UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
MESTRADO EM MÚSICA

QUEM TE VIU, QUEM TE VÊ:

O samba pede passagem para os anos 1970

ADELCIO CAMILO MACHADO

Campinas
2011

ADELCIO CAMILO MACHADO

QUEM TE VIU, QUEM TE VÊ:

O samba pede passagem para os anos 1970

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas, para a obtenção do Título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. José Roberto Zan.

Campinas
2011

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

M18q

Machado, Adelcio Camilo.
Quem te viu, quem te vê: o samba pede passagem para os anos 1970. / Adelcio Camilo Machado. – Campinas, SP: [s.n.], 2011.

Orientador: José Roberto Zan.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Música popular 2. Samba. 3. Música – Fonografia I. Zan, José Roberto. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Who saw you, who sees you: Samba seeks passage to the 1970s.
Palavras-chave em inglês (Keywords):
Popular music
Samba
Music - Phonography
Área de Concentração: Fundamentos teóricos
Titulação: Mestre em Música
Banca examinadora:
José Roberto Zan [Orientador]
Ivan Vilela Pinto
José Adriano Fenerick
Data da Defesa: 08-08-2011
Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando Adelcio Camilo Machado - RA 030782 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:

Prof. Dr. Jose Roberto Zan
Presidente

Prof. Dr. José Adriano Fenerick
Titular

Prof. Dr. Ivan Vilela Pinto
Titular

Dedico este trabalho à minha mãe Ana Maria, e ao meu irmão Adelton, que são o que eu tenho de mais precioso na vida; e à memória de meu pai José Donizete, que, além da saudade, deixou-me um exemplo de esforço, coragem, trabalho, honestidade e bondade.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus, que acredito estar sempre acompanhando minha trajetória.

Reitero meus agradecimentos à minha mãe Ana Maria, meu pai José Donizete (*in memorian*) e a meu irmão Adelton, por seu amor, carinho, atenção, alegria, repreensões e conselhos, que me ajudaram não só neste caminhar acadêmico, mas em todas as etapas de minha vida.

À Ana Elisa, minha namorada, agradeço pela paciência nos períodos mais tensos, pela parceria, companheirismo e pela leitura atenta, sempre à caça das minhas palavrinhas repetidas e de meus deslizes no uso correto da língua.

Meus agradecimentos ao Prof. Dr. José Roberto Zan, que me ensinou, com suas palavras e com seu exemplo, o que é a vida acadêmica, desde sua aula inaugural em meu primeiro ano na graduação até nossa mais recente conversa.

Muito obrigado ao Prof. Dr. Rafael dos Santos por sua disponibilidade em contribuir com o trabalho, bem como por seus preciosos apontamentos no exame de qualificação.

Ao Prof. Dr. José Adriano Fenerick, agradeço pela ajuda concedida ainda no período de elaboração do projeto de pesquisa, pela sugestão do título "Quem te viu, quem te vê" e pelos preciosos apontamentos teóricos e pelas correções historiográficas na defesa.

Minha gratidão ao Prof. Dr. Ivan Vilela Pinto pela leitura atenta e detalhada que fez da dissertação e pelas importantes sugestões que fez durante a banca, tanto em relação a meu texto e quanto para minha formação de pesquisador.

Agradeço ao Prof. Dr. Eduardo Vicente por sua imensa contribuição no exame de qualificação, bem como por fornecer gentilmente as listagens do NOPEM e matérias de jornais e revistas.

Ao Prof. Dr. Claudiney Carrasco, meus agradecimentos por sua atenção a mim e ao trabalho, pelas valiosas sugestões dadas em minha comunicação na ANPPOM de 2010 e pela agradável e enriquecedora companhia neste congresso.

À Profa. Dra. Ayêska Paulafreitas, agradeço as informações que me passou sobre Antonio Carlos e Jocafi, que me ajudaram não só a deixar mais completo o capítulo sobre eles, mas inclusive a mudar algumas ideias que tinha sobre a dupla até então.

Aos colegas Bia, Eloá e Vinicius, que ingressaram junto comigo no mestrado, agradeço a amizade, o companheirismo e a disponibilidade em contribuir com meu trabalho.

Aos demais companheiros dos colegas do grupo de pesquisa “Música popular: história, produção e linguagem”: Daniela, Emiliano, Edu, Guilherme, Ismael, Leandro, Luanda, Marcelo, Priscila, Rodrigo, Sheila Zagury, Sheyla Diniz e Thais Nicodemo. A eles agradeço sua preocupação e suas contribuições no decorrer de nossos encontros.

