



SESSÃO - 05

1. INDÚSTRIA CULTURAL E LUTAS SIMBÓLICAS NA MPB DOS ANOS 1970: O CASO DO SAMBÃO-JOIA

*Adelcio Camilo Machado**

Resumo

Em meados da década de 1970, aparece, na literatura de jornalistas e críticos da música popular, o termo “sambão-joia”, utilizado para rotular um tipo de samba considerado de mau-gosto, estandardizado, alienado, massificado. Essas representações nos remetem ao problema da legitimidade deste novo repertório, uma vez que os artistas ligados a esse segmento surgem num período onde, por um lado, consolida-se a indústria cultural no Brasil, fazendo com que a consagração do produto cultural se faça cada vez mais através do mercado, mas, por outro, são ainda avaliados por certos parâmetros de legitimidade, cristalizados nos anos 1960. Nesse sentido, procura-se observar em alguns sambistas do período, como a dupla Antonio Carlos e Jofafi, Benito di Paula e Martinho da Vila, de que maneira suas canções dialogam com esse conflito pela consagração cultural, contribuindo para melhor se compreender as especificidades da consolidação da indústria cultural no Brasil.

Palavras chave: indústria cultural; lutas simbólicas; samba; anos 1970

Abstract

In the middle of the 1970s, appears, in the literature of journalists and popular music critics, the term “sambão-joia”, used to label a kind of samba considered as bad taste, standardized, alienated, massed. These representations remind us to the problem of this new repertory legitimation, once the artists connected to this segment appear during a period when, by one side, the cultural industry consolidates itself in Brazil, making the consecration of a cultural product happens more thru the market, but, on the other side, they are still evaluated by some legitimate parameters, crystallized on the 1960s. In this purpose, we try to observe in some “sambistas” of the period, like the couple Antonio Carlos e Jofafi, Benito di Paula and Martinho da Vila, in what manner their songs talk to this conflict for the cultural consecration, contributing for a better understanding of the differences of the cultural industry consolidation in Brazil.

Keywords: cultural industry; symbolic struggle; samba; 70's

* Bacharel em Música pela Universidade Estadual de Campinas, onde desenvolve atualmente sua pesquisa de mestrado, tendo o sambão-joia como objeto.



Expressões Artístico-Culturais e Identidade Latino-Americana

Desde que o samba é samba é assim...

Quando se observa o samba nas primeiras décadas do século XX, constata-se que, desde a famosa casa da tia Ciata, um de seus primeiros redutos, este gênero encontrou dificuldades até conseguir se consagrar, em meados dos anos 1930, como expressão da identidade brasileira, tendo no samba exaltação “Aquarela do Brasil” um significativo representante desse *status*.

Com a bossa nova do final dos anos 1950 e início dos anos 1960, o samba passa por novo processo de estilização, recebendo influências de segmentos artísticos dotados de grande legitimidade, como o *jazz*, a música erudita e a poesia modernista brasileira¹, tornando-se um produto artístico bastante valorizado, tanto no cenário nacional quanto internacional. O show de bossa nova realizado em 1962 no Carnegie Hall, em Nova Iorque, é um claro sinal da importância que este segmento musical tinha alcançado em termos mundiais².

Por outro lado, o movimento bossanovista iria sofrer um racha com o advento de canções engajadas politicamente, cujos compositores e intérpretes passaram a considerar os demais artistas ligados ao movimento e que empregavam largamente a temática do “sorriso, amor e flor”, como entreguistas e alienados³.

Essa produção era orientada pelo Centro Popular de Cultura (CPC), órgão da União Nacional dos Estudantes com tendências políticas esquerdistas, que passou a interpretar a cultura dentro da perspectiva do *nacional-popular*. Segundo Renato Ortiz, esses termos tiveram duas diferentes interpretações em momentos históricos distintos. A primeira, localizada em finais do século XIX, identificava “popular” com uma cultura tradicional, manifestação autêntica das classes populares, milenar, e que, com isso, encarnariam o espírito de um povo, sendo fundamental para a construção da nação. Já a segunda interpretação entende a cultura popular como um veículo privilegiado para se levar consciência política às massas, caminhando junto com um projeto de reconstrução da nação através do processo revolucionário⁴.

