grande metrópole contemporânea, encontramos não só um maior número e diversidade de papéis e domínios, como evidentes descontinuidades e contradições entre esses. Família, trabalho, religião, lazer, opções políticas, entre outros, configuram um campo de possibilidades em que os atores individuais se movem, mais ou menos impelidos e pressionados, mas com uma gama básica de alternativas e opções (1993, p. 70).

Segundo Velho, em seu trabalho, esses marginais possuem um local que deve ser a grande metrópole, visto que apenas essa os torna aptos a ter contato com esses grupos diversos e, com a existência desses grupos, forma-se o chamado grupo de malandros já discutido. Não há, para o autor, como algo desse porte pudesse ocorrer em pequenas localidades, visto que nesses locais todos tendem a se conhecer e vivenciar apenas um grupo social.

Nesse contexto, os malandros são “exemplo a ser imitado e possivelmente seguido, ou como um tipo a ser evitado e banido para as zonas escuras do nosso mundo social” (DAMATTA, 1997, p. 263). Por exemplo, a ser imitado, pode-se pensar na obra de Oiticica “Seja marginal, seja herói”, a qual, com clara forma de protesto, infla nos cidadãos a ideia contraventora de que o herói brasileiro é um marginal, indo ao encontro da noção de heróis de DaMatta, um herói que se assemelha muito mais com Pedro Malasartes, do que com o padrão de herói dos norte-americanos. O herói brasileiro acaba sendo o malandro.

Analisando o já tratado até aqui, parece claro que a ideia que mais impera é a de banimento desses sujeitos. E isso se dá de formas sutis, como em “inocentes” fábulas. Olhando para a famosa história “A cigarra e a formiga”, percebe-se o teor moral que ela tenta passar à sociedade. Nessa fábula a cigarra é retratada como avessa ao trabalho braçal e, curiosamente, como uma artista, passa os dias a cantar, enquanto as formigas, defensoras assíduas do trabalho como forma de dignificação e de obtenção de provimentos, passam o dia na dura labuta, juntando alimentos para o rigoroso inverno. Ao fim da história, com a chegada do frio, a cigarra se vê sem formas de sobreviver e resta a essa pedir auxílio às nobres formigas, que lhe acolhem e alimentam, mostrando assim o valor do trabalho.

O que transparece nessa história é que há a necessidade incondicional de ajuste social dos que são vistos como desviantes do socialmente imposto. Os marginais, representados pela cigarra, nesse pensamento, são suscetíveis a padecer em pobreza, a menos que tomem como ideia máxima a de que as regras sociais que há tanto imperam, devem ser seguidas rigorosamente – e não se trata apenas da questão laboral, mas em todas as regras que moldam as sociedades modernas.

Para melhor entender esse conceito de marginalidade, cabe compreender-se também o conceito de *outsider* descrito por Becker (2008), para que entenda-se como se dão os processos de marginalização. Pensa-se que esses termos – marginal e *outsider* – possam ser usados como sinônimos, visto que ambos são teorias de cunho antropológico, que visam explicar a marginalização dos sujeitos pelo que será chamado “grupos dominantes” (ELIAS; SCOTSON, 2000). O que foge da ideologia e das regras desses grupos são vistos como “desvios”, e são nesses desvios que encontram-se os aspectos da vida boêmia.

Elias e Scotson entendem, também que a nomenclatura muda, dependendo da localidade em que se encontra: no Brasil usa-se a nomenclatura “malandro”, enquanto em outras localidades o mesmo comportamento pode ter outro termo que os identifique. DaMatta (1997) ainda dá conta de mostrar que nessa noção entram, também, pessoas de etnias que diferem da dominante, colocando-as também no grupo dos malandros. Nesse pensamento cabe citar, como exemplo, a Índia onde, na sua estrutura de castas sociais, trata por *outsiders* os membros que se encontram mais abaixo dessa organização social.

De acordo com Becker (2008), por *outsider* se entende como aquele que assim é rotulado. Não há, para o autor, uma forma homogênea de caracterizar o *outsider*, pois esse o é dependendo de onde se encontra. Comportamentos desviantes em um local podem não o ser em outros, e assim também ocorre na visão desse *outsider*, ao não interpretar seus desvios como erros.

O desvio, nesse sentido, é uma criação da sociedade. “*grupos sociais criam desvio ao fazer regras, cuja infração constitui desvio*, e ao aplicar essas regras à pessoas particulares e rotulá-las como *outsiders*” (BECKER, 2008, p. 21-22, grifos do autor). Desse modo, o desvio “*não é uma qualidade do ato que a pessoa comete, mas uma consequência da aplicação por outros de regras e sanções a um ‘infrator’*” (p. 22).

O modo de vida boêmio, por si só, é considerado um modo de vida *outsider*, visto as peculiaridades tratadas até então, ou seja, o boêmio se torna um estranho e alguém execrável, muitas vezes em meio aos locais que não são propícios à boemia, pelo simples fato de transgredir algo que, para ele, não é visto como correto (BECKER, 2008).

Muito disso se dá pela busca em, como o ocorrido com a cigarra, tornar esse personagem um sujeito moldado nas regras sociais. Isso ocorre de diversos modos, desde a busca por tirá-lo da vida noturna, até nas tentativas de torná-lo um abstinente completo. Há também a tentativa de afastá-lo do artistismo. Becker (2008), observa em seus estudos que o músico de casa noturna, uma ocupação muito frequente entre os boêmios, tende a sofrer repressão familiar, para que abandone a imprevisibilidade do sustento às custas dos cachês e, busque uma ocupação mais previsível, semelhante ao ocorrido com a cigarra, que, ao fim da história, começa a coletar mantimentos junto das formigas.

O comportamento boêmio, que ocorre no turno inverso ao do trabalho, quando se deve descansar para estar a postos para mais um turno, e que ocorre em lugares estigmatizados torna-se, assim, uma ameaça.

Eles põem em risco as defesas profundamente arraigadas do grupo estabelecido contra o desrespeito às normas e tabus coletivos, de cuja observância dependem o status de cada um dos seus semelhantes no grupo estabelecido e seu respeito próprio, seu orgulho e sua identidade como membro do grupo superior (ELIAS; SCOTSON, 2000, p. 26).

3 ASPECTOS MÚSICAIS E POÉTICOS DA CANÇÃO BRASILEIRA

O presente capítulo visa analisar a forma musical “canção”. Este capítulo será encarregado de demonstrar como surge o gênero “canção”, novamente fazendo um breve resgate histórico na “pré-história” dessa, para que entenda-se como foi moldado para o que veio a tornar-se a partir do século XX.

Assim, buscando relacionar tal forma à linha de pesquisa em que essa se insere, serão discutidas as relações entre música e literatura, onde será visto como e por qual razão o elemento poético da canção pode (ou não) ser considerado uma forma literária, mantendo sua associação com as características musicais. Serão discutidos trabalhos da literatura comparada, que darão um norte para a discussão.

Serão apontadas também as aproximações de compositores com o mundo da literatura, bem como a aproximação de escritores com o fazer musical. Essas aproximações serão visíveis enquanto desvenda-se quem é o cancionista, termo cunhado por Tatit (2002), para designar quem é o sujeito responsável pela criação das canções.

Pretende-se evidenciar as relações entre esses cancionistas e os conceitos trabalhados acerca das RS, procurando evidenciar como a opinião pública entende a boemia vivida e musicada por esses músicos.

Optou-se por tratar da “canção popular brasileira” e não da “música popular brasileira”, por concordar-se com as palavras de Fischer (2016), o qual pontua:

O que proponho a estudar no âmbito literário é a canção, essa forma que *mescla elementos orais/populares com elementos letrados*, que dura três minutos e que pode ser assobiada por qualquer um. “Música popular” é um âmbito muito maior do que a canção, e não pode ser confundido com ele; nela estão contidos o carnaval, os cantos que eram chamados (na universidade não são mais), folclóricos, músicas para rituais compridos, formas puramente musicais, sem qualquer letra, etc. (p. 22-23, grifo nosso).

Tratando-se do contexto em que a canção se insere, será discutido como as situações políticas influenciaram no modo de fazer a canção. Já discutiu-se, brevemente, que a Era Vargas teve suas influências no modo em que os personagens sociais diversos eram retratados nas composições. A discussão será retomada e estendida ao período da ditadura cívico-militar, que assolou o país após 1964, a qual tem, por marca, as canções de protesto e a censura. Nesse contexto encontra-se o compositor que norteia os estudos aqui propostos: Aldir Blanc.

A conclusão deste capítulo será destinada à vida do compositor, falando sobre seu início na música e suas parcerias de sucesso. Embasada em reportagens, biografias e documentários,

será visto como o compositor, um amante da boemia, teve seus momentos *outsider*, renunciando a vida como psiquiatra para viver da música e das crônicas, vindo mais tarde a trazer a público sua “Vida Noturna”, resultado do que escreveu e vivenciou junto de parcerias de sucesso, como João Bosco e Guinga. Essa parte da pesquisa pretende ser, também, uma homenagem ao compositor, que tanto fez pela música brasileira, e que, em 2020, veio a desfalcá-la, vitimado pelo novo coronavírus (COVID-19).

3.1 RELAÇÕES ENTRE MÚSICA E LITERATURA NO TEMPO

É sabido que a música possui grande importância para a humanidade, não apenas no âmbito do entretenimento como muitos hoje a utilizam, como afirma Fiuza (2001):

A música é, sem dúvida, uma das mais brilhantes criações do homem. Tem uma função significativa na vida das pessoas: é prazer, conforto, reflexão, diversão, emoção, informação. A música estimula nossa sensibilidade e, às vezes, expõe outras que são reprimidas. Ela pode transportar-nos de um mundo objetivo, cronológico, sistemático, para um outro mais livre, mais imaginativo, mais contemplativo. Para inúmeras culturas, ela tem uma função importantíssima: seu caráter celebrativo, ligado às tradições, à religião e à dança. Para a História, ela tem um significado especial: o seu valor enquanto documento histórico. A música retrata seu tempo, permite-nos perceber como determinado tema foi trabalhado ou mesmo esquecido, ocultado (p. 9).

Ao pensar nas aproximações entre literatura e música, parece propício que evoque-se, para abertura desta seção, a seguinte fala de Oliveira (2020):

A união entre Literatura e Música, gêmeas nascidas da própria fala humana, perde-se nos albos da pré-história. Inseparáveis, teriam dado voz à expressão das paixões e das experiências insondáveis da alma. Em cantos tribais, lamentações coletivas, ou verbalizações pré-linguísticas, geraram mantras, preces, expressões indistintas de vivências comuns. Lentamente, ao fluir dos séculos, conforme a natureza do material acústico explorado, acabaram por bifurcar-se entre Poesia e Música (p. 93).

Dada a afirmação de que a aproximação procurada remonta tempos longínquos, resta, antes de mais nada, que descubra-se o quão duradoura esta é e, acima de tudo, como ocorreu no passar da história da humanidade, além de entender de que modo ocorreu a bifurcação à qual a autora refere-se.

Werlang (2011) demonstra quais foram os primeiros indícios da relação entre música e literatura – mesmo que nesse momento, para ele, não possa se falar em literatura de fato –, indícios esses que remontam a tempos anteriores ao *Homo Sapiens*.

Instrumentos musicais encontrados por pesquisadores datam de cerca de 53 mil anos. Calcula-se que a atividade musical tenha cerca de 200 mil anos, enquanto o surgimento do *Homo sapiens* é datado em torno de 100 mil anos atrás. O surgimento simultâneo da palavra e da expressão musical é considerado por muitos pesquisadores um elo primordial na cadeia evolutiva da humanidade (p. 23).

O pesquisador segue seu resgate histórico passando pela Grécia clássica, onde “encontram-se as primeiras formas poético-musicais ligadas à tradição ocidental” (WERLANG, 2011, p. 23). Nessa época a ligação entre as artes é evidente, inclusive em textos de filósofos desse tempo, O que fica evidente nos estudos de Oliveira (2002), ao citar a obra de Plutarco, onde o filósofo relata que “Simônide de Ceos teria se referido à pintura como poesia muda, à poesia como pintura falante e à arquitetura como música congelada” (p. 24).

As formas citadas por Werlang seriam então “o *hino*, o *peã*, o *ditirambo* e o *treno*” (2011, p. 23, grifos do autor), formas musicais e literárias às quais, como ele mesmo salienta, são trazidas ao mundo ocidental pelos romanos, com a mudança de que hinos antes dedicados aos deuses gregos são, agora, dedicados ao deus apostólico romano na forma do cantochão, uma “música essencialmente relacionada ao culto cristão” (p. 23), em que imperava o uso da voz, com uma única linha melódica⁸

Que fluíam livremente, quase sempre se mantendo dentro de uma oitava e se desenvolvendo, de preferência com suavidade, através de intervalos de um tom. Os ritmos são irregulares, fazendo-se de forma livre, de acordo com as acentuações das palavras e o ritmo natural da língua latina, base do canto dessa música (BENETT, 1986, p. 13).

Chega-se à Idade Média, “onde escritores e músicos em diversos momentos históricos confraternizam bebendo das mesmas fontes” (WERLANG, 2011, p. 24). Nota-se que ambas as artes, apesar de diferentes entre si, fortaleceram-se e moldaram-se muito enquanto seus entusiastas compartilhavam dessas fontes – muito parecido com o que se observará futuramente na sociabilidade boêmia parisiense anteriormente tratada e, futuramente, na boemia brasileira.

Nesse momento, no âmbito popular, surgem os chamados trovadores⁹ com suas poesias. Esses sujeitos eram “poetas-cantores de todas as classes sociais que percorriam toda a Europa

⁸ Benett (1986) observa que nesse momento a música, diferentemente do que se percebe na época contemporânea, em que usam-se, na grande maioria das vezes, escalas maiores ou menores para a composição musical (salvo exceções da música feita após o século XX), era baseada em escalas que denominam-se *modos* e estes são divididos em *autênticos* (jônio, dórico, frígio, lídio, mixolídio e eólio) e *plagais* (os modos já citados, porém uma quarta abaixo da sua construção autêntica. Em sua nomenclatura é acrescido o sufixo “hipo”).

⁹ Sabe-se que, antes dos trovadores, existiram os menestrelis que trabalhavam de forma parecida artisticamente. Contudo, para não alongar-se na chamada pré-história da boemia, não parece prudente entrar nesta seara no presente trabalho. Sobre o assunto, sugere-se a leitura da obra “História social da Arte e da Literatura”, de Arnold Hauser.

entoando suas canções” (BARROS, 2011, p. 65). Werlang (2011) salienta que essas poesias, que também eram formas musicais, viriam a ser o pontapé inicial para o início da literatura em diversos países do velho continente.

À essas formas poéticas e musicais são dadas o nome de “cantigas”

Duas eram as espécies de poesia trovadoresca: a lírico-amorosa, expressa em duas fôrmas, a *cantiga de amor* e a *cantiga de amigo*; e a satírica, expressa na *cantiga de escárnio* e de *maldizer*. O poema recebia o nome de “cantiga” (ou ainda de “canção” e “cantar” pelo fato de o lirismo medieval associar-se intimamente com a música: a poesia era cantada, ou entoada, e instrumentada. Letra e pauta musical andavam juntas, de molde a formar um corpo único e indissolúvel. (MOISÉS, 1969, p. 13, grifos do autor)

Esses trovadores, como observa Galindo (2006), provinham de diferentes classes sociais e podiam ou não viver unicamente desse fazer artístico. Os mais nobres costumavam ter o trovadorismo como uma forma de expressão de ideias acerca do mundo e, dessa forma, costumavam não dedicar sua vida apenas a essas atividades. Os que não compunham essa classe social, viviam do que recebiam por seus versos e pela apresentação dos mesmos.

Importante ressaltar as palavras da autora, a qual afirma “até por volta de 1400, em todo o Ocidente, a escritura pouco influenciava o comportamento ou o pensamento dos poetas e as expectativas do público, na sua maioria analfabetos” (GALINDO, 2006, p. 6), logo a tradição oral era a maior força existente para a perpetuação dessa tradição, visto que as cantigas passavam de trovador a trovador pela fala, sem que houvesse, naquele momento, outro modo de “gravar” a canção.

Chega-se, então, ao período conhecido como Renascimento ou Renascença. O período é marcado por grandes mudanças no âmbito social:

Localizado entre o fim da Idade Média e a transição para Idade Moderna, compreendeu uma série de transformações políticas, econômicas, culturais, sociais, religiosas e científicas, que se estenderam nos séculos XV e XVI, e atingiram seu apogeu entre os anos de 1490 a 1560, na Europa ocidental. A *expansão ultramarina*, o desenvolvimento do comércio e a ascensão da burguesia incompatibilizaram-se com o regime feudal, cuja economia fechada e descentralizada inibia a intensificação das atividades comerciais (GALINDO, 2006, p. 9, grifos do autor).

A autora identifica que o pensamento renascentista começa formular uma ideia antropocentrista, que coloca o homem como sendo o centro dos ideais renascentistas, diferente do que ocorria na época anterior, em que imperava o teocentrismo (pensamento que toma Deus como peça central). Também há uma tentativa de fazer “renascer” muito do que foi a cultura grega e romana (BENETT, 1986; GALINDO, 2006).

A literatura, por se caracterizar pela imitação de obras de escritores da Antiguidade clássica, é chamada *Classicismo*. Na verdade, desde o século XIII os artistas e intelectuais italianos já traduziam para a sua língua obras da Antiguidade, difundindo as ideias do Mundo Antigo. Eram os *humanistas*, que acreditavam que a cultura pagã, anterior ao cristianismo, era muito mais rica e expressiva, já que se voltava para o indivíduo, seus feitos e sua capacidade de transformar o mundo. (GALINDO, 2006, p. 10, grifos do autor).

Nesse período “a poesia de Petrarca e Shakespeare está presente nos madrigais¹⁰ de Luca Marenzio, e em *ayres*¹¹ de Thomas Morley, e de vários de seus contemporâneos” (WERLANG, 2011, p. 24, grifos do autor), mostrando, assim, que apesar dessas mudanças importantes, as ligações entre literatura e música ainda se faziam presentes.

Os compositores, como mostra Benett (1986), começam a interessar-se mais pela música profana, escrevendo, inclusive músicas para instrumentos solistas que não mais servem apenas para acompanhamento do cantor. Apesar disso, como bem salienta o autor, o maior número de composições da época que chegou aos tempos atuais, mostra que as composições sacras ainda eram maioria.

A chegada do período Barroco traz novos rumos para a música. Em um sentido amplo, o período é marcado pela criação da ópera (BENETT, 1986; WERLANG, 2011), bem como é nesse momento que surge a monodia.

Em Florença, na Itália, durante o último quartel do século XVI, um grupo de escritores e músicos que deram a si próprios o nome de *Camerata*, chegaram à conclusão de que o elaborado tecido contrapontístico da música de canto obscurecia o sentido das palavras. Essas – pensavam eles – deveriam ter sempre mais importância do que a música, cuja função é exprimir-lhe o plano afetivo – as emoções e os estados de alma. Assim foi que começaram a fazer experiências com um estilo mais simples, que chamaram monodia: uma única linha vocal, sustentada por uma linha de baixo instrumental, sobre a qual os acordes eram construídos (BENETT, 1986, p. 35-36, grifos do autor).

E, também, há o aparecimento do recitativo:

A linha melódica vocal ondulava de acordo com o significado do texto, e acompanhava de perto o ritmo da pronúncia natural das palavras. Foi esse estilo – meio cantado, meio recitado – que ficou conhecido como recitativo. O acompanhamento era extremamente simples. Tudo que o compositor escrevia sob a melodia resumia-se a uma linha do baixo que devia ser tocada por algum instrumento grave de corda, como o *cello*, por exemplo (BENETT, 1986, p. 36, grifos do autor).

¹⁰ Ao buscar-se a definição de um madrigal tradicional, vê-se que “um madrigal [...] caracteriza-se por não ter refrão, isto é, possui música composta para cada linha do texto (embora os versos sejam frequentemente repetidos). Quase sempre é uma composição muito contrapontística, fazendo amplo uso da imitação” (BENETT, 1986, p. 26).

¹¹ Uma das 3 formas de madrigal inglês (BENETT, 1986).