Meus agradecimentos ao colega Gabriel, de quem tive a oportunidade de ser aluno nesse primeiro semestre, e que me apresentou um universo imenso de pensamentos sobre a música.

Aos amigos Tiago, Juliana, Marlos, Karina, Ruy e Verônica, agradeço pela amizade, pelo carinho e por possibilitarem que a reflexão intelectual e artística continuasse acontecendo além dos muros da universidade.

Muito obrigado todos os presentes no dia da defesa: minha mãe Ana, meu irmão Adelton, Ana Elisa, Janaina, ao professor Rafael dos Santos, aos colegas Almir, Bia, Carô, Daniela Lins, Daniela Vieira, Gabriel, Guilherme, Ismael, Leandro, Lineu, Priscila, Rodrigo, Sheyla Diniz, Vinicius, Weber, Yara e, principalmente, aos amigos Ruy, Verônica e Marlos, que saíram do conforto ituano e foram a Campinas para prestigiar esse momento tão importante para mim.

Agradeço a meus chefes, diretores, coordenadores, colegas de trabalho e alunos das instituições em que trabalhei nesse período, a saber, o Colégio Sistema, o Conservatório Municipal “Maestro Henrique Castellari” e o Colégio Almeida Júnior, bem como a meus alunos particulares, por estarem juntos comigo nessa caminhada e por terem acreditado em meu trabalho.

Minha gratidão aos funcionários do Arquivo Edgar Leuenroth, que me iniciaram no complexo trabalho com os microfilmes.

Meus agradecimentos ao amigo e médico Dr. Júlio, que não deixou que eu negligenciasse meu corpo e minha mente durante esse período de estudos.

Por fim, agradeço a meu professor Marcelo Onofri por ter alimentado a minha chama de artista, por menor que ela seja, nesse período em que o teclado que mais usei não foi o do piano, mas o do computador.

Em primeiro lugar, o discurso sobre a música faz parte das mais cobiçadas ocasiões para exibição intelectual. Falar de música é a ocasião por excelência para manifestar a extensão e a universalidade de sua cultura. (...) Não há nada que, mais do que os gostos em música, permita afirmar sua "classe", nada também que classifique alguém de maneira mais infalível.

Pierre Bourdieu, 1983, p. 122.

RESUMO

Depois de ter experimentado certa queda de popularidade ao final da década de 1960, o samba voltou a aparecer com grande força no mercado da música dos anos 1970, revelando uma série de novos artistas e figurando constantemente nas paradas de sucesso do período. Todavia, uma parte desse repertório veio acompanhada por juízos negativos de alguns críticos musicais, que a consideravam como expressão da "decadência" do samba, sobretudo da canção engajada da década anterior. A presente dissertação buscou estudar esse segmento do samba através da produção musical de Antonio Carlos e Jocafi, Benito di Paula e Martinho da Vila. Procurou-se perceber de que maneira esses artistas se posicionaram no campo musical daquele período, que tipo de relação estabeleceram com o repertório hegemônico, quais referenciais orientavam a legitimidade dos produtos musicais, e de que maneira sua produção se relaciona com as transformações políticas, econômicas e culturais que aconteceram na transição da década de 1960 para a de 1970.

Palavras-chave: música popular, samba, indústria fonográfica.

ABSTRACT

After having experienced some drop in popularity in the late 1960s, samba reappeared with great strength in the music of the 1970s, revealing a series of new artists and constantly appearing on the charts of the period. However, a portion of this repertoire has been accompanied by negative judgments of some music critics, who considered it as an expression of samba "decadence", primarily the engaged song of the previous decade. This dissertation aimed to study this segment of samba through the musical production of Antonio Carlos and Jocafi, and Benito di Paula Martinho da Vila. We sought to understand how these artists positioned themselves in the musical field of that period, what kind of relationship they established with the hegemonic repertoire, which references guided the legitimacy of music products, and how its production was related to the political, economic and cultural changes that occurred in the transition from the 1960s to the 1970s.

Key words: popular music, samba, music industry.