Foi principalmente essa segunda interpretação do nacional-popular que permeou o pensamento dos ideólogos do CPC e, por extensão, dos cancionistas engajados dos anos 1960. Com isso, o samba voltou a ser valorizado, agora em outra perspectiva, pois passou a ser considerado como um dos gêneros que melhor representava as classes populares, sendo, por isso, um veículo privilegiado para se levar consciência política às massas. Nessa direção, o gênero alcançou alto grau de legitimidade na música popular brasileira.





Expressões Artístico-Culturais e Identidade Latino-Americana

Todavia, mesmo após todo este processo de consagração, o samba voltou a ser alvo de críticas durante a década de 1970. Logicamente, a crítica não se dirigia a todo o repertório sambístico, uma vez que artistas consagrados da MPB, como, por exemplo, Chico Buarque e João Bosco, continuaram a se utilizar deste gênero em suas composições feitas na década em questão. E foi nesse sentido que surgiu o termo “sambão-joia” para rotular esse conjunto de sambas dos anos 1970 sobre o qual pesavam juízos depreciativos, numa tentativa de distinguir o “bom” do “mau” samba. Embora surgido no meio jornalístico, foi o sociólogo Gilberto Vasconcellos, em um texto publicado em 1977, quem fez uma análise mais detalhada desse termo e de seu respectivo repertório, caracterizando dessa maneira o referido segmento musical:

“Trata-se do sambão-joia, para usar um batismo extraído da gíria da televisão, e que a classe média adora. De uns anos para cá (1970, se se quiser datar) é impossível ouvir samba sem arrepiar os cabelos de tédio. Em termos estéticos, a banalidade campeia à solta: texto pobre, repleto de lugares-comuns, sempre à caça do efeito, ou seja, daquela paradinha esperada no meio da canção com a entrada triunfal da cuíca, e o exaltado corinho meloso das vozes femininas.”⁵

Vasconcellos também aponta, entre seus principais representantes, os nomes de Antonio Carlos e Jofafi, dupla considerada por ele como “modelo inigualável de sambão-joia”, Luís Ay-

rão, Benito di Paula, Gilson de Souza, Martinho da Vila e Jorginho do Império, sem deixar de afirmar que “são raras as pessoas ligadas à música popular (compositores, críticos e membros de júri de festival) que, hoje, estão vacinadas contra o sambão-joia”⁶.

Uma crítica fortemente presente no texto de Vasconcellos é dirigida à *estandardização* do samba: ao identificar, no repertório do sambão-joia, a repetição exaustiva de alguns modelos, como o uso da cuíca e o coro feminino, o sociólogo percebe a pertinência desse referencial adorniano, bem como suas consequências diretas como o fetichismo da música e a regressão da audição, para compreender o samba daquele momento⁷. Ainda na visão de Vasconcellos, com o sambão-joia, o samba rompia com seu caráter de engajamento político e, ao invés de representar as aspirações populares, o gênero reforçava “os valores da cultura oficial”, transformando-se em instrumento ideológico⁸. Disso, conclui-se que a crítica do sociólogo dirige-se, sobretudo, à *mercantilização* e à *despolitização* pela qual o samba passava naquele período.

Outras notas vão entrar e a base também é outra

Sem desconsiderar as transformações estéticas presentes no sambão-joia, faz-se necessário refletir sobre o contexto histórico e social onde este repertório foi





Expressões Artístico-Culturais e Identidade Latino-Americana

produzido. Segundo Renato Ortiz, durante as décadas de 1960 e 1970 houve uma intensa expansão na produção, na distribuição e no consumo de bens culturais, levando-o a afirmar que foi neste período que se consolidou, no Brasil, um mercado de bens culturais⁹. Os números que ele apresenta em relação ao mercado de discos são significativos: em primeiro lugar, ele observa que o setor não havia experimentado um considerável crescimento até 1970, mas que, entre 1967 e 1980, a venda de toca-discos cresceu 813%, sendo acompanhado também por um aumento de 1375% no faturamento das empresas fonográficas entre 1970 e 1976¹⁰. Segundo Rita Morelli, durante a década de 1970, a indústria do disco cresceu a uma taxa média de 15% ao ano¹¹, número não tão distante do apresentado por Paiano, que indica um crescimento médio de 20% ano na vendagem dos discos, apontando, ainda, um crescimento acumulado de 444,6% no período compreendido entre 1966 e 1976¹².

