

O 'sambão-joia' pede passagem

MARIA ALICE DA CRUZ
halice@unicamp.br

Paralelo ao cenário marcado pelo samba sofisticado e engajado da MPB, surgiram na década de 1970 outras produções desprezadas pela crítica, entre as quais um samba mais romantizado. Contemporâneo ao requinte de Antônio Carlos Jobim, Chico Buarque, bossa nova, tropicalia, entre outros, esse tipo de samba esteve sujeito a indagações por parte de historiadores de música brasileira, mas encontrou espaço importante na indústria fonográfica e na sociedade, desenvolvendo uma produção relevante para compreender os conflitos musicais da década de 1970, na opinião do musicista Adelcio Camilo Machado, autor da dissertação “Quem te viu, quem te vê: o samba pede passagem para a década de 1970”, orientada pelo professor José Roberto Zan.

De acordo com Machado, esses cancionistas foram nomeados como sendo de um segmento desprestigiado do samba, rotulado por críticos musicais do período como “sambão-joia”. Dentre eles, encontrava-se o sociólogo Gilberto Vasconcellos, que considerava Benito di Paula, Martinho da Vila e a dupla Antônio Carlos e Jocaí, dentre outros, participantes desse segmento. Esses foram os quatro sambistas escolhidos pelo musicista para serem estudados em sua pesquisa.

Para Machado, Vasconcellos olhava para a produção despolitizada dos compositores fazendo uma série de críticas, que, porém, não foram suficientes a ponto de impedir que Benito di Paula e Martinho da Vila superassem Roberto Carlos em vendagem por muitos meses, de acordo com acervo do Ibope visitado por Machado. E muito menos que permanecessem entre os dez mais vendidos durante um ano inteiro. Vendiam, como observou Machado nos documentos, desde compactos simples e duplo a LPs. E ainda puderam aproveitar a catalogação de fitas cassete na época. De acordo com a pesquisa, sua produção é contemporânea de um grande crescimento da indústria cultural e do auge da repressão do regime militar, fatores que modificaram o cenário musical brasileiro, dificultando a entrada de músicas politizadas no mercado, a não ser no caso de artistas já consagrados.

Se de um lado a análise musical realizada por Machado revela composições simples, com progressões harmônicas, frases melódicas e até mesmo textuais repetidas, a sociologia revela material importante para entender a produção musical da época, de acordo com as conclusões do pesquisador. E foi com a orientação do sociólogo Zan que Machado percebeu a necessidade de atentar para um objeto que costuma ser colocado à margem da linha evolutiva da música brasileira: o samba romantizado. “O foco da pesquisa é justamente entender que esta produção se liga com discurso cultural, político, simbólico, com todos os conflitos que aconteciam”, explica Machado.

Luta de classes

A partir dos anos 1960, era comum identificar uma produção de MPB focada no cenário político, mas uma das constatações de Machado é de que, mesmo num registro de música popular que não tem a ver com a MPB culta (dos universitários), a produção desses artistas também era fruto do cenário político e cultural da época.

Um exemplo da simplicidade composicional, observado na análise feita a partir de transcrições dos discos ouvidos por Machado, está na música *Você Abusou*, de Antônio Carlos e Jocaí, que, além de repetir a frase melódica, repete a frase “tirou partido de mim abusou” por 12 vezes durante os três minutos de duração. Segundo Machado, este grau de repetição supera os cancionistas cultos, que certamente diriam: “Fazemos com variação. Não vamos repetir”. A letra, porém, possui um significado mais profundo ao se analisar a produção musical do período e se constatar os conflitos na área.

Quando se inserem na música brasileira, pela porta dos festivais, os compositores já dão um aviso aos autores de samba engajado com o trecho *Mas não sei fazer poema ou canção/ que fale de outra coisa que não seja o amor/ se o quadradismo de meus versos/ vai de encontro aos intelectos/ que não usam o coração como expressão*. “Por aí, percebemos a luta de classes no interior do campo da cultura.

Eles lançam um samba de sucesso afirmando que estão fazendo samba romântico mesmo, não-intelectualizado.”

Mas o fato é que as possibilidades não eram as mesmas para os novos sambistas e os artistas já consagrados. Repetir “tirou o partido de mim” talvez não fosse tão permitido quanto repetir “eu vou só, eu vou só, eu vou só”, de Dorival Caymmi. Ouvir um samba bolero de Benito de Paula também era diferente de ouvir *Dois pra lá, dois pra cá*, com João Bosco e Elis Regina, para a classe mais engajada.