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1	Esquema formal de “Você abusou” (1971).....	98
Exemplo 2	Estrutura das frases no refrão de “Você abusou”.....	99
Exemplo 3	“Mudei de ideia” (1971).....	100
Exemplo 4	“Desacato” (1971).....	101
Exemplo 5	Refrão de “Deixe que é dengo dela” (1973).....	101
Exemplo 6	Refrão de “Dona flor e seus dois maridos” (1974).....	102
Exemplo 7	Refrão de “Diacho de dor” (1974).....	102
Exemplo 8	Linha de baixo e harmonia de INTRO e do refrão de “Você abusou”.....	103
Exemplo 9	Introdução de “Cantendê” (1970).....	103
Exemplo 10	Refrão de “Presepada” (1972).....	104
Exemplo 11	Parte B de “Fraqueza” (1973).....	104
Exemplo 12	Refrão de “Sexto sentido” (1974).....	104
Exemplo 13	Refrão de “Poucas e boas” (1980).....	104
Exemplo 14	Refrão de “Água viva” (1980).....	105
Exemplo 15	“My way” (1969).....	107
Exemplo 16	Início de “Ronda” (1953).....	108
Exemplo 17	B de “Você abusou”.....	109
Exemplo 18	B’ de “você abusou”.....	109
Exemplo 19	Comparação entre a rítmica de “Além de tudo” e a do chá-chá-chá.....	133
Exemplo 20	Introdução de “Retalhos de cetim”.....	151
Exemplo 21	Progressões IIm7→V7 em “All the things you are”.....	152
Exemplo 22	Pérez Prado, “Mambo nº 5”.....	153
Exemplo 23	Introdução de “Além de tudo”.....	154
Exemplo 24	Esquema formal de “Retalhos de cetim”.....	155
Exemplo 25	Frases das partes A e A’ em “Retalhos de cetim”.....	156
Exemplo 26	Refrão de “Charlie Brown”.....	156

Exemplo 27 Refrão de “Retalhos de cetim”..... 158
Exemplo 28 Parte A de “Chega de saudade” (1958)..... 161
Exemplo 29 Parte B de “Chega de saudade”..... 162
Exemplo 30 Introdução e início da parte cantada de “Menino das laranjas” (1965)..... 198
Exemplo 31 Introdução de “A feira” (1973)..... 200
Exemplo 32 Esquema formal de “A feira”..... 205
Exemplo 33 Esquema formal de “Menino das laranjas”..... 206
Exemplo 34 Frases do primeiro A de “A feira”..... 207
Exemplo 35 Acompanhamento do segundo A de “A feira”..... 208
Exemplo 36 Acompanhamento do primeiro B de “A feira”..... 208
Exemplo 37 Dominante substituta em “Menino das laranjas”..... 209
Exemplo 38 Progressões IIm7 → V7 em “Menino das laranjas”..... 209
Exemplo 39 Melodia do segundo A e primeiro B de “A feira”..... 210
Exemplo 40 Início da parte cantada de “O pequeno burguês” (1969)..... 211
Exemplo 41 Final da parte cantada de “O pequeno burguês” (1969)..... 211
Exemplo 42 Início da parte cantada de “Menina-moça” (1971)..... 212
Exemplo 43 Primeiro refrão de “Canta canta minha gente” (1974)..... 213

LISTA DE ABREVIAÇÕES

78r - Disco de 78 rotações
CD - Compact Disc
CpD - Compacto Duplo
CpS - Compacto Simples
DVD - Digital Versatile Disc
FIC - Festival Internacional da Canção
IBOPE - Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística
LP - Long-play
NOPEM - Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... 1

CAPÍTULO 1 Lutas simbólicas em torno da música popular brasileira

1.1 São bonitas as canções!..... 9

1.1.1 Mulato inzoneiro em terra de samba e pandeiro..... 10
1.1.2 Da fase da agricultura para a indústria..... 14
1.1.3 O samba volta pro morro..... 18
1.1.4 A instituição MPB..... 23
1.1.5 O tropicalismo..... 29

1.2 Mas não me altere o samba tanto assim

1.2.1 O samba caiu na moda..... 33
1.2.2 Nem todo samba é Samba..... 36
1.2.3 Gilberto Vasconcellos e o “sambão-joia”..... 39
1.2.4 A década de 1970 e a música popular..... 45
1.2.5 Já temos um passado..... 50
1.2.6 Como separar o “bom” do “mau” samba?..... 56

CAPÍTULO 2 Feitiço moleque

2.1 A dupla modelo inigualável

2.1.1 A “baianidade” de Antonio Carlos e Jocafi..... 64
2.1.2 Outras notas foram entrando..... 70
2.1.3 Comercial, não... Profissional, sim!..... 75
2.1.4 Sambista mesmo!..... 82
2.1.5 Vamos ver se a gente tem fórmula..... 91
2.1.6 A contradição com conflitos..... 95

2.2 Você abusou: “canção-manifesto” do samba romântico..... 98

CAPÍTULO 3 Um novo samba!