É no período Barroco também, que institui-se a utilização de apenas dois dos modos eclesiásticos: o *jônio* (hoje conhecido como escala maior), e o *eólio* (escala menor), abolindo-se assim o estilo modal que ainda era utilizado (BENETT, 1986). Um dos trabalhos mais conhecidos acerca do uso dos modos maiores e menores nessa época é a série de peças presentes em “O cravo bem temperado”, do compositor Johann Sebastian Bach, onde ele utiliza os 24 tons possíveis (12 maiores e 12 menores de cada tonalidade) para a composição de 24 prelúdios e fugas para cravo solo. O compositor destaca-se, também, pela sua produção vocal sacra.

No Romantismo as aproximações entre as áreas se dão de forma mais explícita:

É inegável a influência exercida por Goethe e seu fausto na imaginação romântica, influência essa que aparece explícita na sinfonia *Fausto*, de Liszt, na ópera *Mefistófele*, de Arrigo Boito, na ópera *Fausto*, de Gounod e em grande quantidade de outras obras menores, além de surgir de forma velada em muitas composições. Também fundamental foi a influência de Schiller em Beethoven, e de Shakespeare em diversas gerações de músicos românticos. Rossini compôs música para *O barbeiro de Sevilha* de Beumarchais, assim como Mozart o fizera anos antes para *As bodas de Fígaro*, do mesmo autor (WERLANG, 2011, p. 25, grifos do autor).

Observa-se, no período, a busca dos poetas, principalmente por parte de Baudelaire, de que as palavras possuíssem um “valor essencialmente musical” (GOMES, 1994, [s.p]).
Comenta o autor:

É possível dizer, portanto, que o Simbolismo foi um movimento literário em que os poetas sonharam em elevar a poesia à condição de música. Mas por que tal aproximação entre artes aparentemente tão distintas? A música, na realidade, é a mais subjetiva das artes, porque não visa jamais representar imitativamente os objetos; a música visa sempre atingir o espírito. Daí sua universalidade. Explica-se assim a grande obsessão dos simbolistas com a música, tanto na referência explícita a instrumentos musicais – a flauta, o violino, o violoncelo e a viola – como também na apropriação de recursos tipicamente musicais (GOMES, 1994, [s.p]).

O que percebe-se mais claramente no período, é a busca de uma maior aproximação das artes e, não errôneo dizer, essa busca esteve presente nos redutos boêmios com Baudelaire e tantos outros poetas adeptos ao Simbolismo e à boemia. Fato é que esses poetas buscaram fazer com que a palavra do poema “se aproximasse o mais possível da linguagem vaga e imprecisa da música” (GALINDO, 2006, p. 11), buscando assim o que Oliveira (2002; 2020) denomina como “*música e literatura*” (2002, p. 13, grifos do autor).

3.2 ASPECTOS TEÓRICOS DOS ESTUDOS DA CANÇÃO

Não parece estranho que tais aproximações, que atravessaram a história da humanidade, despertem interesse de estudiosos, principalmente os que se ocupam dos estudos em literatura comparada. Nesse limiar dos estudos da literatura e música, encontra-se a ciência denominada melopoética (OLIVEIRA, 2002; 2020).

A autora, ao adaptar o esquema proposto por Scher acerca da melopoética, aponta três divisões dessa área do conhecimento, divisão essa que auxilia no entendimento do que seria, de fato, essa ciência que busca estudar os entrelaçamentos entre Literatura e Música (OLIVEIRA, 2002; 2020). São estas:

- 1) Estudos que contemplam *música e literatura*, isto é, criações mistas que incluem simultaneamente o elemento verbal e o musical. Destacam-se aí a ópera, especialmente o drama musical de Wagner, o *lied*, a canção, em geral, bem como investigações sobre a sinestesia, a melopeia e aspectos acústico-musicais da linguagem verbal.
- 2) Estudos focalizando a *literatura na música*, ou estudos literário-musicais, que recorrem a conceitos ou procedimentos de crítica literária para instrumentalizar a análise musical. Como objetos de pesquisa, destacam-se aqui a música programática, que aspira reproduzir o efeito de uma narrativa ou descrição literária; a presença do narrador onisciente na ópera de Wagner; o papel do solista como protagonista; o uso de citações e diálogos em composições sinfônicas ou na música de câmara e a imitação de estilos literários pela música.
- 3) Finalmente, os estudos de maior interesse para a literatura, que denomino músico-literários, também indicados pela expressão *música na literatura*. Entre os vários objetos de análise encontram-se: a música de palavras; recriações literárias de efeitos musicais (“música verbal”, na terminologia de Scher); a estruturação de textos literários sugestiva de técnicas de composição musical, como na utilização, deliberada ou intuitiva, da forma sonata, do contraponto e do tema e variação; o papel de alusões e metáforas musicais na obra literária, aí incluída a figura do músico (OLIVEIRA, 2002, p. 12-13, grifos do autor).

Ao situar esse trabalho nos estudos da canção, entende-se que, a partir do exposto pela autora, o estudo proposto situa-se na primeira subdivisão, ou seja, nos estudos sobre *música e literatura*.

Entende-se a canção popular como uma das formas mais conhecidas que se tem contato, ao relacioná-la com as outras formas musicais existentes. Presente nas rádios, na televisão e nas propagandas publicitárias, ela está sempre mais acessível aos homens e mulheres comuns do que uma sinfonia ou qualquer outra forma musical, como o choro puramente instrumental.

Moraes (2000), dá fôlego ao debate ao assinalar “entre as inúmeras formas musicais, a canção popular (verso e música), nas suas diversas variantes, certamente é a que mais embala e acompanha as diferentes experiências humanas” (p. 204), evidenciando que a canção torna-se presente na história dos indivíduos e da humanidade.

Como visto, juntas no tempo, música e literatura seguem quase como irmãs no que tange suas raízes (OLIVEIRA, 2020). A canção, fruto desses entrecruzamentos, aparece então como importante forma de evidenciação dessa união, visto que “ao lado de oratórios, cantatas, madrigais, coros e baladas, a canção destaca-se como a imemorial e a mais conhecida dessas composições” (p. 96).

Apesar das aproximações entre as artes, há quem ainda ponha em xeque o fato de a canção pertencer ou não ao domínio da literatura. De antemão, o autor já coloca que, em sua visão, o gênero deve sim fazer parte dos estudos literários, e defende da seguinte forma sua tese:

[...] todo mundo tem direito ao Noel Rosa (e a tudo que de melhor a canção produziu), e esse direito será mais bem atendido se os letrados se encarregarem dele [...]. para bem fazê-lo, nós os letrados, os professores de literatura, devemos nos habilitar no tema, conhecer esse patrimônio, frequentá-lo, num aprendizado que não é nem nunca mais será trivial, porque já há gênios nele, nem acontecerá espontaneamente, pelo mero fato de sermos ouvintes ou de vivermos num país rico em cancioneros os mais variados, mas ao contrário só acontecerá se a escola induzir os alunos a conhecê-lo (FISCHER, 2016, p. 19).

Ao mesmo tempo que vê a canção como elemento presente na e constituinte da formação social, principalmente dos brasileiros, o autor salienta que a mesma ainda vê-se negligenciada no ambiente acadêmico. Isso muito acontece por diversas questões, como aponta Oliveira:

Seu estudo traz à baila uma questão crucial, a relação entre a estrutura verbal e a musical. Por sua complexidade, o problema tem inspirado posturas críticas contrastantes. Alguns teóricos consideram que, na canção, o elemento musical predomina sobre o verbal. Outros atribuem igual peso aos dois constituintes, enquanto um terceiro grupo enfatiza a tensão entre melodia e letra (2020, p. 96).

Essa negligência por parte da Academia parece ter diminuído nos últimos tempos, principalmente se observar-se que o estudo de Fischer aqui citado é um depoimento acerca da construção de uma disciplina sobre estudos da canção na graduação em Letras da UFRGS. Essa inserção do gênero na Academia é vista de forma otimista pelo autor, mesmo que veja-se como tardia, visto a importância do gênero para o país. O autor ajuda a entender os motivos de isso acontecer tão tardiamente:

Por que é que agora, e só agora, a canção passa a ser interesse da Academia? Há várias respostas possíveis: a mais ampla seria o reconhecimento de sua importância concreta, empírica, palpável, no centro da cultura brasileira, como arte relevante a ponto de inseminar, influenciar, dialogar enfim com outras linguagens. A segunda teria a ver

com o fato já mencionado de reconhecer ser ela o *caminho regular da iniciação estética do brasileiro*. A terceira, e muito forte, tem a ver com o fato de estarmos no zênite da vida artística de uma geração de gênios nascida nos primeiros anos 40 (Gil, Caetano, Chico, Paulinho, Edu Lobo, etc.), que já é visível em sua obra, representando isso uma espécie de ponto alto do gênero canção popular (FISCHER, 2016, p. 21, grifo nosso).

Convém notar que, em 1937, Mário de Andrade promove o “Congresso da Língua Nacional Cantada”, com o objetivo de fomentar o debate acerca dos estudos da canção e os brasileirismos que já encontravam-se nesse gênero musical, bem como, como salienta Monteiro (2020), esse acontecimento foi negligenciado pela Academia, principalmente pela área da Linguística.

Opta-se nesta pesquisa em admitir uma não hierarquia entre elemento musical nem verbal na constituição da canção, mas sim, como o segundo grupo apontado pela autora, atribuir um peso igual a ambos, admitindo que não há como, ao dissociar letra da música, a canção de fato. Só há canções na combinação desses elementos, e esses andam juntos para a criação de sentido da composição. Admite-se que há momentos em que uma canção pode virar uma *standard* instrumental, como é comum em alguns arranjos de bossa nova ou *jazz*, bem como entende-se que há como recitar a letra da canção sem que haja a necessidade do elemento musical como acompanhante. Contudo, nesse momento, entende-se que não há mais canção de fato. Fischer (2016) auxilia nesse pensamento ao trazer à luz a seguinte colocação:

A canção é um gênero estético com características próprias, e não um mero ponto de encontro entre música e poesia rebaixadas, como muitas vezes o pensamento acadêmico determinou. Sendo gênero, tem suas marcas específicas, que interessa considerar, mas que não são imediatamente perceptíveis pelo radar universitário e escolar, cujo horizonte de absorção para a canção é a literatura, em particular a poesia, e não a música (p. 24-25).

Partindo da observação de Fischer supracitada é prudente – e nada errôneo – dizer que “canção” é um conceito complexo de ser definido. Cavalcante (2016), defende que a dificuldade em cunhar um conceito concreto se dá pelo fato de que tanto canção quanto literatura são conceitos que vêm evoluindo através do tempo.

Levando em conta tal dificuldade, para que tenha-se uma ideia acerca de como será abordada a canção nas análises futuras, parece prudente que pense-se nesta, para fins de melhor entendimento acerca de o que ela “seria”, a partir dos apontamentos de Tatit (1986, p. 1-2), sobre sua questão estética, a qual aparece já no seu surgimento:

Este novo tipo de música, cuja história se confunde com a história do próprio rádio, não conservava mais a autenticidade e a brejeirice das canções folclóricas ou das modinhas regionais e nem se arvorava em modelo requintado à maneira das canções

eruditas. Possuía uma natureza indisciplinada e uma vocação amalgâmica, isto é, uma tendência a misturar formas nacionais com formas estrangeiras e a incorporar, sem qualquer resistência, as influências circunstanciais da moda, do progresso tecnológico, das outras modalidades artísticas, dos acontecimentos socioculturais, enfim, se havia uma estética completamente desguarnecida e aberta a todos os influxos da época, sem ter muito o que preservar, esta era a incipiente estética da canção popular.

Na canção o sentido se forma no momento em que “as formas sonoras se mesclam às formas linguísticas” (TATIT, 2004, p. 69), e essas enunciam algo através do cantar. Nesse sentido, a canção pode falar de cenas cotidianas (TATIT, 2004), pequenos episódios da vida do compositor, histórias que o mesmo ouviu de terceiros. As possibilidades são infinitas, e é nesse sentido que a canção deve ser, então, entendida. A canção possui poder de representação, e, como será visto posteriormente, possui o poder de representar sujeitos das mais variadas estirpes.

Tatit (2004) ainda sinaliza que as melodias da canção popular brasileira “mimetizam as entoações da fala, justamente para manter o efeito de que cantar é também dizer algo” (p. 73). O cancionista conta uma história como se estivesse próximo ao seu ouvinte. Nesse processo de “contação” é que eram representados os mais diversos sujeitos sociais

Os cancionistas se esmeraram em fazer dos intérpretes personagens definidos pela própria entoação. Ouvia-se então a voz do malandro, a voz do romântico, a voz do traído, a voz do embevecido, a voz do folião, todas revelando a intimidade, as conquistas ou o modo de ser do enunciador (TATIT, 2004, p. 76).

Fischer (2016), remonta à sua infância para mostrar que desde ali a canção, principalmente com os festivais e programas de rádio, enraizou-se no cotidiano do brasileiro: “a canção é o veículo, há 50 anos pelo menos, da iniciação estética do brasileiro em geral – a canção, e não a literatura ou outra modalidade artística educada em modelo europeu. Namoramos, sofremos, celebramos, vivemos com a canção” (p. 20).

Por fim, para maiores explicações sobre a escolha do estudo da canção, para entender as RS da boemia, é necessário entender a canção como objeto formativo¹²: “a canção brasileira é formativa, isto é, forma o país: comenta vivamente aspectos do país, simboliza questões da vida brasileira, forma o gosto, realimenta sua própria existência e contribui para a vida de outras modalidades artísticas” (FISCHER, 2016, p. 25).

¹² “Formativo”, aqui, se refere a uma longa e produtiva tradição crítica e interpretativa do país (FISCHER, 2016, p. 25).

Ainda cabe que atenha-se, para maiores justificativas, às palavras de Moraes, ao lembrar que “a canção é uma expressão artística que contém um forte poder de comunicação, principalmente quando se difunde pelo universo urbano, alcançando ampla dimensão da realidade social” (2000, p. 204), visto que “o cancioneiro popular produz leituras sociais, revela histórias, construindo outras falas sociais, revelando a partir de outra ótica, mediada pelas expressões artísticas, colocando em primeiro plano outras vozes” (FIUZA, 2018, p. 177).

Vista assim, não ocorre objeto de estudo mais completo que a canção – não querendo diminuir as outras artes que buscaram tal objetivo – para entender as representações do boêmio no contexto social brasileiro e, como será visto, o recorte da obra de Aldir Blanc cai como uma luva para investigações nesse sentido.

3.3 A CANÇÃO BRASILEIRA E O CONTEXTO SOCIAL

Mas o quão importante a música – pensando na canção em específico – é para os brasileiros? De antemão pode-se dizer que a importância é deveras grandiosa. Como já exposto por Fischer (2016), a canção participou e ainda participa ativamente da formação social dos brasileiros. Muito dessa sua participação ativa se dá por conta de sua alcunha de “língua universal” (DINIZ; CUNHA, 2014), propiciada pelo seu consumo desenfreado, que acontece mesmo sem que se perceba, visto que, “ouvimos música no ônibus, no carro, em casa, nas praças nos estádios, nas festas, no supermercado” (DINIZ; CUNHA; 2014, p. 7).

Napolitano (2002), colabora a ampliar a visão acerca dessa importância ao afirmar:

A música, sobretudo a chamada “música popular”, ocupa no Brasil um lugar privilegiado na história sociocultural, lugar de mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões que formam o nosso grande mosaico nacional. Além disso, a música tem sido, ao menos em boa parte do século XX, a tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais. Para completar, ela conseguiu, ao menos nos últimos quarenta anos, atingir um grau de reconhecimento cultural que encontra poucos paralelos no mundo ocidental (2002, p. 5).

Sendo assim, tem-se noção de que a canção brasileira possui um elemento próprio, que diferencia-a. Cavalcante (2016) abre seu trabalho afirmando que “a canção popular brasileira é reconhecida como uma das mais diversificadas do mundo: não só agrega variedade de ritmos, melodia e interpretações em um determinado período, como aponta para a convivência de diferentes movimentos poético-musicais num mesmo tempo” (p. 285). Aos brasileiros, tal afirmação não parece surpresa pois, como é de conhecimento, muito da miscigenação ocorrida no país contribuiu para essa identidade descrita pela autora.

Nessa seara, Wisnik (2019), destaca o pluralismo encontrado na canção, que não possui apenas características de um único, mas sim de vários estilos “[...] que às vezes travam diálogo intenso com as culturas literária, plástica, cinematográfica e teatral”¹³ (p. 111, tradução nossa). Nessas fronteiras a canção atuou, como salienta o autor, como sinalizadora de aspectos culturais do país, como também de um modo de pensar de uma sociedade. Ao longo dessa seção, essa visão da canção no dilema brasileiro será melhor discutida.

Mariz (2005), remonta a história aos tempos dos jesuítas, mostrando como as três raças influenciaram para essa riqueza musical (mesmo admitindo que os ameríndios tiveram menos relevância): os negros escravos trouxeram as batucadas de suas diferentes tribos, enquanto os brancos, como bem observa ao citar Mário de Andrade, colaboraram com o tonalismo, os instrumentos e a tradição literária e musical anteriormente discutida.

Toma-se licença, no entanto, para dar um salto temporal para as últimas décadas do século XIX. Coincidentemente, na mesma época em que a boemia começa a ganhar forma em solo tupiniquim, a canção popular também inicia sua jornada junto a homens e mulheres que, até então, devido à incapacidade de consumir a música da corte, acompanharam o nascimento de uma forma musical que cairia nas graças do povo.

O momento é de finitude do até então consistente império brasileiro, com os caminhos apontando para o início da república. Tais mudanças fazem com que alguns ritmos, que antes eram exclusivos das fazendas, comecem a ganhar os centros urbanos, como é o caso do lundu, gênero musical assim descrito por Napolitano (2002):

O lundu (ou lundum), no começo uma dança “licenciosa e indecente” trazida pelos escravos bantos, acabou sendo apropriado pelas camadas médias da corte, transformando-se numa forma-canção e numa dança de salão. Geralmente tinha o andamento mais rápido que a modinha e uma marca rítmica mais acentuada e sensual, sendo uma das primeiras formas culturais afro-brasileiras reconhecidas como tal (p. 28).

A urbanização do estilo transforma-o no lundu-canção, que torna-se, segundo Diniz e Cunha (2014), o primeiro gênero de canção propriamente brasileiro.

O lundu, por exemplo, saiu do universo das fazendas em direção às cidades, fundiu-se com gêneros europeus e constituiu o ritmo miscigenado pioneiro da canção brasileira. Com roupagem urbana e temáticas variadas, tornou-se o lundu-canção, que continha, em alguns casos, letras de duplo sentido (DINIZ, CUNHA, 2014, p. 17).

¹³ [...] que a veces traban diálogo intenso con las culturas literaria, plástica, cinematográfica y teatral”

Os autores assinalam que o primeiro lundu a ser gravado, “Isto é bom”, de Xisto Bahia, só vem a ser gravado em 1902.

*A renda de tua saia
Vale bem cinco mil réis
Arrasta mulata a saia
Que eu te dou cinco e não dez
Isso é bom isso é bom isso é bom que dói
Isso é bom isso é bom isso é bom que dói*¹⁴ (ISTO, 1902)

Não só o lundu-canção rondava o cancionero brasileiro, mas as modinhas acompanhadas pelo violão – e que serão, mais tarde, preferência de muitos boêmios – também possuem seu espaço. O gênero já habitava o país desde o fim do século XVIII e, diferente do lundu, é mais melancólica, tendo muita inspiração das óperas europeias em suas melodias (NAPOLITANO, 2002), contudo pensa-se não ser essa a primeira expressão cancionista cem por cento brasileira, devido a estas suas raízes europeias. Esse espaço, que lhe é de direito, visto sua tradição no país que lhe acolheu como forma de expressão, é retratado, inclusive, na literatura, como em “Memória de um sargento de milícias”, de Antônio Manuel de Almeida, onde o estilo toma forma nas modinhas entoadas pela personagem Vidinha (DINIZ; CUNHA, 2014).

Como já discutido, grande parte das mudanças ocorridas na época, deram-se principalmente na cidade do Rio de Janeiro, considerada o centro das agitações culturais do país até meados de 1950 (NAPOLITANO, 2002). Com a canção não haveria de ser diferente:

A cidade do Rio de Janeiro, uma das nossas principais usinas musicais, teve um papel central na construção e ampliação desta tradição. Cidade de encontros e de mediações culturais altamente complexas, o Rio forjou, ao longo do século XIX e XX, boa parte das nossas formas musicais urbanas (NAPOLITANO, 2002, p. 27).

Mas o gosto pela canção popular, como pontua Napolitano (2002), não foi assumido tão facilmente, principalmente pela burguesia. A tradição europeia ainda era forte no país e ainda se tinha preferência pela música dos salões da monarquia. Segundo o autor, só com o aparecimento da bossa nova é que a elite começa a sentir-se segura em mostrar sua preferência pela música popular brasileira.