Já Martinho da Vila foi beneficiado pela divisão de opiniões entre os críticos na década de 1970. “Não encontrei crítica clara ao Martinho da Vila como as que li sobre Benito e a dupla”, revela Machado. Apesar dos percalços de início de carreira, o compositor obteve maior grau de consagração artística. “Para muita gente, Martinho da Vila não é do sambão joia de jeito nenhum, como citara Gilberto Vasconcelos, em seu livro. Muitos acreditam que ele seja um sambista tradicional, que resgata as raízes”, pondera Machado.

Mas a própria estreia de Martinho na música também registra passagem importante para mostrar o conflito na MPB no período. Já na primeira faixa do primeiro LP, Martinho emenda três sambas por meio de falas que atuam mais como respostas. A primeira delas diz respeito aos jurados de seu samba *Carnaval das Ilusões* por não terem entendido as transformações que teria feito no samba enredo da Vila Isabel: “Botar música nessa poesia do Gêmeu 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”, diz Martinho. Chico Buarque, um dos jurados, também aparece no texto cantado: *Caramba, caramba/Nem o Chico entendeu/O enredo do meu samba*. “Ele provoca esse pessoal que tinha direito de decidir o que era um bom ou mau samba”, acrescenta Machado.

Em entrevista com o instrumentista, arranjador e produtor musical Rildo Hora, produtor de alguns dos primeiros discos do compositor, Machado observou a construção de um “personagem”. Ao contrário de seu primeiro disco, feito de forma artesanal, e do segundo, com uma orquestração mais carregada, ambos exclusivamente autorais e produzidos por Romeo Nunes, seu terceiro disco, já nas mãos de Hora, é composto de 12 faixas, sendo que seis são criações de compositores antigos e já consagrados, como Paulinho da Viola. No quarto álbum, Martinho resgata o partido alto, samba focado nas manifestações afro-brasileiras, atingindo posição de maior vendagem no Ibope. “Martinho vai à Vila Isabel, que foi bairro de Noel Rosa, e constrói toda uma ligação identitária com a comunidade, transformando-se num sambista considerado como autêntico”, explica Machado.

Já Benito di Paula, apesar de adotar um procedimento típico da MPB refinada, principalmente em composições como *Tributo a um rei esquecido*, em homenagem a Geraldo Vandré, exilado na época em que a música foi composta, permaneceu com a fama de um compositor menor. A letra em homenagem a Vandré, na opinião de Machado, é uma mostra que no repertório de Benito também tinham letras que, poeticamente, não deixavam a desejar à linguagem da fresta. “Sabendo que era proibido falar publicamente de Vandré em tempos de ditadura, ele brincou com a letra. E ela de fato não deixa a desejar”, reforça o musicista.

Outra canção gravada por Benito que driblou a censura foi *O bom é o Juca*, composta num período em que o discurso oficial exaltava a figura do presidente Garrastazu Médici. “Esse samba narrava os benefícios que a comunidade teria quando esse Juca fosse presidente. Contudo, para não ser vetada, ao final, sua letra diz que o Juca deve ser presidente, mas da escola: *Muita coisa pode acontecer / o bom é o Juca e tem que ser / presidente da escola*”. Mesmo assim, Benito recebeu críticas explícitas, principalmente quando comandou o programa televisivo *Brasil Som75* na Tupi. A revista *Vêja*, na época, chegou a sugerir que o formato era ruim e tinha a “presença insossa” do compositor Benito di Paula.

Apesar de não demonstrar descontentamento com as opiniões contrárias e de os índices do Ibope estarem sempre a seu favor, Benito parece responder em uma de suas letras: *Deixa essa gente falar/é inveja que eles*

sentem/ canto mais um samba/que é pra todo mundo ver/a minha bandeira do samba/Deus ajuda a defender.