3.1 Um sambista osso duro de roer..... 114

3.1.1 “E tinha que tocar todas as músicas”..... 115
3.1.2 Benito a todo vapor..... 120
3.1.3 Um novo Benito: compositor, sambista e um sucesso!..... 123
3.1.4 Um instrumento burguês em mãos não-burguesas..... 128
3.1.5 Um samba feito para dançar..... 131
3.1.6 Samba exaltação nos anos de chumbo..... 135

3.1.7 Um camarada da MPB!..... 141
3.1.8 Um novo samba com novos intuitos..... 145

3.2 Retalhos de cetim..... 151

CAPÍTULO 4 O terreiro, a sala e o salão

4.1 A Vila Isabel dá samba outra vez

4.1.1 Fazenda, morro e cidade..... 165
4.1.2 A comunidade do samba..... 168
4.1.3 O “samba de protesto” de um “renovador”..... 172
4.1.4 Um sambista “autêntico”..... 176
4.1.5 “Sofisticação” sem perder as “origens”..... 180
4.1.6 Vai, meu samba!..... 186
4.1.7 Autêntico ou entreguista?..... 189

4.2 A feira..... 196

TROCANDO EM MIÚDOS..... 218

REFERÊNCIAS..... 227

ANEXOS

Anexo 1 Entrevista com Rildo Hora..... 243
Anexo 2 Discografia..... 250
Anexo 3 Aparições de Antonio Carlos e Jocafi, Benito di Paula e Martinho da Vila nas pesquisas anuais do NOPEM..... 273
Anexo 4 Aparições de Antonio Carlos e Jocafi, Benito di Paula e Martinho da Vila nas pesquisas mensais do IBOPE..... 274

INTRODUÇÃO

Em 1966, a Revista Civilização Brasileira publicou a transcrição de um debate entre artistas e intelectuais sobre os rumos da música popular daquele período. Dentre as muitas discussões ali travadas, uma fala de Caetano Veloso ganhou maior destaque. Nela, o cancionista propunha que, para se criar algo "novo e coerente" na música popular, era preciso retomar sua "linha evolutiva"[1], tal qual havia feito João Gilberto, que utilizou a "modernidade musical (...) na recriação, na renovação, no *dar um passo à frente*" (BARBOSA, 1966, p. 378, grifos no original). Essa ideia foi desenvolvida pelo próprio Caetano em outro texto de sua autoria, no qual analisava o significado do *jazz* na produção de João Gilberto:

> O jazz não é senão o enriquecimento da sua formação musical, um ensinamento de outras possibilidades sonoras, com os quais se está mais armado para compor, cantar e mesmo interpretar, criticar e redescobrir a tradição legada por Assis Valente, Ary Barroso, Orlando Silva, Vadico, Noel Rosa, Ismael Silva, Cyro Monteiro e o grande Caymmi. (VELOSO, Caetano *apud* NAPOLITANO, 2007a, p. 102)

Provavelmente, essa leitura que o cancionista propunha sobre a música popular consistia, antes de tudo, em uma fundamentação para seu projeto estético. Contudo, conforme apontado por Napolitano (2007a, p. 103), a "linha evolutiva" de Caetano acabou ultrapassando esse propósito, chegando a esboçar "uma espécie de projeto historiográfico", com ênfase no eixo composicional, no qual destaca Assis Valente, Ary Barroso, Vadico, Noel Rosa, Ismael Silva e Dorival Caymmi, e também no interpretativo, representado por Orlando Silva e

[1] Ao longo desta introdução e do primeiro capítulo, serão feitas várias referências à noção de uma "linha evolutiva" na música popular brasileira. Cabe sinalizar, entretanto, que o fato de se referir a ele não significa uma adesão à ideia de que, de fato, tenha acontecido uma suposta evolução desse repertório. Ao invés disso, procuramos entender essa e outras noções como representações que acompanharam a formação da MPB.

Cyro Monteiro, tudo culminando, até aquele momento, na produção de João Gilberto[2].