¹⁴ Para melhor discernimento do leitor, quando tratar-se de letras de canção, independentemente da quantidade de linhas que o trecho possua, será tomada a liberdade de usar a configuração acima mostrada. A intenção é diferenciar citações de canções, das citações literárias e transcrições de entrevistas, presentes nessa pesquisa para, assim, proporcionar uma leitura mais fluida.

A preferência pelo modelo europeu parece saltar aos olhos ao observar-se que o primeiro compositor de renome do país, Carlos Gomes, ganhou muito de sua notoriedade por compor óperas “como se fosse um italiano, para o júbilo de nossa elite imperial, ‘estrangeira em seu próprio país’” (NAPOLITANO, 2002, p. 29). Ainda assim, o compositor de “O Guarani” não rendia-se apenas ao mundo estrangeiro, deixando que seu fazer composicional se estendesse às composições de modinhas e lundus.

O encontro do lundu-canção com a modinha e outros gêneros europeus que já habitavam o país, culminaram no aparecimento de outros tantos gêneros que cairiam nas graças do povo, como pontua Napolitano (2002, p. 30): “de todos estes encontros culturais e da mistura musical resultante, surgirão os gêneros modernos de música brasileira: a polca-lundu, o tango brasileiro, o choro e o maxixe, base da vida musical popular do século XX”.

Muito dessa aversão à música popular ainda pode ser explicada pela visão racista que havia – e que ainda se faz presente – no país. Napolitano aponta que o “grosso” do fazer musical, na época, era quase que todo executado por negros, escravizados ou libertos, por ainda haver o pensamento de que fazer música era

Uma forma de trabalho artesanal, logo, “coisa de escravos”. A atividade de músico era vista como uma espécie de artesanato, de trabalho realizado a partir de regras de ofício e correta manipulação do material bruto do som, e não como atividade “espiritual” ligada ao talento natural (2002, p. 29).

Com a deposição de Dom Pedro II e a implementação da República, em 1890 surge a peça teatral “A República”, de Artur e Aluísio Azevedo (DINIZ; CUNHA, 2014): “na peça *A República* tocava-se de tudo um pouco: tangos, polcas e principalmente maxixes, que surgiu por volta de 1870 e foi nossa primeira dança urbana típica” (p. 27, grifos do autor). A peça, além de satirizar o imperador deposto, como ressaltam os autores, teve uma de suas canções como sendo uma das primeiras a serem gravadas no Brasil, intitulada “As laranjas da Sabina” (DINIZ; CUNHA, 2014). Comentam os autores que a mesma desdenhava da deposição da família imperial, tendo o imperador como principal alvo. Essa zombaria com autoridades, como apontam os mesmos, se fará presente em momentos posteriores em diversas canções, tendo como alvos diversos presidentes e demais autoridades do país.

Cabe mencionar o surgimento do “choro” (ou chorinho), um dos gêneros mais conhecidos do país. Tendo como seu “pai” o flautista Joaquim Calado (DINIZ; CUNHA, 2014), o gênero ganhou espaço no país na metade do século XIX graças à sua originalidade rítmica, harmônica e melódica. Inicialmente um gênero puramente instrumental começou a ganhar

letras com o passar do tempo, “como aconteceu com ‘Carinhoso’, a melodia de Pixinguinha, que teve seu ciclo de música instrumental até ‘se completar’ na letra de João de Barro” (TATIT, 2004, p. 69). Entre seus maiores expoentes se encontram Chiquinha Gonzaga, Pixinguinha e Ernesto Nazareth.

O choro acabou por galvanizar uma forma musical urbana brasileira, sintetizando elementos da tradição e das modas musicais da segunda metade do século XIX. Nele estavam presentes o pensamento contrapontístico do barroco, o andamento e as frases musicais típicas da polca, os timbres instrumentais suaves e brejeiros, levemente melancólicos, e a síncopa que deslocava a acentuação rítmica “quadrada”, dando-lhe um toque sensual e até jocoso. Junto com a consolidação do choro, a consolidação das polcas no mercado musical para a pequena burguesia e o *revival* das modinhas, surgia também um espaço musical importante: o teatro de revista (e as operetas, sua versão mais “séria”), que será o grande foco da vida musical brasileira e carioca até meados dos anos 20 (NAPOLITANO, 2002, p. 31, grifos do autor).

Toda essa produção musical, no entanto, não era registrada se não de forma oral (NAPOLITANO, 2002). O país não dispunha de equipamentos de gravação, e eram poucos os músicos que liam e escreviam partituras – há de se levar em consideração, também que boa parte da população era de analfabetos (DINIZ; CUNHA, 2014), tornando quase que ineficaz o registro da letra. Em 1902, o tcheco Frederico Figner funda, no Rio de Janeiro, a *Casa Edison*, que vem a ser o primeiro estúdio de gravação do país (NAPOLITANO, 2002; DINIZ; CUNHA, 2014).¹⁵ Era o início de uma era que, após 1913, com a chegada da Odeon, faria com que o Brasil se tornasse “um dos principais mercados fonográficos do mundo” (DINIZ; CUNHA, 2014, p. 30).

Foi nesse momento que o primeiro samba foi gravado, em 1917. Intitulado “Pelo telefone”, composto por Donga e Mauro de Almeida, o samba foi “o marco de ascensão do ritmo como vendável, atraente e popular” (DINIZ; CUNHA, 2014).

*O chefe da polícia pelo telefone manda me avisar
Que na Carioca tem uma roleta para se jogar (bis)
Ai, ai, ai,
Deixa as mágoas para trás ó rapaz
Ai, ai, ai,
Fica triste se és capaz, e verás. (bis) (PELO, 1917).*

Sobre o gênero, que posteriormente virá a ser a principal marca identitária do Brasil, Diniz e Cunha dissertam:

¹⁵ Sobre a data, as fontes citadas divergem. Enquanto Napolitano (2002), expõe que o estúdio foi fundado em 1902, Diniz e Cunha (2014), salientam que o mesmo foi fundado em 1900.

O nome “samba” existe na literatura desde o século XIX. O gênero foi resultado de muitas misturas musicais referidas aos ritmos da América, da África e da Europa. Na área urbana do Rio de Janeiro, o termo foi se caracterizando como símbolo de uma manifestação popular cada vez mais associada à diversidade social brasileira. Ele representa a festa, a dança e nossa miscigenação (2014, p. 54).

Botelho auxilia a entender essa transformação do samba em uma espécie de símbolo nacional – e também os motivos de ter caído tão facilmente no gosto do brasileiro – ao expor:

O samba determina a legibilidade do Rio de Janeiro, revitaliza a memória da cidade e poetiza a experiência urbana, fixando-se de forma definitiva na cultura dessa metrópole. O samba pode ser visto como uma voz periférica e socialmente marginalizada que passa a ser o *mainstream*, ou seja, o gênero dominante do mercado musical brasileiro. A metáfora que envolve o samba e o corpo pode ser comparada à voz significativa, que tem a capacidade de traduzir em signos acústicos, em vez de em palavras, as entidades mentais (2014, p. 22, grifos do autor).

O samba também vem a ser um dos pontos cruciais para o aparecimento da canção moderna brasileira (NAPOLITANO, 2002).

O século XX, no Brasil, possui importância ímpar para a canção popular. Tatit (2004), mostra isso ao intitular o período como sendo o “século da canção”. Sobre o gênero e sua importância para este momento da história o autor discorre:

A canção brasileira, na forma que a conhecemos hoje, surgiu com o século XX e veio ao encontro do anseio de um vasto setor da população que sempre se caracterizou por desenvolver práticas ágrafas. Chegou como se fosse simplesmente uma outra forma de falar dos mesmos assuntos do dia-a-dia, com uma única diferença: as coisas ditas poderiam então ser reditas quase do mesmo jeito e até conservadas para a posteridade. Não é mera coincidência, portanto, que essa canção tenha se definido como forma de expressão artística no exato momento em que se tornou praticável seu registro técnico. Ela constitui, afinal, a porção da fala que merece ser gravada (TATIT, 2004, p. 70).

Para melhor falar sobre seu advento, em um século de tantas mudanças, optou-se por dividir o século em questão, até certo ponto, a partir da divisão sugerida por Napolitano (2002), buscando melhor discernimento dos variados momentos pelos quais a canção passou até tornar-se o produto cultural hoje conhecido. Salienta-se, no entanto, que não necessariamente será seguido à risca o período temporal sugerido pelo autor, visto que não há como marcar, de fato, uma data de início e término de um movimento. Os recortes serão usados apenas como guias para a exposição que segue.

O primeiro período identificado pelo autor compreende o intervalo entre as décadas 1920 e 1930, onde “a consolidação do ‘samba’ como gênero nacional, como *mainstream* (corrente musical principal), a orientar a organização das possibilidades de criação e escuta da música popular brasileira” (NAPOLITANO, 2002, p. 32, grifos do autor). É o período em que

o samba começa a “tomar os moldes”, ou seja, começa-se a ter uma definição, após a gravação de “Pelo telefone” de o que caracterizaria, de forma estética e estilística, o que é o samba – algo que causou divergências entre Donga e Ismael Silva (NAPOLITANO, 2002).

É nesse período que a canção começa a tomar um caráter importante: a sua forma de imitar o falar cotidiano (TATIT, 2004). Sendo o samba um gênero popular, muitas vezes criado e interpretado por cancionistas que não necessariamente tivessem intimidade com a norma culta, observa-se nos sambas da época a replicação da fala coloquial, trazendo ao ouvinte uma sensação de familiaridade (TATIT, 2004). Era quase como se o intérprete estivesse ali, tendo uma conversa com seu ouvinte, falando como ele.

Outro ponto importante a ser observado é a temática dessas letras, que também vinham ao encontro do cotidiano. A malandragem que começava a ganhar seu espaço na nação era um dos temas recorrentes nessa nova canção popular. Gomes (2007), observa que a tematização dessa figura não se dá por acaso:

Traumatizados por anos de trabalho compulsório, tais indivíduos teriam, ao se verem livres, abdicado do trabalho regular, identificado à escravidão. Passando a viver entre os contingentes marginalizados de cidades como o Rio de Janeiro, esses indivíduos encontrariam seu meio de expressão no samba, ritmo de origem popular, nascendo nesse momento o samba malandro (p. 171).

A proximidade das raízes do gênero com a vida malfadada desses ex-escravizados, jogados às margens da cidade graças à política higienista da época, fez com que os assuntos boêmios tomassem conta de diversos sambas, e encontrassem ali, nas composições nascidas nos morros, e também nos cafés da cidade, um espaço na arte para chamar de seu.

Como bem observa Gomes (2007), o conteúdo das letras oscilava entre exaltação à vadiagem que, como visto, é um dos pontos mais latentes na RS dos boêmios, bem como há os que compuseram canções que deixavam clara sua busca em sair daquele ambiente, a busca pela “vida digna”.

Como exemplo dessa exaltação pode-se citar, como bem cita o autor, o samba “Ora vejam só”, de Sinhô, composto em 1927, gravado por Francisco Alves no mesmo ano:

*A malandragem é um curso primário
Que a qualquer é bem necessário
É o arranco da prática da vida
Que só a morte decide o contrário.* (ORA, 1927)

Tal assunto, contudo, não foi de agrado do governo Vargas, durante a década de 1930. Atentando que essa exaltação à vadiagem fosse erradicada, o presidente buscou desarraigar o

que afrontasse a moralidade que sua ditadura viria buscar nos anos seguintes. Erradicar o samba, observa Tatit (2004), seria um insucesso, visto que o gênero havia se disseminado entre a população.

Percebendo a força enunciativa da canção popular no final da década de 1930, o Estado Novo de Getúlio Vargas chegou a encomendar aos compositores temas mais “edificantes” e, sobretudo, posturas mais disciplinadas e pedagógicas [...]. Seria útil ao regime ditatorial recém-instalado que os influentes enunciadores da canção trocassem o tema da orgia, do amor e do samba pelo trabalho e da vida regrada (TATIT, 2004, p. 77).

Buscando enfatizar essa busca pela exaltação da moral e dos bons costumes, o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) organizou concursos musicais em que a melhor canção era escolhida pelo público (DINIZ; CUNHA, 2014). Em um desses surge a canção de Ataulfo Alves “Bonde de São Januário” que, mesmo após uma breve censura, caiu nas graças do departamento:

*Quem trabalha é que tem razão
Eu digo e não tenho medo de errar
Quem trabalha é que tem razão
Eu digo e não tenho medo de errar
[...]
Antigamente eu não tinha juízo
Mas resolvi garantir meu futuro
Vejam vocês
Sou feliz vivo muito bem
A boemia não dá camisa ninguém, é
Vivo bem (BONDE, 1969)*

Diniz e Cunha analisam a música e notam que “é provável também que ela tenha sido encomendada pelo governo varguista. Toda a lógica dos versos caminha na direção de ‘ter juízo’, ‘garantir o futuro’ do trabalhador” (2014, p. 72).

Havia uma busca ferrenha em extinguir o pensamento subversivo da “vadiagem”. Para Gomes (2007), tal busca não é inteiramente justificável, visto que não havia um montante significativo de canções que fossem na contramão do pensamento varguista, ou seja, não havia uma “apologia à pobreza” explícita que justificasse essa busca.

A canção, como já exposto, usada como formadora social, serviu também à máquina ideológica varguista. No âmbito educacional Villa-Lobos torna-se responsável pela implementação do “canto orfeônico”, disciplina de música que se torna obrigatória no país, como mostra Ferraz (2016), e que serviria como uma forma de impor os valores buscados pelo

presidente, desde o início da formação escolar, usando as canções de cunho nacionalista como meio para tal:

Apesar de Villa-Lobos ter planejado seu programa de educação musical nos anos de 1920 com intenções puramente educacionais, visando a “elevação” do nível intelectual e cultural das crianças brasileiras, Vargas apropriou-se desse programa para disseminar sua ideologia política. Durante seu governo, o canto orfeônico tornou-se, inquestionavelmente, uma ferramenta de doutrinação ideológica, pois impunha valores nacionalistas e patrióticos aos escolares, dando-lhes pouca liberdade de escolha (FERRAZ, 2016, p. 31).

Nota-se isso ao olhar para o conteúdo de canções que constituíam o “Canto Orfeônico”, proposto por Villa-Lobos, nas quais

As representações sociais do trabalho aparecem nas canções de ofício, sob a forma do canto do trabalhador de diferentes profissões, passando pelo profissional da usina, pelo remeiro, lavrador, pescador, boiadeiro, marceneiro, ferreiro, pela costureira, rendeira, pelos trabalhos das crianças no jardim da infância, dos adolescentes e jovens estudantes, do professor ao operário (MONTI, 2008, p. 85-86).

É nesse recorte temporal que surge “Lenço no pescoço”, de Wilson Batista, visto como “um dos hinos da malandragem” (LENHARO, 1995, p. 35), composição essa que gerou a famosa confusão desse com Noel Rosa, devido ao conflito de visões acerca da malandragem (LENHARO, 1995; DINIZ; CUNHA, 2014). Não havia, no entanto, como Wilson tematizar suas canções de outra forma, visto que o músico era “representante genuíno da malandragem negra, Wilson tinha, conforme depoimento de Goulart, um pé na boemia branca e elegante” (LENHARO, 1995, p. 35). Gomes (2007), já pensa na composição como sendo uma tematização seguindo “a moda” do que Wilson, recém chegado à capital, notou como predominante nos sambas que ali eram feitos.

*Eu sou vadio
Porque tive inclinação
Eu me lembro, era criança
Tirava samba-canção
Comigo não
Eu quero ver quem tem razão* (LENÇO, 1933)

Outro período sugerido por Napolitano (2002), situa-se no final dos anos 40 e parte dos anos 50. Para ele esse período foi marcado pelo surgimento da “velha guarda”. Período em que o rádio já possui forte presença na vida das pessoas. Lenharo (1995), auxilia na percepção da importância da rádio para o momento:

Desde os anos 30, o rádio convertera-se no epicentro da cultura de massa no país. Um conjunto diversificado de meios produtores de cultura encontrou no rádio um ponto de convergência e de apoio. Depois do fechamento dos cassinos, o implemento do teatro de revista e das chanchadas cinematográficas formam com o rádio um tripé básico da produção massiva de cultura, mas o rádio sempre manteve um papel mais abrangente e concentrador (LENHARO, 1995, p. 135).

Foi a partir do rádio que gêneros variados, inclusive os estrangeiros, chegaram aos ouvidos dos brasileiros:

No campo específico da música popular, inaugurava-se uma nova etapa, marcada pela penetração de novos gêneros estrangeiros, principalmente o bolero, a rumba, o cha-cha-cha e o *cool jazz*. O baião e outros gêneros “regionais” (embolada, coco, moda-de-violão) também foram ganhando espaço no rádio, tornando-se referência para além das suas regiões de origem (NAPOLITANO, 2002, p. 39, grifos do autor).

Os sambas, apesar do exposto, continuam a ter seu espaço, mas o samba-canção é o sub-gênero em alta nesse momento. As letras com tom satírico, as quais marcaram as décadas anteriores, perderiam um pouco de seu espaço para as canções de cunho mais sentimental (NAPOLITANO, 2002).

Não só como meio para divulgar canções, o rádio serviu também como “campo de batalha” do meio político. Diniz e Cunha (2014), mostram em seu trabalho que Vargas soube usar muito bem o rádio em favor de seu governo, criando o programa obrigatório “Hora do Brasil” e, mais tarde, incorporando a Rádio Nacional ao patrimônio da união.

O fim dos anos 50, já com o fim do governo Vargas e com o agora presidente JK¹⁶, é marcado pelo surgimento da bossa nova.

Por volta de 1958, em plena euforia do período JK, alguns violonistas, pianistas e cantores muito jovens, a maioria proveniente da classe média carioca e dos circuitos universitários, celebravam o nascimento da bossa nova. Foi o primeiro movimento com núcleo na música popular que se espalhou por vários setores da sociedade brasileira (do estético ao político), fundando um novo modo de ser (TATIT, 2004, p. 79).

Esse momento vem a ser o início de outro período pontuado por Napolitano (2002), que expõe:

¹⁶ JK, inclusive, vem a ser atrelado ao gênero, ao receber a alcunha de “presidente bossa nova” (DINIZ; CUNHA, 2014).

Os anos 1959-1968 – A mudança radical do lugar social e do conceito de música popular brasileira que, mesmo incorporando o *mainstream*, ampliou os materiais e as técnicas musicais e interpretativas, além de consolidar a canção como veículo fundamental de projetos culturais e ideológicos mais ambiciosos, dentro de uma perspectiva de engajamento típico de uma cultura política “nacional-popular” (NAPOLITANO, 2002, p. 32, grifos do autor).

O momento é identificado por Severiano e Mello (1998), como “a segunda grande fase da música popular brasileira” (p. 15). Os autores entendem a importância do período ao motivo de que este “é uma fase de renovação e modernização, que introduz novos estilos de composição, harmonização e interpretação, determinando uma apreciável linha evolutiva na nossa canção” (p. 15), e se estende até meados de 1972.

Entre os bossanovistas pode-se pontuar três nomes que tiveram grande destaque: Tom Jobim, Vinícius de Moraes e João Gilberto, os líderes desse primeiro momento (SEVERIANO; MELLO, 1998).

João Gilberto, violonista baiano, veio a ser o músico que definiu a linguagem rítmica que embalaria o estilo menos excessivo que este se propunha (TATIT, 2004). “Esse cancionista adota a nova inteligência harmônica que impregnava a nossa música dos anos 1950, mas a incorpora em acordes compactos que, no violão, favorecem a condução percussiva” (TATIT, 2004, p. 80). O toque de tamborim adaptado à levada violonística vem a ser uma das marcas dessa condução, mas é no cantar que o cancionista mostra um dos mais gritantes trejeitos da bossa: “o ajuste de voz, calibrada no volume da fala” (p. 80). O cantar é quase que uma fala, sendo uma das marcas do estilo do “um banquinho e um violão”.