Essa consolidação da indústria cultural no Brasil provocou sensíveis transformações de sentido em relação à cultura, “uma vez que definitivamente ela passa a ser concebida como um investimento comercial¹³”. Nessa direção, Ortiz percebe uma mudança naquelas noções de nacional e popular tal como eram entendidas durante a década de 1960. Segundo o autor, com o advento de uma cultura de massas no Brasil, o popular

passa a ser identificado com aquilo “que é mais consumido, podendo-se inclusive estabelecer uma hierarquia de popularidade entre diversos produtos ofertados no mercado” e o nacional, sobretudo a noção de nação integrada, “passa a representar a interligação dos consumidores potenciais espalhados pelo território nacional”. Consequentemente, ainda nas palavras de Ortiz, a cultura nacional-popular é substituída pela cultura mercado-consumo¹⁴.

É diante deste novo contexto que deve ser entendida a produção dos compositores e intérpretes ligados ao segmento musical do sambão-joia, já que suas obras estão permeadas pela realidade mercadológica que se impõe aos bens culturais e também às transformações de sentido que essa lógica implica. Diante da perspectiva apontada por Ortiz, esses artistas seriam importantes representantes da música nacional-popular, no sentido dos anos 1970, já que eles se consagram entre os campeões de vendagem dessa década, com seus sambas sendo ouvidos e cantados por todo o território nacional.

Todavia, mesmo com altos índices de vendagem e ampla penetração junto ao público consumidor de música popular, a obra desses novos sambistas enfrenta um sério problema de reconhecimento e consagração, como se pode perceber no texto de Gilberto Vasconcellos, onde





Expressões Artístico-Culturais e Identidade Latino-Americana

este repertório é tido como redundante e banal. Isso nos sugere que o sucesso comercial, nos anos 1970, não era suficiente para dar legitimidade à obra dos cancionistas aqui estudados.

Para melhor compreender este cenário, o referencial teórico de Pierre Bourdieu tem se mostrado bastante propício. No entender deste autor, o sistema de produção e circulação de bens simbólicos acaba por constituir um campo específico, dotado de relativa autonomia, sendo capaz de criar suas próprias regras, no qual se trava uma competição pela legitimidade propriamente cultural de seus produtos¹⁵. Com isso, Bourdieu retoma uma tradição marxista que entende a cultura como um espaço de luta social.

Apesar de terem surgido para compreender a produção cultural e intelectual europeia, sobretudo na esfera erudita, essas ideias do sociólogo francês já foram utilizadas por outros pesquisadores para se estudar a música popular brasileira, chegando, a nosso ver, a conclusões de grande importância para uma melhor compreensão deste objeto. São os casos, por exemplo, dos trabalhos de Paiano, Zan e Napolitano. Os dois primeiros concordam em apontar a época da bossa nova como o momento em que a produção da música popular brasileira passou a apresentar características semelhantes àquelas apontadas por Bourdieu¹⁶. Isso significa que o repertório bossanovista

alcançou grande legitimidade cultural, tornando-se um referencial de bom gosto e de elevada qualidade estética. Nessa mesma direção, Napolitano considera a MPB como uma “instituição”, no sentido atribuído por Bourdieu, que se consagra como “fonte de legitimação na hierarquia sociocultural brasileira”¹⁷. O autor também observa que, mesmo quando surgiu a dissidência entre a primeira geração da bossa nova e os músicos ligados à canção de protesto, estes últimos não abriram mão das conquistas musicais feita por seus predecessores, por mais que isso fosse contrário ao que pregava a ideologia do CPC¹⁸.

Nossa hipótese, portanto, é a de que essa configuração de um campo da MPB na década de 1960, tendo a bossa nova e a canção de protesto como referenciais de legitimidade e bom gosto, se estende pela década seguinte, e que os cancionistas desse período, além de dialogar com um mercado de bens simbólicos mais estruturado, deverão compreender as regras desse campo para definir estratégias e ações no sentido de legitimar a sua produção musical. É nessa perspectiva que procuraremos analisar as obras de Antonio Carlos e Jofafi, de Benito di Paula e de Martinho da Vila, todos eles apontados por Vasconcellos como representantes do sambão-joia, percebendo de que modo suas obras entram em conflito com essa MPB institucionalizada e quais suas estratégias para se legitimar nesse





Expressões Artístico-Culturais e Identidade Latino-Americana

meio.