Por sua vez, esse projeto historiográfico não ficou restrito ao pensamento do artista da tropicália. Ainda que não se possa considerar que Caetano tenha sido o responsável por isso, o fato é que há uma parte da literatura produzida em torno da música popular brasileira que parece se pautar pela ideia de uma "linha evolutiva" nesse repertório. O caso do samba pode exemplificar esse aspecto. Após entrar em contato com uma parcela da literatura que se produziu em torno desse gênero, fica-se com a sensação de que o samba dito amaxixado das duas primeiras décadas do século XX, presente na produção de artistas como Donga, Sinhô e João da Baiana, teria supostamente evoluído para outro mais marchado, o "samba de sambar do Estácio" (FRANCESCHI, 2010) na década de 1930. Ainda nesse mesmo período, já com esse novo "paradigma" rítmico (SANDRONI, 2001), o gênero novamente evoluiu nas mãos dos sambistas de Vila Isabel, sobretudo de Noel Rosa, apresentando inclusive sinais de proximidade com o Modernismo brasileiro (MÁXIMO e DIDIER, 1990; SANT'ANNA, 1980, p. 183-97; NAVES, 1998). Pouco tempo depois, o samba teria novo salto evolutivo com os arranjos de Radamés Gnattali (BARBOSA e DEVOS, 1985). Por fim, na década de 1960, o gênero recebeu, por parte dos artistas da bossa nova, uma leitura considerada moderna (MEDAGLIA, 1968), alcançando seu último estágio de evolução com a revalorização de sambistas "autênticos" e do morro como Zé Ketti, Cartola e Nelson Cavaquinho (NAPOLITANO, 2007a, p. 71-80), com o que se conciliava a "modernidade" com a "tradição"[3].

[2] Ainda que essa tenha sido a leitura proposta por Caetano Veloso, caberia ainda destacar a proximidade de João Gilberto com outros cantores, como é o caso de Mário Reis, de quem ele aprendeu, nas palavras de Mammi (1992, p. 67), a "precisão milimétrica" ao cantar.

[3] Nesse ponto, estão sendo tecidas considerações bastante genéricas sobre o samba apenas com o intuito de se apresentar o objeto estudado. No capítulo 1 tais questões encontram-se desenvolvidas com maior detalhamento.

Por outro lado, caberia perguntar se, em paralelo a essa "linha evolutiva" da música popular brasileira, não existiriam outras "linhas", que teriam ficado à margem dessa suposta evolução e, portanto, dessa história. Afinal, segundo Foucault (2008, p. 24), é necessário "que nos inquietemos diante de certos recortes ou agrupamentos" (FOUCAULT, 2008, p. 24), ou ainda, conforme proposto por Le Goff (2003, p. 109), é preciso "questionar a documentação histórica sobre as lacunas, interrogar-se sobre os esquecimentos, os hiatos, os espaços em branco da história".

É nesse sentido que se busca, aqui, estudar o samba da década de 1970, não a partir daqueles considerados como "grandes compositores" ou como artistas "consagrados" desse gênero, mas a partir da produção de cancionistas usualmente considerados de menor "prestígio", mas que marcaram a cena musical do período para um grande público, como se percebe através dos números referentes à vendagem de seus discos. Para isso, o principal ponto de partida para este trabalho foi a leitura do artigo "Sambão-joia", escrito pelo sociólogo Gilberto Vasconcellos (1977). Nesse texto, o autor analisou a produção de sambas daquela época e constatou que uma parcela desse repertório trazia claros sinais de despolitização, que ele entendia como um sinal de conivência com o regime ditatorial-militar, bem como de submissão à lógica mercantil da indústria cultural[4]. É a esse segmento do samba que representava a despolitização da música popular brasileira que Vasconcellos atribui o rótulo de "sambão-joia".

Dentre os cancionistas citados por Vasconcellos, optou-se por estudar os casos de Antonio Carlos e Jocafi, de Benito di Paula e de Martinho da Vila. Ao longo da pesquisa, foi possível perceber que não era somente esse autor que tinha avaliado de maneira negativa a produção dos cancionistas. Ainda que não haja consenso nas representações construídas em torno de sua produção, percebe-se que a historiografia da música popular não costuma colocá-los ao lado

[4] A análise de Vasconcellos será discutida com maior detalhamento no item 1.2.3.

dos “grandes” artistas desse repertório, mas acaba considerando parte de suas canções como de “mau gosto”, “massificada”, “estandardizada” e “entreguista”.

Convém ressaltar que esse tipo de objeto não é inédito nas pesquisas em música popular no Brasil. Apenas das que são do nosso conhecimento, podemos citar outras três dissertações de mestrado que se dedicaram a estudar um repertório considerado “de mau gosto”. A primeira delas é de autoria de Samuel Araújo, defendida no departamento de música da Universidade de Illinois no ano de 1987, que se dedicava ao estudo do segmento musical da década de 1980 rotulado de “brega”, pesquisa até o momento não publicada (ARAÚJO, 1987). Bastante próximo a esse trabalho encontra-se a dissertação de Paulo Cesar de Araújo, apresentada ao programa de Pós-Graduação em Memória Social e Documento da Unirio em 1999, que estuda o segmento “cafona” da década de 1970, esta, sim, publicada (ARAÚJO, 2007). Além dessas, cabe lembrar a dissertação de Mônica Neves Leme, defendida em 2002 no departamento de música da Unirio, e publicada no ano seguinte (LEME, 2003), que contempla a produção musical do grupo É o Tchan, sobre o qual, conforme aponta a autora, também pesavam várias representações negativas. Além das questões específicas tratadas por cada um desses autores, sua pesquisa, de modo geral, chama a atenção para a necessidade de estudar os artistas “menores” da música popular brasileira caso se deseje alcançar uma maior compreensão sobre esse fenômeno.