O “poeta” da geração, chamado carinhosamente de Vininha por grande parte de seus amigos e fãs, Vinícius de Moraes foi um dos casos de compositores que, antes de adentrar o mundo da música, já se aventurava no universo literário. Sua importância nessa corda-bamba entre esses mundos, e na aproximação entre os mesmos, foi ímpar:

A partir do momento em que Vinícius de Moraes, poeta lírico reconhecido desde a década de 1930, migrou do livro para a canção, ao final dos anos 50 e princípio dos anos 60, a fronteira entre poesia escrita e poesia cantada foi incursionada por gerações de compositores e letristas leitores de grandes poetas modernos como Carlos Drummond de Andrade, João Cabral, Manuel Bandeira, Mário de Andrade ou Cecília Meireles¹⁷ (WISNIK, 2019, p. 111-112, tradução nossa).

¹⁷ A partir del momento en que Vinícius de Moraes, poeta lírico reconocido desde la década de 1930, migró del libro a la canción, al final de los años 50 y principio de los 60, la frontera entre poesía escrita y poesía cantada fue incursionada por generaciones de compositores y letristas lectores de grandes poetas modernos como Carlos Drummond de Andrade, João Cabral, Manuel Bandeira, Mário de Andrade o Cecília Meireles.

Na visão de Wisnik (2019), a revolução musical propiciada pela bossa nova chega a ser utópica para o momento do país, por se encontrar bem em outro grande momento de mudanças, principalmente em virtude da construção de Brasília. O autor ainda identifica que o gênero seria importante para a “fermentação política e cultural dos anos 1960”¹⁸ (p. 112, 2019, tradução nossa). Isso se deu pela busca dos bossanovistas remanescentes que almejavam “dar mais consequência a seus trabalhos a partir de um contato direto com o samba” (TATIT, 2004, p. 82), mesmo essa tendo esgotado-se em meados de 1962 (SEVERIANO; MELLO, 1998).

Ainda assim, essa ânsia de manter o gênero vivo abre espaço à chamada “segunda leva” desse período, que surge por volta de 1964, junto dos festivais de televisão (SEVERIANO; MELLO, 1998). Esses são “adeptos fervorosos dos princípios bossanovistas, idolatram seus criadores e realizam à sua maneira uma continuação do movimento” (SEVERIANO; MELLO, 1998, p. 15). O período é marcado pela aparição de diversos artistas talentosos: Elis Regina, Chico Buarque, Milton Nascimento, Gilberto Gil e Hermeto Pascoal, são alguns dos que despontam nesse momento para uma carreira triunfante. Não só esses, que aparecem no início desse período, mas ao seu final Aldir Blanc, João Bosco, Ivan Lins e Gonzaguinha, começam a ganhar espaço na cena cancionista brasileira (SEVERIANO; MELLO, 1998).

Napolitano (2002), sintetiza o período da seguinte forma, evidenciando o nascimento da sigla MPB:

O segundo momento deste período de “corte epistemológico e sociológico” dos anos 60 foi o surgimento de um outro estilo de canção moderna, que se arvorava como um ponto médio entre a tradição “folclorizada” do morro e do sertão e as conquistas cosmopolitas da Bossa Nova. Neste sentido, por volta de 1965, surgiu a sigla MPB, grafada com maiúsculas como se fosse um gênero musical específico, mas que, ao mesmo tempo, pudesse sintetizar “toda” a tradição musical popular brasileira. A MPB incorporou nomes oriundos da Bossa Nova (Vinícius e Baden Powell, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré, Nara Leão e Edu Lobo), e agregou novos artistas (Elis Regina, Chico Buarque de Holanda, Gilberto Gil e Caetano Veloso, entre outros), se apropriando e se confundindo com a própria memória musical “nacional-popular”. A MPB será um elemento cultural e ideológico importante na revisão da tradição e da memória, estabelecendo novas bases de seletividade, julgamento e consumo musical, sobretudo para os segmentos mais jovens e intelectualizados da classe média. A “ida ao povo”, a busca do “morro” e do “sertão”, não se faziam em nome de um movimento de folclorização do povo como “reserva cultural” da modernização sociocultural em marcha, mas no sentido de reorientar a própria busca da consciência nacional moderna. Nessa perspectiva é que se deve entender as canções, atitudes e performances que surgiram em torno da MPB, que acabaram por incorporar o pensamento folclorista (“esquerdizando-o”) e a ideia de “ruptura moderna” da Bossa Nova (“nacionalizando-a”). (NAPOLITANO, 2002, p. 44, grifos do autor).

¹⁸ Fermentación política y cultural de los años 1960.

O país vê o aparecimento, também, do rock, que daria início à Jovem Guarda (SEVERIANO; MELLO, 1998). Com um público alvo voltado aos jovens, o gênero revelou um grande número de artistas intérpretes do *iê-iê-iê*. Mas que, como mostram Severiano e Mello (1998), não fariam muito sucesso após o declínio do gênero.

Também dessa leva de artistas, principalmente tendo início na “ala baiana dessa geração” (SEVERIANO; MELLO, 1998, p. 16), surge a Tropicália, gênero o qual é definido como sendo “um movimento poético-musical de vanguarda que, mesmo sendo de duração efêmera, causou grande agitação cultural e exerceu influência na obra de vários compositores” (1998, p. 16).

Mesmo que se reconheça a grande importância da bossa nova e da Tropicália para o período exposto, Severiano e Mello (1998), ressaltam que os festivais de música foram, de fato, a grande marca do período.

O período é marcado, no âmbito político, pelo início da ditadura civil-militar, instaurada em 1964, e que vai ser crucial para o aparecimento da chamada “canção de protesto”. E é nos festivais que essas canções “ganham voz”.

Os festivais surgiram e deram abrigo às canções reconhecidas por muitos autores como canções de protesto. As críticas ao regime militar, mesmo quando não explícitas, motivavam a reação das autoridades, desencadeando maior repressão e endurecimento. No que tange às letras das canções, elas eram submetidas à censura da Polícia Federal que, depois de analisá-las, indicava o que deveria ser modificado, podendo liberá-las ou não para apresentação pública (FREIRE; AUGUSTO, 2014, p. 222).

Sabe-se que o período foi marcado por diversos casos de torturas, exílios e afins, motivados pela ânsia dos ditadores em aniquilar toda e qualquer forma de embate ao regime. Por tal, e tendo-se em conta que a canção está sempre socialmente atrelada aos momentos políticos e sociais, muitos cancionistas retrataram a barbárie em suas canções (DINIZ; CUNHA, 2014), muitas vezes esquivando-se dos censores com malabarismos linguísticos que deixavam suas verdadeiras mensagens nas entrelinhas do texto poético. As prisões, censuras e exílios de diversos nomes do panteão cancionista brasileiro foram constantes (DINIZ; CUNHA, 2014).

Nesse contexto, canções como “Pra não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré, surgem como espécies de hinos para uma população que tenta, a todo custo, desamarrar-se dos grilhões colocados pelos tiranos:

*Caminhando e cantando e seguindo a canção
Somos todos iguais, braços dados ou não
Nas escolas, nas ruas, campos, construções
Caminhando e cantando e seguindo a canção
Vem, vamos embora, que esperar não é saber
Quem sabe faz a hora, não espera acontecer* (PRA NÃO DIZER, 1979)

É nesse momento também, que Aldir Blanc e João Bosco, parceria que deu certo e que será o estopim do sucesso que Blanc fará futuramente – e que será logo mais tratado – surge com a canção que entra para o *hall* de hinos da resistência brasileira. “O bêbado e a equilibrista”, ganha as vozes do povo brasileiro como hino da anistia, após ser interpretado por Elis Regina, em 1979:

*Caía a tarde feito um viaduto
E um bêbado trajando luto me lembrou Carlitos
A lua, tal qual a dona de um bordel
Pedia a cada estrela fria um brilho de aluguel
E nuvens lá no mata-borrão do céu
Chupavam manchas torturadas
Que sufoco
Louco
O bêbado com chapéu-coco
Fazia irreverências mil
Pra noite do Brasil
Meu Brasil
Que sonha com a volta do irmão do Henfil
Com tanta gente que partiu
Num rabo de foguete
Chora
A nossa Pátria mãe gentil
Choram Marias e Clarisses
No solo do Brasil
Mas sei que uma dor assim pungente
Não há de ser inutilmente
A esperança
Dança na corda bamba de sombrinha
E em cada passo dessa linha
Pode se machucar
Azar
A esperança equilibrista
Sabe que o show de todo artista
Tem que continuar* (O BÊBADO, 1979)

O período de trevas da história brasileira finda em 1985. Entende-se que muito aconteceu após isso, contudo o exposto até o momento já mostra muito de como se deu a formação de uma identidade cancionista brasileira, ligada aos acontecimentos históricos, presentes na vida dos cidadãos seja no rádio, televisão ou, trazendo as referências ao mais próximo da escrita desse trabalho, nos celulares e programas de *streaming* diversos.

Ao momento cabe dizer que, como notado, os últimos períodos aqui redigidos dão conta do surgimento de uma enorme seara de compositores que, até o presente momento, possuem grande importância para o cancionário brasileiro. Entre tantos nomes, é necessário ressaltar o do poeta da canção que vem a ser o principal personagem dessa pesquisa. Aldir Blanc surge como compositor junto de João Bosco, no início da década de 1970. Sua história, repleta de parcerias, merece atenção, ao passo que tudo o que o compositor vivenciou refletiu-se em suas canções. É com esse intuito que nasce o subcapítulo a seguir.

3.4 DA VILA ISABEL PARA O MUNDO: ALDIR BLANC, O POETA DA CANÇÃO

Nesse momento, abre-se espaço ao cancionista que é o condutor das discussões que levaram ao nascimento dessa pesquisa e que, através de um malabarismo ímpar, ao lado de tantos parceiros musicais, propiciou ao país uma riqueza quase imensurável de canções, as quais se fundiram ao cotidiano de seus ouvintes, muito por conta de seus temas que se confundiam com a realidade vivida ao momento do concebimento das composições¹⁹.

Remonta-se à infância do compositor para entender como iniciou sua jornada no mundo das canções. O próprio resume como foi esta infância, e como a mesma, futuramente veio a influenciar sua música:

Nasci em 1946, no Estácio, Rua Santos Rodrigues, transversal da rua Maia Lacerda. Fiquei lá seis anos e, depois, fui morar em Vila Isabel, na Rua dos Artistas, perto do Benedito Lacerda. Da minha casa eu ouvia a flauta tocada na dele. Aquele ambiente teve um peso muito grande nas decisões que, muito tempo depois, eu acabei tomando até mesmo inconsciente dessa relação. [...] Essa coisa de família grande, grandes beverões, reuniões constantes, festas incríveis, mesas no quintal. A Zona Norte se entranhou em mim de vez, com seus vitrolões, seus álbuns de 78 rotações (MOURA, 2001, p. 6).

A proximidade do artista com a casa de Lacerda não foi o único motivo que levou o jovem Aldir a encantar-se pela música tipicamente brasileira. Em entrevista, o letrista recorda outro episódio da infância que muito contribuiu para formar sua veia artística, trazendo também à tona elementos que demonstram sua familiaridade com os ritmos da cultura brasileira, principalmente no que diz respeito aos ritmos dos terreiros:

¹⁹ Cabe aqui um resgate acerca da produção acadêmica sobre a obra de Aldir Blanc. Menciona-se as pesquisas de Fiuza (2001), Botelho (2014) e Pinho (2014). No que tange a pesquisa acerca da boemia, citam-se os trabalhos de Nascimento (2014) e Carvalho (2013).

Com seis, sete anos, eu acompanhava minha avó a centros espíritas. Porque ela era aquela carioca típica: profundamente católica, espírita, Rosa Cruz, se chegasse uma seita na vizinhança ela entrava. E macumbeira, intensamente macumbeira, negócio de punhal com cinza pra curar gripe. Ela me levava ao centro e eu ficava absolutamente fascinado com os atabaques. Na época, tinha em casa tamboretas de peteca, que eram grandes, de madeira e de couro.

Então eu esquentava aquilo numa fogueirinha, botava escorado lado a lado e batia neles. E cantava, não os pontos que eu ouvia lá, mas os meus próprios pontos. Eu compunha com essa idade, o que é uma coisa patética (BLANC, 2016).

Mas a casa de Vila Isabel também moldou-o na questão literária, e a partir dali sairia, futuramente, um Aldir Blanc leitor, cronista e, principalmente, letrista. O autor lembra que, na casa haviam árvores frutíferas diversas e, em uma goiabeira, ele costumava sentar para ler livros de Monteiro Lobato (BLANC, 2016). A memória afetiva do autor com o espaço de Vila Isabel é tão presente em sua obra que, como cronista, lançou o livro “*Vila Isabel: inventário da infância*” (BLANC, 2017), onde compartilha com os leitores suas memórias da casa, evidenciando o quanto esta auxiliou na sua formação como pessoa junto aos familiares que ali com ele conviveram, chegando a dizer que em suas canções “sem dúvida, quem letra é o garoto do curtíssimo período que passou em Vila Isabel, dos 3 aos quase 11 anos. Quando esse garoto morrer, o letrista, articulista, seja lá o que for, morre junto” (BLANC, 2016).

Após algumas mudanças – seu retorno ao endereço de nascimento e, aos 20 anos, sua mudança para o Largo da Segunda Feira (MOURA, 2001), – começa a ter contato com escolas de samba, frequentando ensaios abertos e tendo um maior contato com o samba-enredo, chegando a tentar, em alguns momentos, se aventurar na composição do gênero (ALDIR, 2020). É nesse momento também, como relata o próprio, que ele começa a ter contato com a boemia carioca, frequentando um bar local durante as noites (ALDIR, 2020).

Devido ao desempenho escolar, optou por cursar medicina e especializou-se em psiquiatria (MOURA, 2001). A profissão, contudo, não vingou, e algum tempo depois foi abdicada em função da música.

Aplicava lá uns métodos que os colegas não gostavam. Saía com os clientes e não dava bola para esse lance de “dr. Psiquiatra”. Ia pro meio da rua com o cara, procurava entrar nas coisas que ele sentia. Um dia, um sujeito chegou, sentou e contou seu problema. Olhei pra ele e disse que aquele problema eu também tinha. Chamei-o para tomar uma cerveja e nunca mais voltei ao consultório (MOURA, 2001, p. 7).

Observa-se, no compositor, os primeiros traços de sua personalidade *outsider* (BECKER, 2008), ao abandonar um emprego em que o mesmo estaria “estável”, e se entregar ao mundo da música. O mesmo pontua que, apesar das dificuldades, a escolha foi o que lhe fez melhor do que seguir na antiga profissão: “fui pra música disposto a enfrentar todas as barras,

a falta de dinheiro, *o prazer da boemia, o copo, um certo desregramento* e uma certa disponibilidade” (MOURA, 2001, p. 7, grifo nosso).

Uma de suas primeiras parcerias musicais surge em 1965, ao conhecer Sílvio Silva Jr., parceria que, em 1970, conceberia a canção “Amigo é pra essas coisas” (MOURA, 2001), que trata de uma conversa de bar entre dois personagens, típico cenário onde um amigo tenta consolar o outro, amargurado por percalços da vida amorosa.

*Triste
É sempre assim
Eu desejava um trago
Garçom, mais dois
Não sei quando eu lhe pago
Se vê depois
Estou desempregado
Você está mais velho* (AMIGO, 1970)

Também compôs canções com César Costa Filho, parceria que resultou em canções como “Nada sei de eterno”, “Mirante” e “De esquina em esquina”, defendidas no Festival Universitário (MOURA, 2001). Moura (2001), registra que essa última parceria foi participante do Movimento Artístico Universitário (MAU), que reuniu, além desses, nomes como Pixinguinha, Gonzaguinha, Paulo Emílio, entre outros. “O sucesso do grupo levou a TV Globo a contratá-los para fazer um programa que se chamou Som Livre Exportação” (p. 7).

A dissolução do MAU, ainda em 1970, iria abrir portas a uma das maiores parcerias que a canção brasileira presenciaria a partir de 1972.

Um compositor mineiro de Ponte Nova, que não segue o estilo de Milton Nascimento, e um poeta carioca de Vila Isabel, que não imita Noel Rosa, assim são João Bosco e Aldir Blanc, que formaram uma das duplas mais importantes de autores da nossa música popular nos anos 70. Lançados em 1972, como foi dito, com a música “Agnus Sei”, seguida de “Bala com Bala”, Bosco e Blanc viveriam uma fase excepcional em 75, quando quatro de suas canções – “O Mestre sala dos Mares”, “Dois pra Lá, Dois pra Cá”, “Kid Cavaquinho” e “De Frente pro Crime” –, vindas do ano anterior, alcançaram a consagração popular (SEVERIANO; MELLO, 1998, p. 209).

Essa consagração muito se deu pelo fato de que essas canções foram gravadas por Elis Regina (SEVERIANO; MELLO, 1998), que, no momento, vivenciava uma carreira de destaque na cena musical como intérprete de vários compositores. Blanc inclusive, ao falar da cantora, lembra que a mesma sempre teve um certo apreço pela dupla que recém começava sua caminhada musical (CANAL, 2015). Ainda neste depoimento ele lembra que, na época, possuía o “título” de compositor vivo mais gravado pela intérprete, ficando apenas atrás de Tom Jobim, caso ainda fosse vivo.

Observa-se no teor das letras provenientes dessa parceria, elementos que virão a ser essenciais para a análise proposta nessa pesquisa: as formas com que os compositores representaram o cotidiano dos brasileiros, expondo mazelas da sociedade que, para muitos, era quase que invisível – e muitas vezes mascarada pela ditadura vigente da época. Os marginalizados viravam protagonistas de canções que ganharam o gosto dos ouvintes, como bem sinaliza Fiuza (2018):

Ao analisarmos a extensa e profícua produção musical da dupla de compositores brasileiros João Bosco e Aldir Blanc, encontramos uma recorrente e criativa tematização envolvendo o cotidiano das classes populares. Estes temas, ao exporem a crueza e as relações até mesmo catárticas desta população em relação ao *status quo*, por sua vez, não correspondiam ao ideário do desenvolvimentismo, da moralidade e da euforia propalada pelos militares. A discografia da dupla na década de 1970 e início da década seguinte são expressões deste inconformismo traduzido em letras musicais pelo carioca Blanc e na música original e precisa de seu parceiro mineiro Bosco. Estes discos traziam uma renovação estética na chamada música popular brasileira, produzindo diferentes análises dos críticos musicais sobre o gênero ou movimento musical que marcaria tal obra. Ora enquadrados nos gêneros musicais como samba, samba-canção, bolero ou outros gêneros tradicionais, ora tomados como expressões de um neotropicalismo, na verdade realizavam bricolagens destes diferentes ritmos (p. 176-177, grifos do autor).

O cunho engajado da canção é reconhecido pelo próprio compositor: “Aldir argumenta que noventa por cento de sua obra reflete situações do cotidiano, e músicas românticas. As músicas engajadas estão nos dez por cento que sobram” (MOURA, 2001, p. 9).

Nota-se isso na canção “De frente pro crime”, a qual “trata de um assassinato e da indiferença que a tragédia provoca nas pessoas que o presenciam” (SEVERIANO; MELLO, 1998, p. 209), mostrando as mazelas sofridas por esses marginais, que não possuem direito nem a morrer sem um julgamento acerca dessa, e um certo desprezo quanto à sua finitude (RODRIGUES; TROMBETTA, 2022).

*Tá lá o corpo estendido no chão
Em vez de rosto, uma foto de um gol
Em vez de reza, uma praga de alguém
E um silêncio servindo de amém* (DE FRENTE, 1975)

A dupla foi, como já citado, quem escreveu “O Bêbado e a Equilibrista”, canção eternizada na voz de Elis Regina, hino da anistia e uma das favoritas de Blanc:

E das que fiz a letra, minha preferida é a que mais apanhou nas mãos e cucas pretensamente eruditas de imbecis, que é “O bêbado e a equilibrista”. Eu não tolero algumas críticas feitas à música. Falar que o verso “caía a tarde feito um viaduto” é incompreensível e de rara estupidez. Até porque o meu avô paterno passou segundos antes embaixo dele. E ele caiu e quase matou meu avô, que ficou empoeirado. Como não cai? Vai pro inferno (BLANC, 2016).

Ele via a imagem do compositor para além da questão puramente artística, ressaltando a importância desses no trabalho de expor as mazelas sociais:

O compositor popular é uma espécie de porta-voz. A frase é batida, mas ele é mesmo a voz dos que não têm voz. Sou uma figura meio híbrida. Venho da universidade, sou branco e barbudo. Há gente mais importante que eu, como o Nei Lopes e o meu querido Nelson Sargento. Quero destacar esse papel de ponte do compositor. Tudo o que faço está engajado contra qualquer tipo de totalitarismo. A minha luta é contra esse poder que constrange o que nos é mais caro, contra as multinacionais, contra os diretores das grandes gravadoras que têm o poder de nos anular, nós somos pobres, mas muito mais bacanas que eles (MOURA, 2001, p. 9).