Que me perdoem os intelectos

Em 1971, a dupla de compositores e intérpretes baianos formada por Antonio Carlos Marques Pinto (Antonio Carlos) e José Carlos Figueiredo (Jocafi) lançou seu primeiro LP pela gravadora RCA, no qual estava incluída a canção que seria o maior sucesso de sua carreira, o samba “Você abusou”. Ao escutá-lo, percebe-se o intenso uso da repetição, presente na própria letra do refrão “Você abusou / tirou partido de mim, abusou / tirou partido de mim, abusou / tirou partido de mim, abusou”, o qual, por sua vez, também é repetido várias vezes nesta gravação. Isso demonstra a preocupação de seus compositores e intérpretes em construir um samba de fácil memorização, que pudesse consagrar sua obra em termos de mercado.

Esse estilo de composição de Antonio Carlos e Jocafi, com refrões curtos, facilmente assimiláveis e repetidos várias vezes durante a canção, que também se faz presente em muitos de seus sambas, sugere uma aproximação da dupla com uma música considerada como mais “comercial”, ligada à publicidade, ao *jingle*. E, de fato, esses artistas passaram por experiências nessa esfera, como ao incluir sua composição “Lúcia Esparadrapo” na trilha sonora da novela “O Cafona”, da TV Globo, transmitida no mesmo ano de

1971, e também no ano seguinte, quando compuseram a trilha completa da novela “O primeiro amor”, da mesma emissora. Com isso, mais do que ter seu nome e sua obra divulgados pela mídia televisiva, nosso argumento é o de que, ao transitarem também pela esfera da música para novelas, eles incorporaram procedimentos estéticos que foram empregados em outras composições, contribuindo para que suas canções alcançassem a enorme vendagem como, de fato, aconteceu.

Portanto, parece que a dupla baiana já havia encontrado a solução para consagrar sua obra no mercado de discos. Contudo, faltava ainda legitimar sua produção no campo da música popular, que, tudo indica, ainda mantinha a configuração dos anos 1960. E o caso de Antonio Carlos e Jocafi encontra uma dificuldade a mais, pois, em sua grande maioria, as letras de suas composições não aderem ao modelo politizado da canção de protesto, mas se voltam para a temática romântica. No trecho abaixo de “Você abusou”, os sambistas informam claramente sua adesão ao segmento romântico, mas mostram consciência de que essa opção é vista como sinal de desprestígio pela intelectualidade do período.

Que me perdoem se eu insisto neste tema,
Mas não sei fazer poema ou canção
Que fale de outra coisa que não seja o amor,
Se o quadradismo dos meus versos
Vai de encontro aos intelectos
Que não usam o coração como expressão





Expressões Artístico-Culturais e Identidade Latino-Americana

O conflito da dupla se configura, portanto, na medida em que eles escolhem a temática romântica por diagnosticar seu potencial mercadológico (vide a imensa vendagem de discos de Roberto Carlos), ao mesmo tempo em que querem ver suas obras legitimadas no campo da MPB, cujas regras eles demonstram conhecer. Nesse sentido, Antonio Carlos e Jocaí buscaram, sobretudo com a ajuda de seu produtor Rildo Hora, uma série de estratégias para tentar impor sua obra como legítima. No caso do disco “Mudei de ideia”, no qual estava incluída a canção “Você abusou”, percebe-se a preocupação de informar o nome dos “maestros” responsáveis pelo arranjo de cada faixa do LP (entre eles, o consagrado maestro da Tropicália, Rogério Duprat), numa tentativa de transpor a legitimidade desses músicos para as canções da dupla. Estratégia semelhante foi utilizada em outros discos, como, por exemplo, o LP “Ossos do ofício”, de 1975, que conta com arranjos de Luiz Eça e com as performances de Hélio Delmiro no violão e Gilson Peranzetta no piano, músicos de grande renome na época.

No que concerne especificamente ao samba “Você abusou”, observa-se certo “refinamento” harmônico, sobretudo na introdução e no refrão, que possuem a mesma progressão de acordes. Por mais que a linha melódica do refrão seja construída quase exclusivamente com notas do acorde de tônica, observa-se que esta

harmonia, que emprega alguns acordes invertidos, produz uma linha melódica cromática no baixo à semelhança do que aparece em algumas composições do repertório consagrado da MPB como “Chega de saudade” (Tom Jobim / Vinicius de Moraes), “Primavera” (Carlos Lyra / Vinicius de Moraes) e “Viola enluarada” (Marcos Valle / Paulo Sérgio Valle). Cabe ressaltar, também, que essa progressão harmônica de “Você abusou” já havia sido empregada em outra composição da dupla, a canção “Catendê”, interpretada por Maria Creuza, esposa de Antonio Carlos, e gravada no LP de Vinicius de Moraes “En la fusa”, de 1970, do qual participa também o músico Toquinho. Isso indica, a nosso ver, a adaptação desse procedimento harmônico ao repertório consagrado da MPB.