Apesar de Antonio Carlos e Jocafi, Benito di Paula e Martinho da Vila terem recebido a mesma avaliação de Gilberto Vasconcellos, que os considerava como igualmente pertencentes ao segmento do “sambão-joia”, o fato de escolhê-los como objeto de estudo para a presente pesquisa não significa, necessariamente, a adoção da perspectiva desse autor. Conforme se constatou ao longo do trabalho, a crítica musical não era unânime ao falar dos artistas estudados. Enquanto parte dela, numa perspectiva próxima a Vasconcellos, afirmava que todos pertenciam ao segmento desprestigiado do “sambão-joia”,

outra parte considerava que Martinho era um “renovador” do samba “tradicional” e que, por isso, não poderia ser rotulado da mesma maneira que os demais. Aliás, não se pode falar que Martinho foi “esquecido” pela historiografia da música popular brasileira, já que seu nome foi lembrado em dois livros do jornalista e crítico musical Tárik de Souza (1983 e 2003), bem como em coletâneas discográficas como a *Nova História da Música Popular Brasileira* (VILA, 1978b, LP) e a *MPB Compositores* (VILA, 1997, CD). Por sua vez, mesmo a dupla Antonio Carlos e Jocafi e o cantor Benito di Paula, majoritariamente criticados ou não lembrados pelas publicações, tiveram parte de sua produção elogiada por alguns críticos, como se observará com mais detalhes no decorrer do texto.

Esses três casos, portanto, mostram-se bastante úteis para se estudar as lutas simbólicas que se travavam em torno do samba naquele período. Nessa perspectiva, um importante referencial teórico para a pesquisa é a obra do sociólogo francês Pierre Bourdieu. Em sua análise sobre a produção intelectual e artística da sociedade europeia, o autor percebe que tais esferas foram progressivamente se libertando “do comando da aristocracia e da Igreja, bem como de suas demandas éticas e estéticas” (BOURDIEU, 2005, p. 100). Com isso, começava a surgir uma classe de artistas e de intelectuais com cada vez mais condições de “levar em conta exclusivamente as regras firmadas pela tradição propriamente intelectual ou artística herdada de seus predecessores”, conduzindo por fim à constituição de um campo de produção erudita, capaz de “produzir ele mesmo suas normas de produção e os critérios de avaliação de seus produtos” e que “obedece à lei fundamental da concorrência pelo reconhecimento propriamente cultural” (BOURDIEU, 2005, p. 101). Nesse sentido, o campo, no sentido de Bourdieu, funciona como uma “arena fechada de uma concorrência pela legitimidade cultural” (BOURDIEU, 2005, p. 106).

Ainda que alguns autores tenham sinalizado as dificuldades em aplicar de maneira mecânica os conceitos de Bourdieu à realidade brasileira[5], o seu referencial teórico foi empregado, com as devidas observações, em pesquisas sobre a música popular no Brasil, como se percebe nos trabalhos de Paiano (1994), Zan (1997), Napolitano (2001) e Vicente (2002). Isso porque, nas palavras de Paiano (1993, p. 7), "o arcabouço teórico desenvolvido pelo autor permite enxergar de forma cristalina as lutas culturais, as formas de atuar no campo, a acumulação do 'capital cultural' etc".

Dessa maneira, o principal intuito da presente pesquisa foi perceber a produção musical de Antonio Carlos e Jocafi, Benito di Paula e Martinho da Vila, bem como as representações que se construíram em torno de suas canções, como expressão das lutas simbólicas em torno da música popular brasileira na década de 1970. Nossa hipótese é de que, com as mudanças políticas e econômicas que aconteceram na referida década, com destaque para o enrijecimento do regime militar ditatorial após a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), a consolidação da indústria cultural e a ampliação do mercado de bens simbólicos, os artistas surgidos no período desenvolveram seu *habitus* artístico em um contexto diferente daquele experimentado pelos artistas que se consagraram na década anterior. Ao mesmo tempo, o segmento da MPB continuava funcionando como o referencial para se medir a relevância de toda a produção musical do campo. Portanto, na medida em que surgia um repertório de canções que se afasta desse modelo "de qualidade", resultante de um novo contexto político e cultural no qual foi produzido, e ainda se utilizando de um gênero