Surge aí o que pode ser dito como um dos elementos principais da poesia “blanquiana” (GONÇALVEZ, 2021), que é exatamente a busca em dar voz aos marginais, aos excluídos, sendo esse porta-voz que anseia – e necessita – mostrar que há, e sempre houve, algo errado nesse país, mostrando o que é, de fato, o Brasil, e incomodando quem o conhece superficialmente.

Aldir Blanc é um poeta da Brasilidade, palavra com que defino uma comunidade de sentidos, afetos, sonoridades, rasuras, contradições, naufrágios, ilhas fugidias, identidades inviáveis, subversões cotidianas, voo de arara e picada de maribondo, saravá e samba. Coisas que o Brasil oficial, o estado brasileiro delimitado em marcos territoriais, odeia. O Brasil é, vez por outra, como nos nossos dias, um empreendimento de ódio; a Brasilidade é um canto desesperado de amor e liberdade. (SIMAS, 2020).

E ainda complementa Rodrigues (2020):

Trata-se de uma poesia de choque. Afronta o bom gosto de forma mais direta também: tem hemoptises escarradas no canal do mangue, meninos de 13 anos barbarizados com mais de cem tiros, rubras cascatas jorrando das costas dos santos entre cantos e chibatas [...]. É como se o encanto e o desencanto, para tocarem de verdade a alma anestesiada do ouvinte, precisassem de imagens pedestres do dia a dia, da barra pesada urbana, onde há quem julgue que a poesia não pode morar. A alegria de quem está apaixonado é como a falsa euforia de um gol anulado.

Também cronista, Blanc foi um dos responsáveis por traçar a história não oficial da cidade através de suas memórias, que renderam 12 livros de crônicas publicados. Notáveis são

as influências literárias de Aldir, que “passeiam” entre a ficção e a poesia, bem como as influências musicais que refletem-se em seus escritos (MOURA, 2001).

Mas a primeira influência minha de verdade foi Vinícius – tem gente que quer esquecer isso. Neruda foi uma porrada, mas é outro lance. E Capinan, mas este de um jeito diferente. Capinan não era um sujeito que eu quisesse seguir, era um companheiro para andar com a gente. Como o Cláudio Tolomei, parceiro de João no primeiro disco, um sujeito consequente e importante que sumiu. Claro que houve também Pound, Llorca e Maiacovsky, mas creio que a influência da sinuca foi maior (MOURA, 2001, p. 8).

Não apenas os autores citados mostram a influência literária na obra blanquiana, mas nas canções em parceria com Bosco, nota-se também, que “em algumas músicas encontram-se alusões a Olavo Bilac (1865-1918), Augusto dos Anjos (1884-1914), Federico García Lorca (1898-1936), Miguel de Cervantes (1547-1616) e Gregório de Matos (1633-1696)” (FIUZA, 2001, p. 17). No disco “Vida Noturna”, que será posteriormente analisado, nota-se referências à obra de Tolstói:

*[...] Na rua do Tijolo, bloco 5, aquele de esquina
Morou uma enfermeira com a chama vital de Ana Karenina
Dirá um dodói que Tolstói era chuva demais pra tão pouca planta
Ô trouxa, heroínas sem par podem brotar na Rússia ou lá em Água Santa
(LUPICÍNIA, 2005)*

As parcerias não pararam por aí. Surgiram trabalhos com Maurício Tapajós, Guinga, Moacyr Luz e tantos outros que contabilizaram mais de quatrocentas canções²⁰ assinadas por Blanc (BOTELHO, 2014), muitas tocadas em novelas, regravadas por vários artistas e até por ele mesmo. Interessante notar que, em grande parte dessas, Aldir atuou mais como letrista do que como compositor de melodias e harmonias, sendo quase mais poeta do que músico (mesmo que uma função não diminua a outra pois, em diversos trabalhos, e na vida pessoal, ele muito atuou como cantor). O próprio explica os motivos dessa escolha em letrar, ao invés de trabalhar com melodias:

Ah, meu violão é o chamado na gíria musical de boca-de-tigre, que você toca de ver os parceiros tocar. Tinha alguma intuição na hora que tava bebendo, fazia melodia que era um negócio. Mas agora não bebo há anos, abro raras exceções como hoje ou o dia em que meu pai morreu, então falta um pouquinho de álcool nas juntas. (BLANC, 2016).

²⁰ Número aproximado.

Em 1996, na comemoração dos seus 50 anos, artistas se reúnem para a gravação do disco “*Aldir 50*”, onde canções que marcaram a vida do compositor foram reinterpretadas por diversos nomes da música popular brasileira, inclusive pelo próprio Aldir em algumas faixas.

Nos anos 2000, Blanc já era visto como um “avô coruja”, mais reservado, saindo de casa apenas quando necessário (MOURA, 2001), mas não deixando de frequentar pontos de encontro da boemia, como o “Samba do Trabalhador”, organizado por Moacyr Luz (VIANNA, 2005). Na internet também pode-se encontrar vídeos dele dando as chamadas “canjas” em bares, como o que o mesmo interpreta “Molambo” em um bar, acompanhado de amigos (ALDIR, 2008).

No ano de 2005 ele presentearia seus ouvintes com o disco “*Vida Noturna*”, onde reúne canções inéditas, na sua maioria e, algumas mais antigas, do seu vasto repertório de composições (VIANNA, 2005), onde todas são interpretadas pelo poeta de Vila Isabel, diferentemente do álbum anteriormente citado, e de outros trabalhos em que o mesmo empresta sua voz às interpretações de suas criações. As canções do disco receberam arranjos de Cristóvão Bastos, e o disco foi produzido por Thomas Roth, Zé Luiz Soares e Moacyr Luz, esse último, “principal responsável por convencer o arredio Blanc a enfrentar três dias de estúdio” (VIANNA, 2005).

Como bem cita Luz, o disco é composto pelo que eles chamam de “músicas da madrugada” (VIANNA, 2005), e, como observou Mari, esposa de Blanc, é um “disco para se ouvir no térreo’ prevenindo potenciais suicidas e resumindo o clima do CD, composto de boleros e sambas-canções, embalados apenas por violão e piano” (VIANNA, 2005).

Blanc veio a falecer em 2020, em decorrência de infecção pelo novo coronavírus (Covid-19), que então estava recém chegando ao Brasil e que ocasionou, posteriormente, uma pandemia de nível global, ceifando a vida de muitos brasileiros, impulsionada pela onda de negacionismo que apareceu no país nos anos que a antecederam. Sua morte, que veio a ser um baque geral na música popular, influenciou a lei que viria a dar fôlego aos artistas que, nesse momento, sem poder exercer a profissão, viam-se à míngua, sem qualquer amparo, a chamada “Lei Aldir Blanc”.

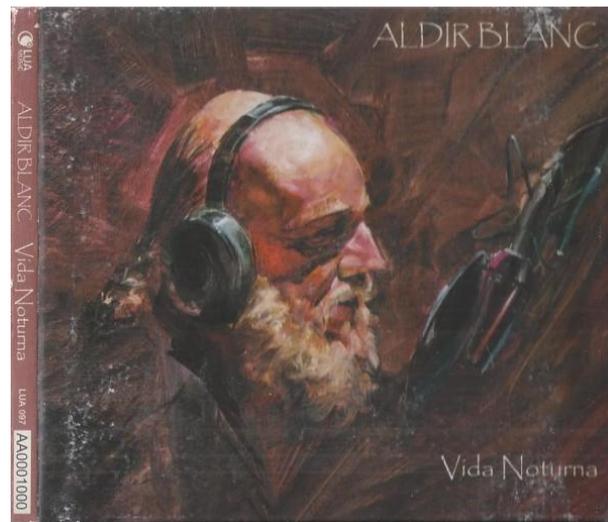
Em 2021, um disco póstumo, em homenagem ao poeta de Vila Isabel, é lançado pela gravadora “Biscoito Fino”. Intitulado “*Aldir Blanc Inédito*”, traz uma série de canções que estavam engavetadas, as quais foram também arranjadas por Cristóvão Bastos e Jorge Helder. O disco, além de uma homenagem, mostra que mesmo a arte não mostrada por Blanc é de uma riqueza ímpar.

O poeta, mesmo após sua passagem, continua contribuindo com a cultura que tanto fomentou, dando voz aos que de voz necessitam para serem, finalmente, notados. Muito sobre ele ainda poderia ser dito aqui, mas ainda assim seria pouco o espaço nesse trabalho para mostrar quem foi Blanc pois, como bem lembra Bosco “para se fazer um retrato dele, precisaria de coisas demais” (VIANNA, 2005).

4 O BOÊMIO EM *VIDA NOTURNA*

Com base no até aqui debatido, constata-se que o disco “*Vida Noturna*” (2005), possui tematização forte o bastante para ser analisado como um instrumento de representação social do boêmio. Ambientado no local temporal em que os boêmios se refugiam, onde a “corda bamba” é o limiar entre o cultural e o contracultural.

Figura 1 - Capa do disco “*Vida Noturna*”



Fonte: IMMUB.

Figura 2 - Contracapa do disco “*Vida Noturna*”



Fonte: IMMUB.

Segundo dados coletados no site do Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB), o disco conta com Cristóvão Bastos (piano e acordeom), João Lyra (violão), Ubirany (caixeta na faixa 3), e Hélio Delmiro (violão na faixa 7), Moacyr Luz (voz na faixa 6), além de João Bosco (voz e violão nas faixas 1 e 11), e Guinga (voz na faixa 10).

Na capa observa-se o que torna esse disco peculiar: Aldir Blanc cantando. Não que o cancionista não tenha cantado seus trabalhos até então, mas o disco em questão tem a característica de ser o único em que ele cantou todas as 12 faixas. Não obteve-se, no entanto, informações sobre o artista que fez a arte da capa.

Lançado pelo selo Lua Discos, ao momento em que esta pesquisa é escrita, é considerado um disco raro, por ter tido apenas uma prensagem. Os números acerca de vendas, número de cópias, e afins não estão disponibilizados em nenhum meio eletrônico.

O disco contém 12 canções. Para além das que serão aqui analisadas fazem parte do trabalho “Constelação maior” e “Cordas”. A escolha em não analisar aqui tais canções se deu pelo fato de que as mesmas não apresentaram o necessário para apontar-se que nelas havia, de fato, RS do boêmio.

Apesar disso, faz-se bem que seja falado um pouco sobre tais canções. “Constelação maior”, canção composta em parceria com Hélio Delmiro, 7ª música do disco, é um samba-canção abolerado lento, com 4min11seg de duração, que mostra um pouco da intimidade de Aldir Blanc. “O Blanc caseiro está no CD: em ‘Constelação Maior’, sua primeira parceria com Hélio Delmiro, ele parece cantar um triângulo amoroso bem resolvido, mas o ‘outro’, no caso, é seu Labrador, Batuque” (VIANNA, 2005). Blanc deixa aqui transparecer um ar intimista que é notado em todo o álbum, devido a sua instrumentação, e que é intensificado pela letra, que mostra a ternura que possui pelo seu “triângulo amoroso”.

“Cordas”, é uma das várias parcerias que Aldir Blanc teve com Guinga. Retratam eles, na canção de 4min06seg, a relação íntima de um instrumentista com seu instrumento (bandolim), onde vê-se algo muito comum aos instrumentistas: o instrumento torna-se quase uma outra pessoa, a ponto de o instrumentista sentir-se à vontade para falar sobre pormenores de sua vida ao mesmo, tornando-o mais que um simples instrumento de estudo e trabalho, mas um confidente.²¹

Sendo assim, selecionou-se as seguintes canções: “Vida noturna”, “Lupicínia”, “Dois bombons e uma rosa”, “Flores de lapela”, “Dry”, “Velhas ruas”, “Recreio das meninas II”, “Paquetá dezembro de 56”, “Me dá a penúltima” e “Resposta ao tempo”. Quando necessário,

²¹ Esta livre interpretação de “Cordas”, leva muito em conta a experiência do autor desta pesquisa com o estudo do instrumento musical, o qual na maioria das vezes tende a ser solitário.

por quesito de aproximação entre os temas das canções, elas serão analisadas em conjunto no mesmo subcapítulo, buscando uma maior homogeneidade, clareza e pontualidade na análise.

Apesar de ser um disco de músicas em sua maioria inéditas, algumas canções, como as em parceria com João Bosco, são regravações. Visto isso, houve o cuidado de consultar, junto ao Arquivo Nacional, registros acerca de censuras sobre as mesmas. A pesquisa não encontrou nenhum dado nesse sentido.

Para análise das canções escolhidas será buscado, primeiramente, encontrar elementos que ajudem a identificar a representação do boêmio, baseado nos estudos de Moscovici (1978; 2007), tratados anteriormente em conjunto com as percepções de Carvalho (1989), sobre a boemia, em consonância com os já referenciados estudos sobre a canção popular.

A partir desse entendimento, a busca será em identificar de que forma o destinador passa ao seu destinatário as representações aqui buscadas. Essas relações entre “destinador” e “destinatário” serão as escolhidas para denominar os sujeitos envolvidos no fazer musical (no que tange buscar identificar quem canta e quem ouve a canção) por concordar-se com os seguintes apontamentos de Tatit (2004), acerca da eficácia da canção:

A primeira noção que salta aos olhos é a de “eficácia”. Embora apresente intersecção com a acepção mercadológica, a noção aqui é semiótica. Traduz o êxito de uma comunicação entre destinador e destinatário cujo objeto comunicado é a própria canção. O destinador, na canção, pode ser resumido pela figura do “locutor” [*O termo “locutor”, tanto na origem etimológica (loquor = ‘falar’, ‘expressar’, dizer) como no senso comum, define alguém que se expressa com as articulações vocais. A fala e sua extensão estética, o canto, pressupõem necessariamente um sujeito locutor. Este termo define melhor a posição sintática de “alguém que canta”, antes que seja preenchida pelo compositor, pelo cantor, pelo intérprete ou qualquer personificação. O locutor é apenas uma posição gramatical da canção.*] e o destinatário pela figura do “ouvinte” (TATIT, 2004, p. 3, grifos do autor).

Por mais que a análise tenha foco no texto poético, não há como deixar de lado os elementos musicais diversos (rítmica, tessitura vocal, harmonia, gênero...), que são os elementos que fazem com que o texto torne-se, de fato, canção. Dessa forma, o conceito de performance apresentado por Zumthor auxiliará na análise.

Zumthor (2007), aborda em seu estudo sua experiência infantil, aonde após ouvir cantores de rua, em uma ânsia de conseguir “manter” a lembrança da apresentação, ele comprava as letras das canções e buscava lê-las em casa. A experiência em nada se parecia com a que teve enquanto assistia os artistas. Faltava, ao texto, o ato performático, as entonações e articulações da voz, para que esse cumprisse seu dever de ser canção.

O autor ainda mostra que performar é a única forma existente de dar “vida” ao texto e, ao falar propriamente da canção, mostra que essa “tirava dessa tensão, portanto, uma formidável

energia que, sem dúvida, nem o pobre diabo do cantor nem eu, seguramente, aos doze anos, tínhamos consciência: *a energia propriamente poética*” (ZUMTHOR, 2007, p. 39, grifo nosso).

Tatit (2016), complementa a justificativa da escolha da performance como apoio à análise:

Quando a proposta musical é também uma proposta vocal, sempre ouvimos, paralelamente ao canto, frases melódicas que nos reportam de imediato à linguagem oral e suas modulações expressivas conhecidas como *entoações*. Afinal, todos nós, músicos e leigos, convivemos com as entoações que trazem movimento e direção à sonoridade da fala, e sabemos interpretá-las como afirmações, perguntas, hesitações, exclamações, interpelações, ironias, enumerações e outros incontáveis matizes que vivificam nossa comunicação cotidiana e dão realces especiais ao conteúdo do texto. O fato de ampliarmos as atribuições da voz, destacando-a também para o canto, jamais a desvincula de seus usos corriqueiros, nem de seus recursos expressivos primários (p. 45, grifos do autor).

O papel tudo aceita, e isto ouve-se muito no meio musical ao falar-se de partituras. Pode-se escrever as mais belas melodias, as harmonias mais rebuscadas, com as dinâmicas mais perfeitas. O que importa, no fim, é a transmissão que a performance vai dar ao que está ali escrito. É nesse sentido, também, que vê-se o disco aqui estudado como um bom *corpus*: a performance é dada pela mesma pessoa que concebeu as canções. Não que um intérprete não consiga dar a exata intenção que a música pede que seja interpretada. Mas o compositor é quem sabe como ela foi pensada desde seu início, e, assim, tende a ter maior propriedade na interpretação das mesmas. Aldir, interpretando as próprias músicas, expressiu o sentimento noturno que o levaram a compor e compilar cada canção nesse disco.

Dito isto, aconselha-se ao leitor que, ao fazer a leitura deste capítulo, busque ouvir, em algum momento, as canções analisadas, pois para além do texto, as nuances produzidas pelos elementos sonoros são importantes para o entendimento dessas como canção de fato.

Escolheu-se separar a análise em categorias, ou níveis de análise, para melhor compreensão de diversos aspectos que rondam o fazer boêmio, sendo elas: amor romântico na boemia; boemia e relação com a noite; relações entre o boêmio e a bebida; marginalidades na obra blanquiana.²² Desse modo, será visto como Blanc representou a denominada “fauna de boêmios”, a qual é “diversa e multifacetada, além de prolífica” (PAULO FILHO, 2005, p. 57).

²² Apesar de ter-se dissertado, no decorrer da pesquisa, acerca da relação entre boemia e trabalho formal, não foram evidenciadas nas canções escolhidas quaisquer críticas a esse de forma explícita. Dessa forma, o assunto será tratado sempre que possível nos subcapítulos elencados.

4.1 O AMOR ROMÂNTICO SOB A LUA CHEIA DOS FARÓIS

Sabe-se que o amor do boêmio tende a ser, muitas vezes, mais intenso que o de pessoas não adeptas à boemia. Carvalho (1989), explica que tal sentimento, inclusive, era um dos principais responsáveis por levar as pessoas ao convívio boêmio: “o frustrado amoroso sentia-se como que obrigado a tornar-se boêmio ou intensificar essa conduta. Em não fazendo, sua confissão de amor não merecia crédito dos colegas e do ex-amor. Hoje esse peso diminuiu” (p. 218).

Sendo o amor, um dos sentimentos que rege o mundo malandro (DAMATTA, 1997), não é surpresa que seja uma das tematizações que venham a aparecer no disco aqui analisado. Também justifica que este subcapítulo seja um pouco mais longo que os seguintes.

Convém observar que, na RS do boêmio, o amor se sobressai muitas vezes. Não é difícil ver essa figura sendo relacionada aos amantes que poderiam, literalmente, morrer de amor. Muitos boêmios escreveram e escrevem sobre tal sentimento de forma tão intensa que é impossível que o pensamento comum não atrele uma significância enorme desse sentimento ao fazer boêmio. O boêmio apaixonado é figura quase sempre presente nos ambientes boêmios, comum a canções com esta temática, é a melancolia que o cancionista, muitas vezes, busca passar nela. Por melancolia no fazer musical, deve-se ter em mente a seguinte definição de Patriota (2016):

Do ponto de vista estético-musical, a melancolia se fará presente ou será sugerida, ao menos na cultura ocidental (embora certos padrões associativos pareçam se repetir em outras culturas), *quando predominarem andamentos mais lentos, melodias predominantemente descendentes, timbres mais escuros, registros mais graves*. No entanto, cada obra e cada estilo apresentará suas sutilezas e por meio delas o que entendemos por melancolia assume formas extremamente variadas (p. 110, grifo nosso)²³.

Os apontamentos do autor acerca da estética melancólica encontram-se na canção que dá nome ao disco, “Vida Noturna.”²⁴ Esta é uma das composições oriundas da parceria Blanc e Bosco, que é interpretada, inclusive, por seus compositores. A canção possui um caráter intimista que é recorrente em várias canções do disco, principalmente devido ao seu instrumental reduzido composto por violão e piano, acompanhando os companheiros de longa data em um samba lento, levemente “abolerado”.

²³ É comum, também que canções mais melancólicas sejam escritas em tom menor, por pensar-se que tons menores possuem caráter mais “triste”. Porém, essa não é uma regra geral e, como será observado, muitas das canções com teor mais melancólico que serão estudadas, foram escritas em tom maior.

²⁴ Originalmente gravada no disco “Galos de Briga”, de 1976.