E não foi somente em “Você abusou” que Antonio Carlos e Jocaí buscaram utilizar procedimentos considerados sofisticados. As composições “Um abraço ao Lucien extensivo ao Edu Lobo”, uma peça instrumental gravada no LP de 1973, e a canção “Diacho de dor”, gravada no disco do ano seguinte e vencedora de um festival de música no Japão, demonstram preocupações com construção formal, com variação de orquestração e com a utilização de procedimentos interpretativos da bossa nova, tanto vocais como instrumentais.

Mesmo com esse esforço, o fato é





Expressões Artístico-Culturais e Identidade Latino-Americana

que a obra de Antonio Carlos e Jofafi não conseguiu se impor como legítima, o que se percebe pelo fato de seus nomes não estarem associados aos grandes criadores da MPB, mas, pelo contrário, por se transformarem, nas já referidas palavras de Vasconcellos, em “modelo inigualável” de um samba considerado despolitizado, previsível e de má qualidade. Na busca de consagração entre o mercado e o campo dos produtores, sua obra conseguiu se legitimar apenas no primeiro, sem, contudo, alcançar o reconhecimento pretendido por eles.

Estão querendo tirar meu nome do samba

Em seu disco de 1977, o pianista, cantor e compositor Uday Velloso, que se popularizou no Brasil com o nome artístico de Benito di Paula, gravou sua composição “Osso duro de roer”, cuja letra expressa, de maneira bastante direta e clara, as suas dificuldades em se legitimar enquanto sambista:

Estão querendo tirar meu nome do samba,
Tirar meu tempo de bamba,
Dizendo até que eu já me despedi...

Nesta canção, Benito toca em uma questão bastante complexa, a da construção da memória de um gênero musical, no caso, o samba. O compositor nota que essa construção implica uma relação de poder, que privilegia alguns ar-

tistas, supostamente considerados como principais representantes ou renovadores do gênero, e exclui outros, que acabam sendo caracterizados como artistas menores.

Isso nos remete à dimensão da luta simbólica na MPB dos anos 1970, que passa pela problemática do mercado e das regras do campo. Os números de vendagem de discos de Benito di Paula, ainda maiores do que os da dupla Antonio Carlos e Jofafi, mostram a sua consagração junto ao público consumidor de música popular. Soma-se a isso o fato de Benito ter sido o apresentador do programa “Brasil Som 75”, da TV Tupi, mostrando sua integração com mais um ramo da indústria cultural, o que contribuiu para ampliar ainda mais a penetração de sua obra durante a década em questão.

Popularidade que foi sendo construída aos poucos: nascido em Nova Friburgo, estado do Rio de Janeiro, Benito daria início à sua carreira musical como cantor somente após sua mudança para o estado de São Paulo, primeiro na cidade de Santos e depois na capital paulista. E foi nesse ambiente, que o colocou em contato com um repertório bastante vasto e diferenciado, que ele foi definindo seu estilo tanto interpretativo quanto composicional. Em uma entrevista exibida em 11 de setembro de 2009 no “Programa do Jô”, Benito narraria da seguinte maneira o seu começo de carreira: “Aqui





Expressões Artístico-Culturais e Identidade Latino-Americana

em São Paulo, eu cheguei a ser *crooner* também, muito! Então eu cantava uma cantiga italiana: (*cantando*) *Ho capito che te amo (...)*”

Pelo que pudemos constatar, a canção italiana era bastante consumida pelo público paulistano. Analisando as pesquisas mensais de vendagem de discos, realizadas pelo IBOPE nas cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro, observamos que a cantora italiana Gigliola Cinquetti foi mencionada apenas uma vez no Rio de Janeiro no ano de 1968, mas apareceu sete vezes no mesmo ano na cidade de São Paulo. No ano seguinte, essa diferença se acirrou ainda mais, pois a cantora não foi citada nenhuma vez na capital carioca, mas apareceu dez vezes nas listagens referentes à capital paulista. Nesse sentido, compreende-se, inclusive, o nome artístico italiano adotado por Uday Velloso, Benito di Paula, muito semelhante, por exemplo, ao de Peppino di Capri, cantor italiano que também fez considerável sucesso no Brasil.