[5] "Os estudos de Bourdieu são, a meu ver, bastante ricos quando consideram como se dá assimetricamente o consumo cultural nas sociedades industriais, mas o que importa, no caso, é sublinhar que sua metodologia se sustenta na afirmação da existência de um gosto hegemônico burguês, transmitido através da escola, e que atinge diferencialmente a população francesa como um todo. Neste sentido, a legitimidade estaria circunscrita e seria avaliada a partir da esfera de bens restritos, que serve inclusive como escala para a mensuração simbólica dos produtos da indústria cultural. Mesmo nos tempos atuais, seria difícil aplicarmos este modelo à sociedade brasileira, devido à precariedade da própria ideia de hegemonia cultural entre nós. Por outro lado, o fato de a história da burguesia ter trilhado outros caminhos no Brasil impediu uma acumulação primitiva de capital cultural deste gênero." (ORTIZ, 1994, p. 65)

musical como o samba, que alimentava uma parte importante do repertório da MPB, surgia também a necessidade de se distinguir o “bom” samba do “mau” samba. Eis uma possível maneira de se compreender a carga pejorativa que pesava sobre os artistas estudados, bem como sua “exclusão” da historiografia da música popular. Cabe investigar, então, quais eram os valores que orientavam essa distinção e de que maneira os cancionistas estudados se posicionaram na disputa pela legitimidade de sua produção. Nesse contexto, a análise da produção dos artistas aqui estudados parece útil para se compreender a transição da década de 1960 para a de 1970.

No intuito de se expor os resultados da pesquisa da maneira mais clara possível, o texto ficou organizado em quatro capítulos. O primeiro deles está dividido em duas partes, sendo que a primeira consiste, basicamente, numa revisão bibliográfica através da qual se pretende perceber de que maneira o samba se inseria numa trajetória da música popular em busca de legitimação, até se firmar na MPB dos anos 1960. A segunda parte desse primeiro capítulo reflete sobre a situação do samba na década de 1970 a partir das letras de algumas canções do período e de relatos jornalísticos, além de trazer informações sobre o contexto social e político dessa época.

Por sua vez, os capítulos 2, 3 e 4 contemplam a trajetória e a produção musical de Antonio Carlos e Jocafi, de Benito di Paula e de Martinho da Vila, respectivamente. Cada um desses capítulos está também dividido em duas partes, de modo que a primeira aborda a carreira e a discografia dos artistas como um todo, procurando perceber quais eram os referenciais que orientavam sua produção e de que maneira sua obra era avaliada. Já a segunda parte apresenta a análise musical de uma canção, através da qual se pretende observar de que maneira os conflitos simbólicos vivenciados pelos sambistas se manifestavam em sua maneira de compor e interpretar.

Diante do objeto em questão e da perspectiva adotada, a própria questão das análises se torna um problema metodológico na medida em que

grande parte das ferramentas de análise foi elaborada a partir do repertório clássico-romântico europeu ou do repertório jazzístico. Com isso, se aplicados à produção aqui estudada, acabariam apontando, por exemplo, para a insistência em harmonias "pobres", para ausência de desenvolvimento de frases, para a redundância da forma. Nesse sentido, sem desconsiderar as outras abordagens, sobretudo apoiando-se no emprego realizado por Freitas (1995) para o estudo da música popular, tanto o recente trabalho de Philip Tagg (2009), que apresenta referenciais para se compreender o repertório musical consumido em larga escala, sobretudo o anglo-americano, quanto as reflexões de Middleton (1983), que discute o discurso sobre a "repetição" na música popular, parecem fornecer subsídios interessantes para a presente pesquisa[6].

[6] Os conceitos de Tagg serão apresentados na medida em que forem empregados nas análises musicais. Por sua vez, uma discussão sobre o texto de Middleton pode ser encontrada no item 1.2.6.

CAPÍTULO 1

Lutas simbólicas em torno da música popular brasileira.