Ela mostra, no seu decorrer, os acontecimentos narrados pelo destinador. Compreende-se que suas amarguras, que o levaram a passar uma noite chuvosa ao relento, foram ocasionadas pelo rompimento de uma relação amorosa.

*[...] Eu tenho no bolso uma carta
Uma estúpida esponja de pó-de-arroz
E um retrato meu e dela
Que vale muito mais do que nós dois
Eu disse ao garçom que quero que ela morra
Olho as luas gêmeas dos faróis
E assobio, somos todos sós
Mas hoje eu estou de bem comigo [...]* (VIDA, 2005)

Carvalho observa que o rompimento de um amor romântico induz as pessoas a saírem em busca “do sucesso pecuniário, ou do engajamento político, ou do misticismo religioso. Ou dos inebriantes”, ou seja, buscarem a boemia como ponto de fuga. (CARVALHO, 1989, p. 226). Apesar de afirmar estar bem consigo mesmo (algo difícil, como ele revela posteriormente), as lembranças materiais e o desejo de que seu caso amoroso morra, aliados à busca do álcool, mostram que o mesmo está em estado de sofrimento e, desse modo, vê a morte da outra como sendo uma espécie de alívio para ele. Pode-se fazer um paralelo desse desejo aos sentimentos exagerados dos primeiros boêmios, anteriormente tratados, que levavam seus desejos ao extremo muitas vezes, fosse em poemas, canções ou, em alguns casos, na realidade: ou morre-se de amor ou deseja-se que o outro morra.

Um destinador feminino também se faz presente no disco, mostrando como a mulher também é levada à boemia por conta de amores que não deram certo. No bolero “Dry”, escrito em parceria com Moacyr Luz, vê-se uma busca por apagar um amor abusivo, que fez bem até o ponto em que, por força de outro, teve seu fim. Ao ser deixada a mulher percebe o quanto sofreu nas mãos do amante e, assim, recorre à boemia para livrar-se dos demônios que a aventura lhe trouxe.

O andamento lento, com entonação quase saudosista, marca a melancolia presente na canção, que vai de encontro ao que é narrado na canção. Um relacionamento abusivo, que precisa ser esquecido e não perpetuado, nem repetido pela filha, para que essa não precise render-se à boemia para sarar suas mágoas:

*Você foi embora falando
 Que eu era até gente boa
 Mulher não tolera essas frases que homem à toa costuma dizer
 Lembro as toalhas molhadas no chão
 Fios de barba na pia
 E rezo pra virgem Maria pra que filha minha não pegue homem assim
 Eu me sentia um cinzeiro repleto das pontas que você deixava
 E que ironia essa imagem
 A guimba apagando é quando mais queimava [...] (DRY, 2005)*

Nota-se aqui, uma importância para além da RS do boêmio. Mostra-se que a boemia pode ser vivida por mulheres – e foi, por várias. Entende-se aqui que devia-se dar maior espaço para as questões de gênero que se fazem presentes nesta RS, mas entende-se, também, não haver local de fala o suficiente para tal e, portanto, decidiu-se por não aprofundar-se tanto na questão.²⁵

Algo parecido é tratado em “Flores de lapela”, escrita em parceria com Maurício Tapajós, com teor mais pesado que as últimas, no que se refere ao texto poético e à melancolia que o material musical passa ao ouvinte, em que esse depara-se com um monólogo ocorrido durante uma discussão de casal, onde, para mostrar que o amor de fato terminou, o boêmio compara sua agora ex-amada a um simples objeto decorativo.

*Você vai dizer que sabia
 Que isto ia acontecer,
 Que eu bebia em demasia
 E maltratava você.
 E eu vou dizer que você
 Já não era mais aquela,
 Um mero enfeite sem vida
 Feito flores de lapela.
 [...]
 Apenas o armário de espelho
 No banheiro
 Diz o que é solidão:
 Se o amor anda ausente
 O armário só guarda
 Uma escova de dente. (FLORES, 2005)*

A voz com o vibrato característico de Blanc dá uma sensação de voz embargada ao relato, que remete a uma certa mágoa, apesar de, neste momento, o boêmio reduzir seu antigo romance a um simples objeto de enfeite. A canção nos mostra um fato já discutido na área da

²⁵ Cabe deixar registradas as indicações de leitura de Nascimento (2014; 2021), Lenharo (1995) e Matos (2000), para melhor aprofundamento sobre a questão da participação de mulheres na boemia, bem como o trabalho de Green (2003), que trata sobre a questão dos/as LGBTQI+ nestes locais, tendo como pano de fundo a vida de Madame Satã.

psicanálise: “Viver sem amor é a mais pura desolação. Por outro lado, mantê-lo não é garantia de paz” (ALMEIDA, 2022, p. 186).

Reforçando a visão boêmia da solidão, após o fim dos relacionamentos, como que este acabasse sendo o único fim possível – não sendo, no entanto, uma regra geral – é citado em “Resposta ao tempo”:

[...] Amores terminam no escuro
Sozinhos (RESPOSTA, 2005)

“Lupicínia”,²⁶ cujo título refere-se a uma enfermeira que se faz presente na canção, amor antigo do destinador, também busca tratar das aventuras amorosas que aparecem na vida boêmia. Com menos melancolia implícita na voz cantada e no acompanhamento, que além de piano e violão tem, agora, uma caixeta sutil como acompanhamento, que dão um tom mais alegre à canção composta por Blanc e Jayme Vignoli, a qual conta, brevemente, sobre um amor passageiro entre o destinador e a enfermeira, tratada por ele como heroína, comparada à personagem de Tolstói, Anna Kariênina.

Amei uma enfermeira do Salgado Filho
Paixão passageira, sem charme nem brilho
Roteiro batido, romance na tarde
E aí, numa seresta na Dois de Dezembro
Me perguntaram por ela nem lembro
Eu respondi com um sorriso covarde
Ouvi, que bofetada morreu duas vezes
Uma aqui e agora, a outra há seis meses
Balbuciei morrida ou matada?
[...]
Aquela mulher que dosava o soro nas veias dos agonizantes
Não teve sequer um calmante pra dor sem remédio que aflige os amantes
Por mais que a literatura celebre figuras em vã fantasia
Ninguém foi mais nobre que a pobre da enfermaria (LUPICÍNIA, 2005)

Amores, na boemia, podem ser também passageiros, mas marcantes. Muito do que passa na vida do boêmio é coisa passageira, visto que, como já tratado, ele sempre está em busca de uma espécie de revolução na sua vida. Observa-se que o susto de saber do óbito de sua antiga relação amorosa sobressaiu-se à sua vontade de mostrar que o mesmo nem lembrava da outra.

Foi numa seresta boêmia que este amor antigo, que ele até então via como insignificante, voltou aos seus pensamentos, mesmo que tarde demais. Uma forma do compositor representar

²⁶ Canção dedicada a Valmir Gato Manso. Não encontrou-se, durante a pesquisa, nada acerca de quem ele seja.

a importância das serestas para a boemia, serestas que ainda possuem o poder de evocar lembranças da “dor sem remédio que aflige os amantes”.

Por fim nem tudo relacionado ao amor é término. O boêmio é também um sujeito com o “poder” de despertar paixões, como mostrado em “Resposta ao tempo”, samba “abolerado” de Blanc, em parceria com Cristóvão Bastos, que ganhou fama na voz de Nana Caymmi em 1998, sendo a abertura da minissérie “Hilda Furacão”. Nela há um confronto entre o ser-humano e o tempo “personificado”. Um debate entre a entidade que rege a vida e o boêmio, que busca safar-se das amarguras por ela impostas.

Em certa altura da música, nota-se que, apesar de o tempo mostrar-se onipotente, conseguindo adormecer paixões, o boêmio, mesmo com tantos dilemas, é aquele que faz com que as paixões se libertem, possam despertar e, assim, acontecer de forma intensa.

*[...] Recordo um amor que perdi
 Ele ri
 Diz que somos iguais
 Se eu notei
 Pois não sabe ficar
 E eu também não sei
 [...]
 Respondo que ele aprisiona
 Eu liberto
 Que ele adormece as paixões
 Eu desperto
 E o tempo se rói
 Com inveja de mim
 Me vigia querendo aprender
 Como eu morro de amor
 Pra tentar reviver [...] (RESPOSTA, 2005)*

Musicalmente falando, pode-se olhar a canção com dois momentos diferentes. No primeiro, ao ser confrontado pelo tempo, a canção está cercada de melancolia, com acompanhamento menos “brilhante”, dando uma aura obscura a este momento, tendo o piano como instrumento “protagonista” no acompanhamento, enquanto o violão se limita a um contracanto em relação à voz. Já na segunda parte, quando o mesmo impõe-se e mostra que, apesar de todo o exposto, o boêmio ainda possui seus méritos, a canção tende a assumir um caráter mais ativo, com maior vivacidade, tendo o violão e a voz como os instrumentos principais a conduzirem essa mudança de característica e, ao piano, é dado um momento de protagonismo, com um pequeno espaço para um solo. Neste momento, para marcar a mudança de estado – do obscuro ao brilhante –, o violão assume o papel de acompanhador rítmico e harmônico, enquanto o piano conduz melodias livres em contraponto à voz.

Em resumo, percebe-se aqui uma das maiores características da RS do boêmio: sua capacidade de despertar amores. Capacidade que é narrada em “Recreio das meninas II,”²⁷ em parceria com Moacyr Luz, onde mesmo com alguns impedimentos físicos, o boêmio procura um local para divertir-se e, neste meio tempo, reencontrar uma forma de reviver a sensação que é amar, mesmo que exista, ali, uma clara diferença de idades.

*Eu fui de bengala, tossindo, com febre, lá no Renascença
Porque em toda a vida o samba foi cura pra minha doença
Sentei no meu canto, uma voz perguntou "o que que vai querer?"
Perdi a cabeça e falei pra menina
Eu queria você
[...]
Eu vou com ela ao Capela, ao Siri
E traço moqueca, carré, javali
Digo sempre, bebendo com o Jorge
Foi no Renascença que eu renascei
Aos que me gozam no bar
Dizendo que eu sou
O recreio das meninas
Respondo andorinhas fazem ninho nas ruínas (RECREIO, 2005)*

O samba mais ritmado confere à canção um ar mais alegre, que se assemelha à “aventura” retratada: um sujeito mais velho que reencontra os prazeres carnavais em uma moça mais jovem e, por tal, é gozado pelos parceiros da boemia. Mas não se abala, inclusive acha graça e deixa explícito que a preferência das mulheres – desta, em específico – são os homens de sua idade.

4.2 “EU GOSTO QUANDO ALVORECE”: A SOCIABILIDADE NOTURNA

Muito foi discutido aqui sobre a relação da boemia com a noite, mostrando que é apenas nesse período que há, de fato, boemia. Blanc, para além da estética do disco, soube expressar nas letras essa predileção pela noite.

Já, em “Vida Noturna”, dois trechos mostram claramente a ambientação noturna da canção. A desilusão amorosa é curada em uma noite chuvosa, que não incomoda o destinador, o qual já encontra-se encharcado. A ânsia de participar da noite, bebendo, fumando, participando da sociabilidade boêmia, é maior do que o infortúnio de não ter conseguido escapar da chuva.

²⁷ “‘Recreio das Meninas II’, parceria com Luz, escrita depois da primeira ida do letrista – ‘de bengala, tossindo, com febre’ – ao Samba do Trabalhador, realizado às segundas-feiras, no clube Renascença” (VIANNA, 2005).

Alguns pontos da canção remetem ao ambiente noturno. O primeiro a ser observado é o seguinte trecho:

[...] *Olho as luas gêmeas dos faróis* (VIDA, 2005)

Os faróis são quase que uma marca da noite urbana. São eles que, muitas vezes, iluminam os caminhos que os boêmios traçam até os bares. São as luas cheias que, mesmo em dias de chuva, brilham intensamente iluminando as ruas – e, principalmente, nestes dias.

Nestes momentos o boêmio flana na noite, buscando um lugar para sentar, pedir uma bebida, observar os outros notívagos e começar seu ritual noturno. Ele assume hábitos comuns do *flâneur*. Ambos sendo máscaras de Baudelaire (MENEZES, 2009), tendem a se confundir – ou, dependendo o ponto de vista, fundir – em uma máscara só, na caminhada notívaga pela cidade, sem destino certo, apenas na busca de apreciar o ambiente urbano e o que oferece.

O *flâneur*, na visão de White (2001), é um andarilho sem rumo, que flana para conhecer a cidade. Assim ele definiu o *flâneur* parisiense, a partir de suas leituras de Walter Benjamin:

Ele (ou ela) não é um turista entusiasmado perseguindo as Grandes Vistas e riscando-as de uma lista de maravilhas padronizadas. Ele (ou ela) é um parisiense em busca de um momento íntimo, e não de uma aula, sendo que se as maravilhas, por um lado, podem ser edificantes, por outro não chegam a dar arrepios no observador. Longe disso, o *flâneur* está no calço da pedra de toque proustiana – a Madeleine, o calçamento irregular de pedras (WHITE, 2001, p. 55, grifos do autor).

Outra citação clara ao ambiente noturno é cantada, nesta versão, por João Bosco:

[...] *Ah, vida noturna*
Eu sou a borboleta mais vadia
Na doce flor da tua hipocrisia (VIDA, 2005)

Aqui pensa-se que, ao considerar-se a “borboleta mais vadia”, pode estar se referindo à já discutida ligação de boemia com a vadiagem, mostrando assim que ele seria um frequentador assíduo da noite, sendo a borboleta que mais usufrui dessa flor, que mais bebe do néctar que por esta é propiciado, neste caso, para curar feridas diversas. Flanando de flor em flor, ou de bar em bar, pelas ruas, buscando um local para repouso e contemplação da noite, mesmo que encharcado.

O andamento lento, com ritmo marcado, tendo o violão conduzindo os acordes em arpejo,²⁸ auxilia na tematização ao ponto que conferem à canção um caráter mais fechado, mas não tão melancólico, apesar dos pesares. Vale lembrar que, apesar de tudo, o sujeito está de bem consigo mesmo. O piano, com certa timidez, desenha melodias em contraponto aos arpejos do violão.

A noite boêmia também é tematização de “Me dá a penúltima”, outra parceria com João Bosco, que, novamente, acompanha Blanc nos vocais e violão:

*Eu gosto quando alvorece
 Porque parece que está anoitecendo
 E gosto quando anoitece, que só vendo
 Porque penso que alvorece
 E então parece que eu pude
 Mais uma vez, outra noite
 Reviver a juventude
 Todo boêmio é feliz
 Porque quanto mais triste
 Mais se ilude (ME DÁ, 2005)*

O início da canção remonta ao já visto acerca da preferência noturna, ao constatar-se que o período preferido do destinador está entre o alvorecer e o amanhecer. Interessante notar a argumentação usada, que reforça esta tese: gostar do alvorecer por este remeter ao anoitecer, enquanto o anoitecer dá ideia de alvorecer. Tudo remete ao momento da noite, onde o boêmio, de fato, vive sem amarra alguma.

O alvorecer, que marca o fim da noitada boêmia, no entanto, também passa um sentimento de satisfação. Ao gozar da noite, não apenas houve uma sociabilidade boêmia, mas um sentimento de rejuvenescimento toma conta do sujeito, como se a boemia, que já mostrou-se ser poeticamente, capaz de bater de frente com o tempo, fizesse com que o tempo voltasse alguns anos, para a juventude do sujeito, onde possivelmente seu fazer boêmio fosse mais assíduo.

A canção segue:

²⁸ “Arpejo ou harpejo (do italiano *arpeggio*), é a execução rápida e sucessiva das notas de um acorde, começando geralmente com o baixo (como em uma harpa), sustentando as notas” (MED, 1996). Salienta-se que nem sempre os arpejos são executados de forma rápida, mas sempre sucessivamente.

*Esse é o segredo de quem
 Como eu, vive na boemia
 Colocar no mesmo barco
 Realidade e poesia
 Rindo da própria agonia
 Vivendo em paz ou sem paz
 Pra mim tanto faz
 Se é noite ou se é dia (ME DÀ, 2005)*

Observou-se nos capítulos anteriores que a boemia é, na sua maioria, composta por artistas. Artistas estes que, por exclusão social, penam para conseguir colocar-se na sociedade de forma digna. É neste ponto que os compositores trazem o “segredo” dos boêmios. É necessário que se coloque a realidade que muitos amargam junto do fazer artístico, no mesmo barco, ou na própria vida. A arte existe aqui como modo de viver, mas também de fugir da agonia que é o viver fora dos padrões. Padrões estes, ditados principalmente pelo capitalismo, que não podem/querem aceitar que um sujeito viva da noite e na noite, de seu fazer artístico e intelectual.

O trabalho deve acontecer ao alvorecer e terminar ao anoitecer, dificilmente é aceito que o horário se inverta. Vista a noite como um horário de diversão, o boêmio passa rindo por essas agonias que o perseguem, seja noite, seja dia. A RS da antiga França tende a se fazer sempre presente no imaginário popular, e ao boêmio, aqui resta aproveitar a noite para viver e sobreviver, tomando sempre a penúltima e aguardando o alvorecer, para tomar a chamada “saideira” e, por mais um dia, encerrar suas andanças.

Mas a sociabilidade se dá, e muito, pela contação de histórias, sejam elas acontecidas ou não. Aldir Blanc retrata um episódio em que o destinador, aparentemente estando em uma roda de conhecidos, conta uma história trágica sobre Eucy, Nandinho e Roque. Uma história de amor que findou em uma tragédia é assim versada:

Paquetá, dezembro de 56
Vocês não lembram
Meninos eu vi uma cabocla chamada Eucy
Ai! nem no Taiti
Boca machucada, olhar coquete, mãos de fada
Que apaixonaram o Roque da charrete numa serenata enluarada
Mas o amor de dois passou a ser de três
Um tal Nandinho que falava inglês disse “I love you”, Eucy achou demais
O Roque enlouqueceu
E nadou pra Brocoió quando a lua se escondeu
Só no dia de São Roque, o Roque apareceu
Diz a lenda
O corpo estava conservado
O céu todo estrelado na noite de Jasmims
Junto à beira mar se despediu do morto, à escolta de mil botos, sereias e marlins
Uma vela azul ardeu no oratório, no altar do preventório
Onde Eucy orou e se matou
Ah, triste destino desses dois amantes
Perderam a vida toda por instantes que o prazer jamais justificou
Ah, o que eu me lembro pode não ter sido tão fielmente o fato acontecido
Essa é a sina que assassina e salva qualquer narrador
Pois talvez Eucy não fosse linda nem tão pura
E o Roque fosse um chato, um mala, um indiscreto, e o tal Nandinho até analfabeto
Mas não tem importância, a vida é uma festa
Eu quis apenas cantar seresta
Eu fumei no preto, e bebi uns tragos do escocês
Vocês não precisam acreditar que um dia aconteceu tanto em Paquetá,
dezembro de 56 (PAQUETÁ, 2005)

Junto da conversa, elementos comuns da boemia voltam a se fazer presentes: a bebida, o whisky, a seresta. Enquanto conta a história para, provavelmente, boêmios mais novos, o ritual continua. O boêmio segue ingerindo o elixir que rega a noite, contando uma história que pode ou não ser verdade, ou que pode ter acontecido de forma diferente. O importante é a sociabilidade que a mesma rende no momento, não os pormenores. E, possivelmente, tal história foi gatilho para que surgissem mais histórias na roda, algo comum na noite que, dada esta suposição, foi longa.

Mas tudo tem um fim, infelizmente – menos a obra de Aldir, se permitem o comentário. A boemia, uma hora, tende a encontrar o momento do seu descanso definitivo e, é sobre isto que Blanc trata em “Velhas ruas”, bolero de 3min26seg, onde o cantor remonta à sua infância e às ruas onde tanto aproveitou tal fase, que foram testemunhas de tantos outros episódios e que, por força do destino, são o local onde dá-se conta de que a boemia que tanto lhe acompanhou chegaria ao fim em algum momento.

*Velhas ruas
 Se essas pedras falassem
 Talvez até confirmassem
 O que eu tenho pra dizer
 Ruas, pequenas sem glória
 Desde a infância na memória
 Não mais param de crescer
 Velhas ruas
 Cansado da boemia
 Entre essas pedras um dia
 Quero cair e morrer
 Ruas, mudadas de outrora
 Confesso chegou a hora
 De me render a evidência
 Meu coração lá da vila
 De vez em quando vacila
 Fora da velha cadência
 Ruas mudadas de outrora
 Se algumas vezes na aurora
 A minha vista escurece (VELHAS, 2005)*

Mesmo no momento quase de luto, quando dá-se conta que este estilo de vida está para “morrer”, o boêmio parece não perder seu lado poético. A canção que, na voz de Blanc, toma um ar melancólico, carrega uma aura de sossego, como se, após uma certa relutância, o sujeito tivesse, enfim, aceitado que estava próximo o fim de suas aventuras noturnas. Reviver suas memórias flanando pelas ruas seria, agora, seu consolo.