Tal proximidade com a canção italiana provoca influências sobre a obra de Benito em diversos sentidos. Se tomarmos como exemplo um de seus primeiros grandes sucessos, o samba-canção “Retalhos de cetim”, gravado no LP “Um novo samba”, de 1973, veremos que Benito também se utiliza da temática romântica, de um estilo de canto marcado por forte dramaticidade, de uma tensividade

passional¹⁹ na construção melódica e de modulação de uma tonalidade menor, na estrofe, para a homônima ou a relativa maior, no refrão. Tais características também se repetem em outras canções como “Se não for amor”, “Além de tudo” e “Não precisa me perdoar”.

Contudo, se esses procedimentos contribuíam para que seus sambas alcançassem grande sucesso comercial, o mesmo não se pode dizer quanto à consagração dos mesmos no campo da MPB, que olhava com certa preocupação para essa diluição do samba em características vindas do repertório exterior desde a composição “Influência do Jazz”, de Carlos Lyra, na década de 1960, mesmo sendo o *jazz* um gênero que gozava de legitimidade no campo. No caso da canção italiana, que não tinha esse mesmo *status*, a questão se agravava ainda mais.

Nesse sentido, Benito vai buscar outras estratégias no sentido de se legitimar nesse campo. Os exemplos disso são vastos e começam logo em seu primeiro LP, lançado em 1971, no qual ele gravou canções de artistas consagrados da MPB, como Chico Buarque, Vinicius de Moraes, Toquinho e Ivan Lins. Já em seu LP seguinte, ele interpretou o samba “Antonico” (Ismael Silva), que havia sido gravado por Gal Costa em disco do ano anterior, e ainda deu ao LP o título de “Ela”, o mesmo do álbum de 1971 da cantora Elis Regina.





Expressões Artístico-Culturais e Identidade Latino-Americana

Benito compôs também algumas canções nas quais ele procura estabelecer relações com nomes consagrados do samba e da MPB, como em “Sanfona branca”, uma homenagem a Luiz Gonzaga, em “Como dizia o mestre”, uma espécie de continuidade para o samba “Pois é” de Ataulfo Alves, e no seu maior sucesso, “Charlie Brown”, que faz referência a Caetano Veloso, Vinicius de Moraes e Jorge Ben. Mas talvez seja a letra de “Banda do povo”, canção na qual ele homenageia Chico Buarque, que Benito busca estreitar suas relações com esse consagrado cancionista brasileiro e, por extensão, com o segmento legítimo da MPB. Neste samba, Benito di Paula canta: “Esse amigo, camarada, / sabe do meu paradeiro / eu confesso, de verdade, / sempre fui seu companheiro”.

Mesmo se utilizando de tantas estratégias para se consagrar, Benito não conseguiu se firmar como legítimo representante da MPB, confirmando, de certa forma, a suspeita que ele levantou na canção “Osso duro de roer”: o nome de Benito di Paula não aparece entre os “bambas” do samba, mas é colocado entre os representantes do sambão-joia, visto como decadência do gênero nos anos 1970. Contudo, sua popularidade durante a referida década fez com que ele continuasse gravando discos de maneira regular também durante os anos 1980 e 1990, contando ainda com o lançamento de uma série de coletâneas

com obras suas e com a recente gravação de um DVD ao vivo, o que mostram a legitimidade de sua obra perante a cultura mercado-consumo.