Alguns críticos, como Sérgio Cabral, chegam a valorizar os sambistas da época. Na abertura de uma entrevista com a dupla Antônio Carlos e Jocaí, publicada no Jornal *O Pasquim*, o crítico arrisca: “Muita gente fala que Antônio Carlos e Jocaí têm uma fórmula para compor as músicas. Ouvi e não achei fórmula nenhuma. Agora eles estão com a palavra”, opina. Diante da oportunidade, então, a dupla não hesitou em responder às críticas: “Fórmula? Então venham ver quando estamos compondo para ver se tem fórmula. Fórmula coisa nenhuma. Duvido que algum escritor goste de ver seu livro parado na prateleira. A gente é profissional”, posicionam-se.

Diversidade

Quando chega a censura e, logo em seguida, a indústria cultural, dois tipos de reação são manifestados, de acordo com os documentos analisados por Machado. Por um lado, o da MPB, que tenta injetar uma crítica política, e, por outro, o da despolitização da canção. A partir de então, o referencial de legitimidade não fica somente na questão política.

“Nesse momento, Martinho não faz um samba nacional como fez Ary Barroso, mas um samba da Vila Isabel, que tem a identidade daquele grupo”, revela Machado. Assim como Antônio Carlos e Jocaí, cancionistas da Bahia, também não estão pensando em fazer música nacional-popular, que leve à revolução nacional, mas estão fazendo a música do ijexá ou do candomblé.

A produção dos sambistas ajuda a perceber algo como uma crise da nação na década de 1970, que joga por terra a ideia de unidade e leva a uma fragmentação em identidades específicas locais, segundo o musicista. “Nesse momento, o que compõe o Brasil passa a ser a diversidade”, acrescenta. Até mesmo a *Aquarela Brasileira*, de Silas de Oliveira, interpretada por Martinho, trata de uma nação regionalizada, enaltecendo as belezas diversas de seus estados. Em Ary Barroso, a letra enaltece um Brasil unificado.

Mesmo defendendo a proposta de um samba romântico, logo na chegada, a dupla Antonio Carlos e Jocaí, assim como Benito di Paula, tentava se aproximar da MPB, segundo Machado, principalmente por meio da figura da cantora Maria Creuza, na época esposa de Antônio Carlos, uma das intérpretes de composições de Vinícius e Toquinho, na década de 1970. Conforme constatado pelo musicista na análise, mesmo fazendo sambão-joia, Antônio Carlos e Jocaí não davam tratamento melodramático, mas usavam intimismo e delicadeza.

Outra característica de suas composições, observadas por Machado, é a relação entre elementos nacionais e internacionais, pois, além das tradições baianas, a dupla também incorporou elementos de rock e soul em suas peças, apesar de os grandes sucessos terem sido alcançados por canções que apresentam “brasilidade”.

Em Benito di Paula também é possível perceber a intenção de se aproximar da MPB, principalmente quando escreve letras como a de *Banda do Povo*, quando, ao se referir a Chico Buarque, afirma: “*Esse amigo, camarada, sabe do meu paradeiro / eu confesso, de verdade, sempre fui seu companheiro*”. Em algumas de suas composições também é possível identificar relações entre nacional e internacional, segundo Machado. Ele acrescenta que mesmo tendo sido apontada a escolha de Benito pelo gênero ligado à brasilidade, a partir do terceiro LP, Benito trazia a experiência como *crooner* em boates paulistas, recheando seus sambas de elementos de um romantismo de massa com características de pop romântico internacional, representado por baladas italianas, boleros e chá-chá-chás. “A produção de Benito está mais ligada ao entretenimento que ao processo de intelectualização do repertório que culminou na MPB da década de 1960. Por isso sua música foi rotulada como sendo de ‘mau gosto’ por alguns críticos”, explica Machado.

Para o musicista, não se pode comparar o piano de Benito di Paula com o de Antônio Carlos Jobim, que teve a oportunidade de uma formação em escola de música, mas não se pode negar a participação de todos os artistas na linha evolutiva da música popular brasileira, principalmente num período tão conflituoso como a passagem da década de 1960 para a de 1970.



Antonio Carlos e Jocaí, Benito di Paula e Martinho da Vila: na linha evolutiva da música popular brasileira?

Fotos: Antoninho Perri/Reprodução



O musicista Adelcio Camilo Machado: desmitificando conceitos consolidados

Publicação

Dissertação: “Quem te viu, quem te vê: o samba pede passagem para a década de 1970”
Autor: Adelcio Camilo Machado
Orientação: José Roberto Zan
Unidade: Instituto de Artes (IA)