Ao fim, um pequeno trecho homenageia a mãe, a qual sempre buscou, principalmente em suas crônicas, lembrar com grande afeto:

*É que nesse tempo mudado
 Dentro de um velho sobrado
 Quando a cortina estremece
 Vê-se a mulher que não esqueço
 Correndo as contas de um terço
 Por alguém que não merece*

4.3 O BOÊMIO E A RELAÇÃO COM A BEBIDA

As canções aqui analisadas retratam “aquele que [...] dissolve o lar – ou nem chega a construí-lo – em doses frequentes de álcool e incompreensão” (VIANNA, 2005, n. p.)

Nota-se em “Dry”, a busca pela bebida como válvula de escape. Ocorre aqui a busca boêmia pelo néctar dos boêmios (PAULO FILHO, 2005), para que a bebida, ao “molhar a garganta”, fizesse com que o jeito que esta foi amada fosse esquecido, uma busca por uma amnésia temporária. Enquanto na canção anterior ainda há um retrato e uma esponja de pó que ajudam a lembrar, a bebida, aqui, é um refúgio para esquecer. Carvalho (1989), cita essa busca

pelo alívio no álcool como um “embate” entre Dionísio/Baco (deus da bebida), e Afrodite (deusa do amor), a bebida *versus* o amor.

*Hoje somente se bebo o dia seguinte pode me afetar
É que a secura me lembra teu jeito de amar (DRY, 2005)*

O jogo de palavras do título em inglês que, em livre tradução, significa “seco”, mostra um dos motivos pela busca da bebida na noite: esquecer. A secura (estado abstêmio), lembra as amarguras da vida. É o álcool que auxilia a “esquecer”, mesmo que por certo momento. Esquecer não só os amores que não vingaram, mas também a rotina cansativa, os problemas familiares, esquecer a amargura que é, muitas vezes, viver.

Em “Flores de Lapela”, é visto que a bebida e, possivelmente, o hábito de recorrer à boemia para buscá-la, foram os fatores determinantes para que o amor tivesse um fim. Contudo, nota-se na canção que não é, de fato, o que o par romântico argumenta, mas sim a opinião que o destinador temia que virasse boato entre os conhecidos pois, tratando-se de algo que afeta a fama do cidadão “quando é para o mal, tudo se sabe. A boa reputação, entretanto, é mal murmurada, pouco se fala” (BRASIL, 2010, p. 57).

Evidencia-se a ideia que paira sob a RS do boêmio, que sua vida desregrada seria uma transgressão, ao ponto de acabar com um dos núcleos maiores da sociedade moderna, que seria a família.

*Tantos dirão tanta coisa
Mas maldade vai sobrar
As bocas mudando as versões
Feito as toalhas de um bar (FLORES, 2005)*

Os hábitos que divergem da “moral e bons costumes”, sempre sobressaem-se quando a intenção é apenas julgar aquele que comunga de comportamentos *outsiders*.

“Resposta ao tempo”, mostra que este elixir é o que auxilia em muitas argumentações, sejam elas na mesa de um bar ou quando se tem a oportunidade de “discutir” com o Tempo.

*Batidas na porta da frente
É o tempo
Eu bebo um pouquinho pra ter
Argumento
Mas fico sem jeito calado, ele ri
Ele zomba do quanto eu chorei
Porque sabe passar
E eu não sei [...] (RESPOSTA, 2005)*

Para além de uma “discussão com o tempo”, como já dito, a bebida auxilia o boêmio a ver-se e criticar muito do que fez no decorrer da vida, sendo bom ou ruim, como é notado na canção. Ela serve como estímulo para esta conversa com o tempo e consigo mesmo, quase uma autocrítica. Ingerindo o néctar ele consegue ampliar a visão acerca de sua vida, e realmente debater sobre as mazelas e as conquistas. O álcool desinibe-o para tal.

A desinibição também aparece em “Recreio das meninas II”, onde, após ficar nervoso ao se declarar à nova paixão, o destinador pede uma bebida com intenção aparente de sentir-se menos nervoso.

*Um riso de aurora acolheu meu ocaso e a pressão subiu
Peguei meu remédio, mas as mãos tremiam e o vidro caiu
Chutei a caixinha, pedi caipirinha, pernil e café
Receita infalível pro meu coração é um corpo moreno de mulher (RECREIO, 2005)*

Nem os remédios são empecilho para que ele desfrute de uma caipirinha (ou de uma cerveja e, em caso de um saudosismo aos franceses do início da boemia, uma dose de absinto), indo na contramão de uma observação de Carvalho (1989), de que muitos boêmios, ao ingerirem medicações, tornam-se abstêmios por recomendação médica, mas ainda fazendo-se presentes em ambientes boêmios.

A bebida então é companheira em diversos momentos. Parafraseando Vinícius de Moraes, seria o cão engarrafado, a melhor amiga do boêmio na alegria, na tristeza, em momentos mais reflexivos e nos mais doloridos. Talvez seja um anestésico para a dor citada em “Lupicínia”, mas não o remédio. O fato é que está sempre atrelada à RS desses sujeitos sociais, e, infelizmente, muitas vezes para o lado negativo. Não é observado que o boêmio puramente alcoólatra é rechaçado dos ambientes boêmios (CARVALHO, 1989; PAULO FILHO, 2005) e, assim, ganha o boêmio a alcunha de beberrão, e a má fama é a que perdura. Blanc soube mostrar com maestria que o seu uso vai para além da “farrá” e da “destruição da família”, evidenciando que a ela recorrem tanto os que sentem dores quanto os que buscam novos caminhos para seguir a vida, enfrentando seus dilemas e abrindo espaço para novas aventuras.

4.4 MARGINALIDADES NA CANÇÃO BLANQUIANA

O malandro é figura que aparece com certa frequência nos trabalhos de Blanc. Sendo, como discutido em capítulos anteriores, uma espécie de anti-herói brasileiro, não é estranho

que essa tematização seja constante na obra daquele que buscou dar voz aos marginalizados que este Brasil tenta calar.

O malandro boêmio aparece em “Me dá a penúltima”, mostrando a face ociosa que a sociedade insiste em tomar como regra geral, em relação aos marginalizados. No samba escrito em parceria com João Bosco é demonstrado, já no título, uma característica que remete à busca de sempre buscar viver na noite, sem nunca dela sair: sempre estar pedindo pela penúltima, sem tentar, nenhuma vez pedir a última bebida, a que findará o ritual (PINHO, 2014).

Analisando isto, depara-se com a crítica ao ócio. Como já discutido, a canção demonstra a predileção pelos ambientes e pelo horário da noite. Nesta noite o malandro busca, para além da liberação buscada pelo boêmio, um modo de viver. Seja com pequenos golpes – nesse caso tornando-se um criminoso – a tentativas de trabalhar, também, com sua arte, na maioria das vezes como sambistas.

Encontra-se aqui o estereótipo criado na RS dos marginais, em particular do boêmio e do malandro, ligado à vida ociosa, à libertinagem e ao não trabalho. Já discutiu-se, anteriormente, que há sim na boemia uma crítica ao conceito que se tem em relação ao trabalho. Há também o saber de que grande parte dos boêmios, de fato, possui emprego formal e goza da noite em horário alternado. Ao analisar-se esta canção observa-se a RS que alude ao boêmio malandro, que não importa-se com o que virá a ser esta norma, pois para ele “tanto faz se é noite ou se é dia”.

Contudo, Pinho (2014), analisa tal passagem como sendo uma “noção de que a vida não se modificará” (p. 120). Na vida marginal há muita insegurança, ainda mais se levar-se em conta que estes vivem em uma “corda-bamba”. Estes marginais criticam o sistema que os coloca às margens ao seu modo. O boêmio, em seus encontros, busca transformar sua revolta em arte muitas vezes, e assim nasceram diversas canções e poemas, cujos quais batem de frente com as mazelas sociais.

Os malandros também buscam um modo de escapar desta opressão e mudar sua realidade ao seu modo. Como observa Dealtry (2022), ele é “capaz de escapar aos moldes opressivos da sociedade capitalista pelo caminho da criatividade, via samba, ou pelo caminho da esperteza, via os expedientes ‘mais ou menos ilícitos’” (p. 57). A canção nos apresenta uma malandragem que busca a noite para viver, e é nesse jogo entre o lícito e o ilícito que a adrenalina faz pulsar o coração de muitos.

Este marginal que vive na noite, horário das libertinagens, ameaça a engrenagem capitalista, ao viver de forma mais livre que aqueles que estão acorrentados ao trabalho braçal de 8h diárias. O marginal retratado por Blanc desvia-se de imposições sociais, mesmo que estas

o atinjam de forma constante – pois não há como escapar 100% da realidade em que se insere. Por tal sua escapatória não é entregar-se ao sistema, mas colocar a realidade cruel que mutila de variadas formas o seu ser junto da poesia, que é a sua busca por uma vida sem regras morais, impostas por aqueles que pensam que podem ditar o certo e o errado.

Prevalece, no pensamento comum, a pura noção dos atos ilícitos, mesmo sem criminalidade propriamente dita. Ser marginal, na RS que se observa, já parece ser algo ilícito. Rodrigues e Trombetta (2022), analisam como a sociedade tende a tratar os marginalizados e, desta forma, dar-lhes um pré-julgamento, mesmo em seu leito de morte. Para a população comum, quem é colocado em um ambiente contracultural já não é digno de respeito.

Ainda assim, Blanc e Bosco mostram que esses marginais conseguem encontrar alegrias, mesmo que iludindo-se para tal. A tristeza causada pelas mazelas parece ser um combustível para seguir em frente após “reviver” a juventude durante a noite.²⁹

Não há idade para ser considerado marginal. “Recreio das meninas II”, retrata a experiência de um sujeito, possivelmente já idoso, que busca a roda de samba para reviver sua juventude. Seu ato, no entanto, não tende a ser visto com bons olhos. Ao mesmo tempo que os mais jovens devem buscar, incansavelmente, trabalhar para sustentar-se, aos mais velhos é quase que imposto o repouso, como se a idade elevada fosse sinônimo de invalidez. Nem nesse momento a boemia é vista com bons olhos – e acredita-se que, neste momento, seja vista como um escárnio!

A busca do sujeito por diversão, coloca-o então como um marginal pois, além de ressaltar sua predileção pela boemia, coloca-o como *outsider* frente ao que se espera de alguém de sua idade, colocando-o como um “recreio das meninas”, uma diversão para moças mais novas. Uma forma preconceituosa de tratar alguém que busca o amor ou a paixão, sendo um pouco mais velho, encontrando-o em alguém mais novo.

A RS convencionaliza esse sujeito a todo tipo de preconceitos, e com mais estes o boêmio precisa conviver, e em mais este equilibrar-se. Sua idade seria um impedimento para ser boêmio? Será que em algum momento será dada a liberdade para ser quem ele é?

Tentando mostrar quem seria este sujeito ideal, aceito socialmente, Blanc escreve “Dois bombons e uma rosa”:

²⁹ Convém, no entanto, não romantizar o sofrimento que se abate sobre pessoas marginalizadas em um país com tamanha desigualdade.

*Faço votos de feliz casamento
 Parabéns pra você
 Prevaleceu seu bom-senso
 Reconheço que era chato
 Ser a outra eternamente
 Com encontros marcados
 Por coisas do tipo
 Eu subo na frente?
 Finalmente teu garoto
 Vai ter um pai de primeira
 Você mais segurança
 E um pinguim na geladeira
 Na cabeceira um relógio
 A hora mais luminosa
 Churrascaria aos domingos
 Dois bombons e uma rosa
 Apenas quero fazer
 A necessária ressalva
 Jamais comente o passado
 Lembre o conselho de Dalva
 Não há xampu, não há creme
 Que apague ou que desmarque
 Da tua pele o meu beijo
 Fedendo a conhaque (DOIS, 2005)*

A canção relata a “segurança” buscada pela sociedade comum: uma família padronizada, com a mulher tendo maior “segurança” – provavelmente referindo-se à ideia retrógrada de que o homem deve suprir as necessidades da família – o homem sendo um “pai de primeira”, sem os vícios que os marginais podem vir a ter. O bom-senso prevaleceu, mas o ditado pela opinião pública e perpetuado, onde a relação familiar, sem caráter desviante, prevalece.

Como espaço para quebrar a monotonia do dia-a-dia, em vez dos bares, a churrascaria, um local bem visto para um encontro familiar. E aos domingos, dia em que, enfim, é dada a liberdade para que possam gozar de alguma diversão, de algum descanso, tal como o fez o Deus cristão.

Essa segurança é colocada em contraponto ao passado marginal da mulher, a quem a canção é endereçada. Um passado manchado por uma relação extraconjugal. Um escárnio na opinião pública! Tal passado que não deve ser comentado, segundo conselho do destinador, para evitar “falatórios”, para que o passado marginal de ambos não viesse manchar a reputação da, agora, senhora do lar. Mas o passado está marcado nos dois, o conhaque que ficou marcado na pele, carrega a lembrança da relação que, aparentemente sobreviveu graças à boemia: encontros noturnos, escondidos, regados a bebida, e buscando os prazeres da carne, unicamente.

Dessa forma vedam-se os prazeres que a boemia têm a oferecer, sempre em detrimento dos bons costumes. Essa lógica, que nasceu graças ao capitalismo e a seu engessamento social,

prende o boêmio, e tantos outros grupos marginais, a uma padronização que não existe, mas é perpetuada pelas RS construídas. Busca-se muito ser o modelo de pequeno burguês, mesmo quando as pessoas encontram-se demasiadamente longe de tal figura. Nesta busca, marginaliza-se os que não se encaixam nesses moldes, mas deixa-se de perceber que os marginalizantes, muitas vezes, também ali não se encaixam.

5 CONCLUSÃO

Trabalhar com a obra de Aldir Blanc se mostrou algo desafiador. Para além de sua imensidão e importância, o teor social de sua obra tem muito a mostrar sobre um Brasil que por muitos é esquecido, negligenciado. Um recorte mínimo que seja desta obra ainda abre um leque gigante de oportunidades de análise. Este trabalho, provavelmente, seja exemplo disto: mesmo com 10 canções e analisando apenas um sujeito social, são muitas as interpretações possíveis.

Ao fim, percebe-se que o disco *Vida Noturna*, de fato, buscou evidenciar as marginalidades noturnas, tendo como personagem principal o boêmio. Sujeito notívago, que busca no ambiente noturno sanar problemas de cunho pessoal e social, que busca formas de revolucionar sua vida para fora do socialmente aceito. Blanc compila em seu trabalho o retrato de muitos brasileiros que vivem dilemas ligados ao sentimentalismo, à solidão, à labuta em contraponto à vontade de se libertar de diversas amarras.

Pode-se observar o olhar preconceituoso de quem não compactua com esse modo de levar a vida e, através do prisma das representações sociais, evidenciar como, por qual motivo, e em que intensidade ocorrem esses preconceitos. Preconceitos estes perpetuados desde muito antes dos primeiros movimentos boêmios surgirem no Brasil, principalmente. Observou-se, nas canções, características desviantes em relação ao considerado comum, ao mesmo tempo que o compositor conseguiu expressar a beleza dessas contravenções, também expôs a “carece” de ser um sujeito padrão.

De início, o primeiro capítulo visou proporcionar um panorama sobre o início da boemia e, além disso, do início das representações acerca da vida boêmia. Encontrou-se neste capítulo o marco inicial da história da boemia que, mesmo presente em outros momentos da humanidade, ganha forma e nome na França, durante a modernidade. Pode-se vislumbrar como a evasão rural de jovens artistas, para viver de arte na capital francesa, vieram a inspirar Murger em suas obras que colocaram esses boêmios, incluídos pela burguesia às margens da sociedade, como protagonistas de diversas obras.

Não apenas a cena francesa, mas a brasileira – ponto central desta pesquisa – também foi abordada. Buscou-se aqui evidenciar como a boemia chega e toma forma em terras tupiniquins no início do século XX. Conservando costumes franceses acerca da sociabilidade e dos fazeres artísticos, mas com um toque de brasilidade, os boêmios brasileiros contaram a história extraoficial dos locais que ocuparam por meio da música, da literatura e de tantas outras artes.

Observou-se também como ocorrem as representações sociais e, no caso do boêmio brasileiro, como esse ser participante de um grupo marginal tão vasto, confunde-se com o malandro, ao mesmo tempo que distanciam-se. Foram discutidas as questões que levam o boêmio a ser um *outsider* nos espaços em que se faz presente, ao mesmo tempo em que tomou-se ciência que a representação sempre vem do ambiente externo, nunca do sujeito em si.

Apesar do exposto, pensa-se que há muito a ser trabalhado no que tange as representações do boêmio. Sabendo que tudo é mutável, há de se perguntar: como é o boêmio hoje? Dada tantas mudanças tecnológicas e sociais que aconteceram desde os estudos aqui trabalhados, serão estas ainda as representações que se tem de tais sujeitos? Tais questões abrem caminhos para um estudo mais profundo, baseado principalmente na antropologia acerca do assunto e, infelizmente, não poderão ser respondidas neste momento.

A segunda parte da pesquisa focou-se em desvendar e elucidar questões sobre as relações entre Literatura e Música, em específico referente aos estudos da canção. Mais um apanhado histórico fez-se necessário, mostrando como tais ciências encontram-se e andam lado a lado desde os primórdios da humanidade. Observou-se também questões mais específicas acerca dos estudos referente à canção popular, buscando elucidar como Literatura e Música unem-se, mais uma vez, para compreender esta forma musical tão presente no cotidiano, sendo inclusive o mais consumido pelas pessoas.

No que tange a canção popular brasileira, observou-se como esta, a partir do século XX começou a tomar grande importância no Brasil, e como ela movimentou o mercado musical desde então. Passando pelos primeiros sambas, a ditadura Vargas, épocas de festivais e a ditadura civil-militar instaurada em 1964, a canção sempre se fez presente, muitas vezes como arma contra atrocidades ditatoriais.

Neste contexto a pesquisa encontra-se com Aldir Blanc, um dos compositores mais importantes da canção popular brasileira. Tendo assinado mais de 700 obras, mostrou-se como o poeta da canção, a partir de sua obra, denunciou mazelas sociais, mostrou de forma clara o Brasil que o *Brazil* não se importa em ver. Partindo de sua infância na Vila Isabel, local tão importante para a vida e obra do cancionista, pode-se ter um olhar geral sobre a vasta obra e suas tantas parcerias. Infelizmente o compositor que muito ainda tinha para falar e escrever foi vitimado pela pandemia do novo coronavírus em 2020, contudo sua obra revelou-se ímpar para os estudos dos sujeitos sociais aqui escolhidos para análise.

Dada a vastidão da obra de Blanc, confessa-se que o recorte é demasiadamente pequeno – contudo suficiente para este trabalho. Pensa-se aqui que tal pesquisa possui fôlego para abranger, futuramente, um *corpora* maior. A boemia de Aldir Blanc aparece em muitos outros

trabalhos, nem todos por ele musicados, mas por ele escritos, e merece uma maior atenção. E não só na obra de Blanc, a boemia se fez e se faz presente ainda em um vasto número de obras, e merece um olhar cuidadoso, ao ponto que, como visto, foi o fio condutor para análise de cunho interdisciplinar: Letras, Música, Psicologia social e Antropologia uniram-se em muitos momentos para explicar como uma forma musical tão importante para a sociedade brasileira auxilia para o entendimento do dilema brasileiro e suas faces marginalizadas.

Para além disto, pode-se ter um panorama de como os estudos da canção tendem a beneficiar tanto as áreas da Música quanto da Literatura, bem como podem estas aliar-se aos estudos antropológicos e da psicologia social para que, assim, o contexto social seja colocado em debate. Não só Blanc mas muitos cancionistas têm buscado denunciar, em suas canções, as mazelas sociais que afligem seu povo – e não apenas no Brasil. Assim esta pesquisa abre caminhos para ampliar o leque de marginalidades analisadas, indo para além do boêmio, buscando mostrar, neste caso, a realidade de um Brasil que muitos fingem não existir, mas que sempre precisou resistir e encontrou, no canto, uma forma de ganhar voz.