O meu amigo Chico Buarque de Hollanda dormiu

A primeira faixa do LP de estreia do sambista Martinho da Vila (Martinho José Ferreira) mistura três composições de sua autoria, que são prefaciadas por comentários falados do referido artista. A primeira delas é o samba “Boa noite”, uma espécie de saudação a seus companheiros da escola de samba de Vila Isabel. Em seguida, apresenta-se o samba enredo “Carnaval de ilusões”, feito em parceria com Gemeu. Tudo indica que esse e outros sambas de enredo de autoria de Martinho da Vila apresentam novidades neste subgênero, como se pode perceber em uma matéria escrita por Sérgio Cabral em 1969 para o jornal Pasquim: “quando fui consultado sobre uma campanha para se acabar com os sambas de enredo, minha resposta foi que não entraria porque Martinho da Vila já estava fazendo a renovação necessária.”²⁰

Contudo, esse novo tratamento de Martinho para o samba enredo, se encontrou entusiastas como Sérgio Cabral, também encontrou quem o criticasse. Isso motivou o sambista a compor “Caramba”, a terceira canção que ele incluiu ainda na primeira faixa de seu LP de





Expressões Artístico-Culturais e Identidade Latino-Americana

1969. À semelhança das demais, antes de cantá-la, ele a apresenta, explicando o contexto de seu surgimento.

(falado)

Botar música nessa poesia do Gemeu não foi mole, não!
E os críticos meteram o pau no novo estilo de samba-enredo.
E a Vila perdeu o carnaval.
O meu amigo Chico Buarque de Hollanda dormiu.
O resto da comissão não entendeu nada.
No dia do resultado, eu fiz o meu primeiro samba de protesto.

(cantado)

Fala, fala, falador, não lhe dou bola porque eu sou bamba
Malha, malha, malhador, que não aceita a evolução do samba
A minha Vila deslumbrou naquela manhã de carnaval
Todo povo incentivou a “Ciranda, cirandinha” no desfile principal

Só que a comissão não viu cadência numa grande bateria
Nem se moveu com a beleza do desfile-fantasia
Caramba, caramba, nem o Chico entendeu o enredo do meu samba

Essa composição de Martinho possui alguns trechos que tornam explícito o conflito entre o sambista e o campo consagrado da música popular brasileira. A referência a Chico Buarque, enquanto representante da “tradição” da MPB, e a toda a comissão julgadora, que não entenderam o enredo e que também não aceitaram a evolução do samba, demonstra isso de forma bastante clara. Creio, contudo, que é ao se utilizar do

termo “samba de protesto” para caracterizar sua composição “Caramba” que Martinho, de maneira ainda mais sutil, cria uma forte tensão no campo simbólico. Isso porque, para o nacional-popular dos anos 1960, a ideia de samba de protesto era muito clara e se referia àquele repertório voltado para levar consciência política às massas, conforme pudemos apontar. Martinho tomou esse termo emprestado, mas deu a ele outro significado, não enquanto engajamento político, mas enquanto forma de legitimar seu estilo de compor sambas.

O fato é que, ao produzir um samba fora dos padrões politizados da década de 1960, Martinho da Vila encontrou dificuldades, sobretudo no início de sua carreira, para se legitimar na MPB. Uma entrevista concedida pelo já referido Sérgio Cabral à revista *Veja* no ano de 1979 fornece um rico testemunho disso, ao informar que os críticos “mais contumazes ao bem-sucedido samba do momento alegam que ele não evoluiu, e ainda perdeu seu caráter reivindicatório”, apontando Martinho da Vila como um dos artistas sobre o qual pesou essa crítica²¹.

Entretanto, mesmo enfrentando dificuldades para se consagrar no início de sua carreira, penso que a situação de Martinho é diferente da dos demais sambistas aqui analisados: mesmo sem figurar no “primeiro time” da MPB, como





Expressões Artístico-Culturais e Identidade Latino-Americana

Tom Jobim, Chico Buarque e Caetano Veloso²², Martinho foi um dos sambistas surgidos na década de 1970 que conseguiu alcançar maior legitimidade. Creio que a inclusão de seu nome em duas importantes coleções fonográficas de música popular brasileira, a saber, a “MPB Compositores”, da editora Globo, e a “Nova História da Música Popular Brasileira”, da Abril Cultural, das quais não participam nenhum dos outros sambistas referidos por Vasconcellos, é sintomática da consagração de sua obra no cânone de nossa música popular.

Isso possivelmente se deve àquela primeira interpretação do nacional-popular trazida por Ortiz. Zan mostra que essa interpretação também se fez presente na canção de protesto dos anos 1960, que recorreu ao “povo”, enquanto fonte de “autenticidade” e de “tradição”, como estratégia de distinção e legitimação para seu repertório²³. Acreditamos, portanto, que Martinho da Vila, por ser um sambista negro, morador dos morros cariocas, malandro, tenha sido beneficiado por essas ideias, contribuindo para que sua obra alcançasse posições superiores na hierarquia da música popular brasileira. É nesse sentido que consideramos o caso de Martinho como diferente dos outros sambistas aqui estudados, uma vez que, mesmo entrando em conflito com algumas regras, como a questão do engajamento político, ele conseguiu legitimar sua obra tanto no mercado quanto

no campo da MPB.

Conclusão

A análise das obras dos sambistas aqui estudados permite diagnosticar que, mesmo com a consolidação da indústria cultural no Brasil e a conseqüente mercantilização da cultura, a consagração de um produto musical não se dá exclusivamente no binômio mercado-consumo. Ao menos ainda na década estudada, é preciso que os compositores busquem estratégias para conseguir conciliar a demanda mercadológica com a demanda do campo cultural, no sentido de Bourdieu, que possui as suas regras próprias.

Com isso, mais do que apontar para a decadência de um gênero musical, o repertório do sambão-joia representa a luta simbólica que acontece no interior do campo pela conquista da legitimidade cultural num momento de re-significação do nacional-popular no Brasil.



Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *Sobre música popular* in: ADORNO, Theodor W.; COHN, Gabriel (org.). *Theodor W. Adorno: sociologia*. São Paulo: Ática, 1986.
- _____. *O fetichismo na música e a regressão da audição* in: HORKHEIMER, Max;





Expressões Artístico-Culturais e Identidade Latino-Americana

ADORNO, Theodor W. *Textos escolhidos*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

BOURDIEU, Pierre. *O mercado de bens simbólicos* in: MICELI, Sérgio (org). *A economia das trocas simbólicas*. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CABRAL, Sérgio. *Música naquela base: o caso Martinho da Vila*. Rio de Janeiro: O Pasquim, ano I, nº 11, 05 a 12-09-1969, p. 18.

CARVALHO, Elizabeth. A subida do samba. *Revista Veja*, nº 586. São Paulo: Abril, 28-11-1979, p. 3-6.

MORELLI, Rita C. L. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. 2ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Dissertação (mestrado) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 1994.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira*. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 1996.

Videografia

Di PAULA, Benito. *Programa do Jô*. Rede Globo, 17-11-2009. Programa de TV.

Notas

¹ ZAN, José Roberto. Do fundo de quintal à vanguarda, 1996, p. 99-107.

² NAPOLITANO, Marcos. Seguindo a canção, 2001, p. 35.

³ ZAN, op. cit., 1996, p. 129.

⁴ ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira, 1995, p. 160-2.

⁵ VASCONCELLOS, Gilberto. O sambão-joia, 1977, p. 77.

⁶ Idem, p. 79.

⁷ Ver ADORNO, Theodor W. Sobre música popular, 1986 e ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição, 1989.

⁸ VASCONCELLOS, op. cit., p. 79.

⁹ ORTIZ, op. cit., 1995, p. 113 e 121.

¹⁰ Idem, p. 127.

¹¹ MORELLI, Rita C. L. Indústria fonográfica, 2009, p. 61.

¹² PAIANO, Enor. O berimbau e o som universal, 1994, p. 195-6.

¹³ ORTIZ, op. cit., 1995, p. 144.

¹⁴ ORTIZ, op. cit., 1995, p. 164-5.





Expressões Artístico-Culturais e Identidade Latino-Americana

¹⁵ Estas ideias encontram-se desenvolvidas, entre outros textos, em BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos, 2005.

¹⁶ PAIANO, op. cit., 1994, p. 6 e ZAN, op. cit., 1996, p. 109.

¹⁷ NAPOLITANO, op. cit., 2001, p. 13.

¹⁸ Idem, p. 41.

¹⁹ Conceito elaborado por TATIT, Luiz. O cancionista, 2002.

²⁰ CABRAL, Sérgio. Música naquela base, 1969, p. 18.

²¹ CARVALHO, Elizabeth. A subida do samba, 1979, p. 4.

²² Nesse sentido, Rita Morelli tem uma interessante análise sobre os festivais dos anos 1970, que por terem sido realizados sob forte censura, os artistas ali surgidos passaram a ser vistos “como representantes de um momento menor ou mais pobre da música popular brasileira”. Talvez o caso de Martinho, cujas primeiras aparições se deram nos festivais pós-1968, possa ter relações com esse fato. Ver MORELLI, op. cit., 2009, p. 74-5.

²³ ZAN, op. cit., 1996, p. 140.