Por fim, a análise das canções mostrou, de fato, como o boêmio faz-se presente no disco *Vida Noturna*. Partindo de 4 níveis de análise, os quais foram os que mais se fizeram presentes nas canções (amor romântico, sociabilidade noturna, relação com a bebida e a questão das marginalidades presentes nas canções), pode-se fazer um contraponto entre as representações sociais encontradas nos capítulos anteriores, e as expressas pelo compositor.

Como resultado, obteve-se o já esperado: Blanc buscou usar o boêmio e a vida boêmia como tematização do disco. Em 10 das 12 canções presentes no álbum, observou-se elementos comuns à boemia e, a partir desses, houve a possibilidade de traçar contrapontos entre o senso comum e a escrita poética de Blanc. As canções escolhidas por ele criam uma atmosfera noturna, que se coloca na corda bamba, tal qual o boêmio, ao tratar sobre diversos dilemas pelos quais o ser humano muitas vezes passa, mas que na vida boêmia parecem agir com maior intensidade.

Os estudos acerca da performance e recepção muito auxiliaram na discussão sobre as intenções do cantor. Ao entender-se canção como mais que um mero texto, é ímpar pensar em como as palavras, melodias e harmonias se fundem no trabalho do cancionista para produzir sentido ao ouvinte. Tal questão merece ser melhor trabalhada, também, futuramente, buscando esmiuçar o modo com que os intérpretes trabalham temas tão pontuais, e como tais temas se revelam para além da letra, mas no conjunto da obra (elemento literário, musical e performático).

Cabe dizer que o conceito de performance e recepção tem muito a auxiliar na abordagem aqui proposta, e merecem ser melhor utilizados em trabalhos futuros, visto ser a performance um dos principais pontos que tornam a canção o que ela de fato é. O campo de estudo é vasto, mas rico e tende a oferecer bons frutos se melhor trabalhado com a pesquisa aqui proposta.

Como nada é perfeito, cabe apontar também questões que podem ser melhoradas a partir daqui em futuros trabalhos. As questões de gênero e sexualidade e questões raciais, por motivos de inexperiência com o assunto, não foram aqui abordadas da forma como deveriam. Muito disso se deu pela falta de intimidade com o assunto. Entende-se a importância, mas sendo homem, cis, branco, é difícil teorizar questões que não são totalmente de sua realidade, sem correr o risco de cometer deslizes teóricos. Entende-se, no entanto, que ao trabalhar-se com marginalidades, tais assuntos não podem passar despercebidos e, futuramente, deverão ser melhor trabalhados.

O apontamento dos tons das canções, cogitado inicialmente, mostrou-se ineficaz e, dada a formação deste que escreve, simplório. Notou-se que, ao entrar no estudo da harmonia das obras escolhidas, necessitaria colocar em campo exemplos escritos em partitura, para melhor entendimento dos leitores sobre relação acorde e melodia. Apenas citar o tom da canção, aqui, não faria muito sentido.

Há o entendimento que a pesquisa aqui apresentada cumpriu seus objetivos ao ponto que revelou como Aldir Blanc conseguiu usar o boêmio como tematização de sua obra, e revelou como este sujeito social participou e ainda participa do meio social brasileiro. Evidenciou-se aqui algo já sabido, a preocupação de Blanc em retratar um mundo real em seus poemas. Um mundo com problemas, preconceitos, tristezas, mas também com alegrias, encontros em rodas de samba, bares e dilemas que levam a descobertas pessoais que, muitas vezes, demora-se para perceber.

REFERÊNCIAS

- ALDIR Blanc – Dois pra lá, dois pra cá. Direção: Alexandre Ribeiro de Carvalho, André Sampaio e José Roberto de Moraes. 1 vídeo (57 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B0CGEpcsNQg>. Acesso em 01 jul. 2022.
- ALMEIDA, Alexandre Patrício de. *Psicanálise de boteco: o inconsciente na vida cotidiana*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2022.
- ALVES, Castro. *Canção do Boêmio*. [s.l.; s. d.] [n. p.]. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/wk000607.pdf>. Acesso em: 16 abr. 2022.
- AMIGO é pra essas coisas. Intérprete: MPB4. Compositores: Aldir Blanc e Sílvio Silva Jr, 1970. Áudio. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZSwVP8wr_xc. Acesso em: 12 jul. 2022.
- ARAÚJO, Ellen Margareth Dias Ribeiro. Dissonâncias e antagonismos: a representação literária de Lima Barreto no romance Clara dos Anjos. *Estudos de Sociologia*, v. 23, n. 44, 2018.
- BARRA, Sérgio Hamilton da Silva. Luiz Edmundo e a boemia do Rio de Janeiro do seu tempo. *Revista Maracanan*, n. 12, p. 167-183, 2015.
- BARROS, José D'Assunção. Os trovadores ibéricos e as tensões sociais: enfrentamentos internobiliárquicos (séculos XIII e XIV). *Signótica*, v. 23, n. 1, p. 65-85, 2011.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BECKER, Howard Saul. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- BENETT, Roy. *Uma breve história da música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.
- BERTONI, Luci Mara. GALINKIN, Ana Lúcia. Teorias e métodos em representações sociais. In: MORORÓ, Leila Pio; COUTO, Maria Elizabete Souza; ASSIS, Raimunda Alves Moreira de. *Notas teórico-metodológicas de pesquisas em educação: concepções e trajetórias*. Ilhéus: Edítus, 2017. p. 101-122.
- BLANC, Aldir. Aos 70 anos, Aldir Blanc responde a perguntas de Elza Soares, Bethânia e outros artistas. *O Globo*, 2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/aos-70-anos-aldir-blanc-responde-perguntas-de-elza-soares-bethania-outros-artistas-20006527>. Acesso em: 02 jul. 2022.
- BLANC, Aldir. *Vila Isabel, inventário da infância*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial. 2017. Versão para Kindle.
- BOÊMIO. *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/bo%C3%A0mia>. Acesso em: 22 abr. 2022.

BOTELHO, Ana Cristina Domingues. *O feitiço de Aldir Blanc: um poeta contemporâneo da vila*. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2014.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRASIL, Luiz Antonio de Assis. *Cães da província*. Porto Alegre: LP&M, 2010.

CABECINHAS, Rosa. Investigar representações sociais: metodologias e níveis de análise. In: BAPTISTA, Maria Manuel (Coord.). *Cultura: Metodologias e Investigação*. Coimbra: Grácio Editor, 2012. p. 55-72.

CANAL Elis Regina. *Depoimento de Aldir Blanc sobre Elis Regina*. 1 vídeo (5 min.), 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v1bLotLAVKM>. Acesso em: 13 jul. 2022.

CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 8, p. 67-89, 1970.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: _____ et al. *Para gostar de ler crônicas*. v. 5. São Paulo: Ática, 2003. p. 89-99.

CARVALHO, Fídias Teles de. *Os malabaristas da vida: um estudo antropológico da boemia*. Recife: Editora Comunicarte, 1989.

CARVALHO, Thaís de Freitas. *Gente da noite: cultura popular e sociabilidade noturna em Pelotas, RS (1930-1939)*. 2013. 134 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2013.

CARVALHO, Thaís de Freitas. Gente da noite: sociabilidade boêmia e conflitos populares em Pelotas/RS (1930-1939). *Revista Eletrônica Méti: História & Cultura*, v. 12, p. 127-138, 2013.

CAVALCANTE, Rita de Cássia. Porto Alegre em canto e verso. In: FISCHER, Luís Augusto; LEITE, Carlos Augusto Bonifácio (Orgs.). *O alcance da canção – estudos sobre música popular*. Porto Alegre: Arquipélogo Editorial, 2016. p. 284-301.

CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*. 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DARNTON, Robert. *Boemia literária e revolução: o submundo das letras no antigo regime*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DEALTRY, Giovanna Ferreira. *No fio da navalha: malandragem e literatura no samba*. São Paulo: Malê Edições, 2022.

DE FRENTE pro crime. Compositores: Aldir Blanc, João Bosco. Intérprete: João Bosco, 1975. Áudio. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UNZYjt21daw>. Acesso em: 14 jul. 2022.

DINIZ, André; CUNHA, Diogo. *A República cantada: do choro ao funk, a história do Brasil através da música*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

DRY. Compositor e intérprete: Aldir Blanc. 2005. Áudio. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9y_7mKHn7og&list=PLpB8v4o_VMVG55i1hf7nSVOQvwpigvWB_&index=9. Acesso em: 22 dez. 2022.

DOIS bombons e uma rosa. Compositor e intérprete: Aldir Blanc, 2005. Áudio. Disponível em: <https://youtu.be/8-FqFPpUSME>. Acesso em: 15 fev. 2023

DUVEEN, Gerard. Introdução: o poder das ideias. In: MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Petrópolis: Vozes, 2007.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John. *Os estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

FERRAZ, Gabriel. Heitor Villa-Lobos e o canto orfeônico: o nacionalismo na educação musical. In: MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz (Orgs.). *Pedagogias brasileiras em educação musical*. Curitiba: InterSaberes, 2016. p. 27-48.

FIUZA, Alexandre Felipe. *Entre cantos e chibatas: a pobreza em rima rica nas canções de João Bosco e Aldir Blanc*. 2001. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2001.

FIUZA, Alexandre Felipe. Dimensões do cotidiano no cancionário de João Bosco e Aldir Blanc. *Teoria e Cultura*, v. 13, n. 2, 2018.

FISCHER, Luís Augusto. Como ensinar o que aprendi sem perceber. In: FISCHER, Luís Augusto; LEITE, Carlos Augusto Bonifácio (Orgs.). *O alcance da canção – estudos sobre música popular*. Porto Alegre: Arquipélogo Editorial, 2016. p. 10-29.

FLORES de lapela. Compositor e intérprete: Aldir Blanc, 2005. Áudio. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=z1mk6ob1Hwk&list=PLpB8v4o_VMVG55i1hf7nSVOQvwpigvWB_&index=4. Acesso em: 15 dez. 2022.

FREIRE, Vanda Lima Bellard; AUGUSTO, Erika Soares. Sobre flores e canhões: canções de protesto em festivais. *Per Musi*, n. 29, 2014, p. 220-230.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.

GALINDO, Cláudia Sabbag Ozawa. Da Grécia à MPB: poesia, música e oralidade. *Boitatá*, v. 1, n. 2, p. 45-61, 2006.

GOMES, Álvaro Cardoso. *O Simbolismo*. São Paulo: Ática, 1994. E-book, n. p..

GOMES, Tiago de Melo. Gente do samba: malandragem e identidade nacional no final da Primeira República. *Topoi – Revista de História*. n. 9, 2007. p. 171-198.

GONÇALVEZ, Fabrício de Araújo César. O Ourives do Palavreado nas encruzilhadas da linguagem: Polifonia e síncope em Aldir Blanc. *Criação & Crítica*, n. 31, p. 134-153, 2021.

GREEN, James N. O Pasquim e Madame Satã, a “rainha” negra da boemia brasileira. *Topoi*, v. 4, p. 201-221, 2003.

HOLANDA, Nestor de. *Memórias do Café Nice*: subterrâneos da música popular e da vida boêmia do Rio de Janeiro. 2. ed. Guanabara: Conquista, 1970.

ISTO é bom. Intérprete: Baiano. Compositor: Xisto Bahia, 1902. Áudio. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GIhrPVqw1Pc>. Acesso em: 08 jul. 2022.

IMMUB. *CD Vida Noturna*. Disponível em: <https://immub.org/album/vida-noturna>. Acesso em: 17 dez. 2022.

LENHARO, Alcir. *Cantores do rádio*: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico do seu tempo. Campinas: Editora Unicamp, 1995.

LIMA, Márcio José Silveira. Nietzsche, Debussy e o sul da música: esboços de uma cartossonografia. *Cadernos Nietzsche*, v. 42, p. 209-229, 2021.

LUPICÍNIA. Compositor e intérprete: Aldir Blanc, 2005. Áudio. Disponível em: <https://youtu.be/iKoUrhaYiCs>. Acesso em 17 dez. 2022.

JODELET, Denise. Representações sociais: um domínio em expansão. *As representações sociais*, v. 17, n. 44, p. 1-21, 2001.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MARTINS, Rubens de Oliveira. Belle Époque literária e modernismo: Oswald de Andrade, intelectual entre dois mundos. *Sociedade e estado*, v. 15, n. 2, p. 240-270. 2000.

MATOS, Maria Izilda Santos de. *Meu lar é o botequim*: alcoolismo e masculinidade. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2000.

MED, Bohumil. *Teoria da música*. Brasília: Musimed, 1996.

ME DÁ a penúltima. Compositores e intérpretes: Aldir Blanc e João Bosco, 2005. Áudio. Disponível em: <https://youtu.be/byzjyYplQKQ>. Acesso em: 02 jan. 2023.

MENEZES, Marcos Antonio de. O poeta Baudelaire e suas máscaras: boêmio, dândi, flâneur. *Fato & versões*, v. 1, n. 1, p. 64-81, 2009.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa através dos textos*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1969.

MONTEIRO, Luciano. O primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada. *Porto das Letras*, v. 6, n. 5, p. 245-271, 2020.

MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga do. Canto Orfeônico: Villa-Lobos e as representações sociais do trabalho na era Vargas. *Teias*, n. 18, p. 78-90, 2008

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203-221, 2000.

MOSCOVICI, Serge. *A representação social da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978.

MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Petrópolis: Vozes. 2007.

MOSCOVICI, Serge. Os ciganos entre perseguição e emancipação. *Sociedade e estado*, v. 24, n. 3, p. 653-678. 2009.

MOURA, Roberto (Edit.). *A poesia de Aldir Blanc: melodias e letras cifradas para guitarra, violão e teclados*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. *História & música – história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NASCIMENTO, Uelba Alexandre. *Boemia, aqui me tens de regresso: mundo boêmio e sensibilidades na MPB (1940-1950)*. Dissertação (Doutorado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, 2014.

NASCIMENTO, Uelba Alexandre do. “O boêmio não tem mais do que um lar”: a boemia e o ser boêmio nos sambas das décadas de 1940 e 1950. In: *ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA, XVII*. [s.l: s.n.], 2016. p. 740-750. Disponível em: <http://www.ufpb.br/evento/index.php/xviieeh/xviieeh/paper/view/3246>. Acesso em: 20 jan. 2022.

NASCIMENTO, Uelba Alexandre do. “Eu não sou culpada, de gostar de beber e viver na madrugada”: Dora Lopes, o amor e a boemia em sambas canção (1950-1962). *História, Histórias*, v. 9, n. 17, 2021.

NOSSO romance. Intérpretes: Orlando Silva e Orquestra Victor Brasileira. Compositor: J. Cascata. Áudio. 1938. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xbF2TwHnU5c>. Acesso em: 04 nov. 2022.

NUNES, Elton; MENDES, Leonardo. O Rio de Janeiro no fim do século XIX: modernidade, boemia e o imaginário republicano no romance de Coelho Neto. *Soletras*, n. 16, p. 82-97, 2008.

OLIVEN, Ruben George. *Violência e cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein, 2010.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e música*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Literatura e música: união indissolúvel. *Revista Internacional em Língua Portuguesa*, n. 37, p. 93-114, 4 ago. 2020.

O BÊBADO e a equilibrista. Intérprete: Elis Regina. Compositores: Aldir Blanc e João Bosco. Áudio, 1979. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1g_p4Xcn5CE. Acesso em: 8 jul. 2022.

ORA vejam só. Compositor: Sinhô. Intérprete: Francisco Alves, 1927. Áudio. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F9w2yJYSLQ>. Acesso em: 09 jul. 2022.

PAQUETÁ dezembro de 56. Compositor e intérprete: Aldir Blanc, 2005. Áudio. Disponível em: <https://youtu.be/RfVUZ1F594E>. Acesso em: 19 fev. 2023.

PATRIOTA, Rainer. Variações da melancolia na música do século XX: o blues e o jazz. *Artefilosofia*, v. 11, n. 21, p. 108-119, 2016.

PAULO FILHO, Pedro. *Notáveis bacharéis da vida boêmia*. Leme: J. H. Mizuno, 2005.

PELO telefone. Compositores: Donga e Mauro de Almeida. Intérprete: Baiano. Áudio. 1917. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=woLpDB4jjDU>. Acesso em: 08 jul. 2022.

PINHO, Marcio Giacomini. *O subúrbio e as faces da malandragem da década de 1970 no álbum Tiro de Misericórdia de João Bosco e Aldir Blanc*. 2014. 158 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

PRA NÃO DIZER que não falei das flores. Compositor e intérprete: Geraldo Vandré, 1979. Áudio. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KdvsXn8oVPY>. Acesso em: 07 jul. 2022.

RECREIO das meninas II. Compositores e intérpretes: Aldir Blanc e Moacyr Luz. Áudio, 2005. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gcql-AitCKQ>. Acesso em: 15 jan. 2023.

REIS, Dyane Brito. A marca de Caim: as características que identificam o “suspeito”, segundo relatos de policiais militares. *Caderno CRH*, v. 15, n. 36, p. 181-196, 2002.

RESPOSTA ao tempo. Compositor: Aldir Blanc e Cristóvão Bastos. Intérprete: Aldir Blanc. Áudio, 2005. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=khuiiGokkxo>. Acesso em: 18 dez. 2022.

RODRIGUES FILHO, Lupicínio (Org.). *Foi assim*: o cronista Lupicínio Rodrigues conta as histórias das suas músicas. Porto Alegre: L&PM, 1995. E-book Kindle, n. p.

RODRIGUES, Sérgio. Viva Aldir Blanc. *Folha de São Paulo*, 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/sergio-rodrigues/2020/04/viva-aldir-blanc.shtml>. Acesso em: 13 jul. 2022.

RODRIGUES, Wellington Girardi; TROMBETTA, Gerson Luís. “Grampearam o menino do corpo fechado”: representações da morte e da marginalidade em canções de Aldir Blanc e João Bosco. *Revista de Letras Juçara*. v. 6, n. 1, p. 126-143, 2022.

SEIGEL, Jerrold. *Paris boêmia: cultura, política e os limites da vida burguesa: 1830-1930*. Porto Alegre: LP&M, 1992.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, v. 2, 1958-1985. São Paulo: Ed. 34, 1998.

SILVA, Eloenes Lima da. *Pedagogias da noite: experiências de aprendizagem em lugares noturnos de Porto Alegre/RS*. 2018. 263 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS, 2018.

SILVA, Vanessa Fernandes da; FOGAÇA, Isabela de Fatima. Memória, Patrimônio, Identidade e Turismo: o bairro da Lapa em Três Tempos. *Observatório de Inovação do Turismo - Revista Acadêmica*, v. 13, n. 3, p. 153-172. 2019.

SIMAS, Luiz Antônio. Aldir Blanc cantou a aldeia, e por isso falou do mundo. *O Globo*, 2020. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/aldir-blanc-cantou-aldeia-por-isso-falou-do-mundo-24410365>. Acesso em: 13 jul. 2022.

TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986.

TATIT, Luiz. *O cancionista*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TATIT, Luiz. *Estimar canções - estimativas íntimas na formação do sentido*. Cotia: Ateliê Editorial, 2016.

VELHAS ruas. Compositor e intérprete: Aldir Blanc, 2005. Áudio. Disponível em: <https://youtu.be/hhLOOMnYNqk>. Acesso em: 20 fev. 2023

VELHO, Gilberto. Sobre homens marginais. *Anuário Antropológico*, v. 17, n. 1, p. 69-74, 1993.

VIANNA, Luiz Fernando. Aldir Blanc lança “Vida Noturna”. *Folha de São Paulo*, 2005. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u55574.shtml+&cd=13&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em: 14 jul. 2022.

VIDA noturna. Compositores e intérpretes: Aldir Blanc e João Bosco. Áudio, 2005. Disponível em: <https://youtu.be/oUqzV8cRcyY>. Acesso em: 26 jul. 2022.

WERLANG, Géron Luís. *A música na obra de Erico Veríssimo: polifonia, humanismo e crítica social*. Passo Fundo: Méritos, 2011.

WHITE, Edmund. *O flâneur: um passeio pelos paradoxos de Paris*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

WISNIK, José Miguel. *Musica Popular Brasileña Y Literatura La Gaya Ciencia*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2019.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosacnaify, 2007.



UPF

UNIVERSIDADE
DE PASSO FUNDO

UPF Campus I - BR 285, São José
Passo Fundo - RS - CEP: 99052-900
(54) 3316 7000 - www.upf.br