1.1 São bonitas as canções!

Mesmo que os cantores sejam falsos como eu
Serão bonitas, não importa,
São bonitas as canções!
(Edu Lobo / Chico Buarque, "Choro bandido")

Dentro da literatura acadêmica que se produziu em torno da música popular brasileira, há certos autores que consideram que a década de 1960 se caracteriza como o período em que segmentos desse repertório alcançaram seu mais alto grau de legitimidade. O pesquisador Enor Paiano (1994, p. 6), por exemplo, afirma que, a partir da bossa nova, um pequeno grupo de músicos redefiniu sua relação com o mercado e passou a "criar em condições ideais (ou quase) de autonomia", adquirindo, portanto, "o estatuto cultural de manifestação erudita". Do mesmo modo, para Alberto Cavalcanti, "algo aconteceu no campo da música popular no Brasil, nos anos 1960", que fez com que os artistas do período, dentre os quais cita os nomes de Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil e Roberto Carlos, continuassem

> a merecer, na atualidade, uma atenção que, por exemplo, Ary Barroso, Lamartine Babo, João de Barro – alguns dos principais sobreviventes, no início daquela década, dentre os grandes compositores da chamada "primeira era de ouro da música popular brasileira", a que despontou no início dos anos 1930 – não gozavam àquela época. (CAVALVANTI, 2007, p. 6)

Em seu recente trabalho, a pesquisadora Santuza Cambraia Naves também chamou a atenção para esse aspecto da canção e do cancionista popular brasileiro. Segundo a autora, já no final dos anos 1950, estendendo-se por toda a década seguinte, foi produzido um tipo de canção popular que se tornou "o lócus

por excelência dos debates estéticos e culturais", inclusive "suplantando o teatro, o cinema e as artes plásticas, que constituíam, até então, o foro privilegiado dessas discussões" (NAVES, 2010, p. 19). E completa:

> Os compositores populares, de maneira semelhante aos músicos modernistas, como é o caso de Heitor Villa-Lobos, passaram a comentar todos os aspectos da vida, do político ao cultural, tornando-se "formadores de opinião". Esse novo estatuto alcançado pela canção contribuiu para que o compositor assumisse a identidade de intelectual num sentido mais amplo do termo. (NAVES, 2010, p. 19-20)

Tais discursos apontam tanto para um processo de intelectualização de uma parcela do repertório da música popular, quanto para um considerável grau de legitimidade alcançado por essa produção. Diante disso, a primeira parte desse capítulo pretende mostrar, a partir de pesquisas já consolidadas, de que maneira aconteceu esse processo de consagração de certas práticas no contexto da música popular urbana do século XX, com ênfase para as diferentes posições ocupadas pelo samba na hierarquia desse repertório.

1.1.1 Mulato inzoneiro em terra de samba e pandeiro

Ainda que se possam encontrar referências ao samba em períodos anteriores, parece que foi na década de 1930 que esse gênero ocupou um lugar de maior destaque nos debates intelectuais. Conforme a análise de Hermano Vianna (2004), a ideia de mestiçagem, proposta por Gilberto Freyre em seu livro "Casa-grande e senzala", publicado originalmente no ano de 1933, foi de grande importância para uma "valorização" da produção de sambas da época. De fato, na década de 1920 ainda era possível encontrar certos juízos depreciativos em relação à música negra que se guiavam, nas palavras de José Adriano Fenerick[7],

[7] O autor cita a viagem para Paris do grupo Os Oito Batutas, liderado por Pixinguinha, que aconteceu no ano de 1922 e que gerou uma série de críticas por parte de alguns jornalistas. Um deles, por exemplo, considerava que tal situação era "desmoralização" para o país que, ao invés de apresentar no

"menos pelo repertório musical do conjunto do que pela *cor* da maioria de seus integrantes, notadamente composta de negros e mestiços" (FENERICK, 2005, p. 39, grifo no original). Ainda segundo o mesmo autor, isso indica já que as teorias raciais europeias do século XIX, que identificavam "civilização" com "branqueamento" e "barbárie" com "negritude" e "mestiçagem", ainda se faziam presentes no discurso de intelectuais brasileiros daquela época.

O pensamento de Gilberto Freyre contribuiu para alterar esse panorama. Segundo Ortiz, ao se apoiar no conceito de *cultura* e não no de *raça*, Freyre conseguiu transformar "a negatividade do mestiço em positividade", fazendo com que o "mito das três raças" pudesse "difundir-se socialmente e se tornar senso comum, ritualmente celebrado nas relações do cotidiano, ou nos grandes eventos como o carnaval e o futebol" (ORTIZ, 1986, p. 41). Isso dava novo *status* às manifestações populares, simbolizado, segundo Vianna, no encontro entre os músicos populares Pixinguinha, Patrício Teixeira e Donga com o historiador Sérgio Buarque de Holanda, o promotor e jornalista Prudente de Moraes Neto, o compositor erudito Heitor Villa-Lobos e o próprio Gilberto Freyre, que, segundo o autor, apontava para uma maior proximidade entre as esferas erudita e popular no Brasil naquele período (VIANNA, 2004, p. 20).

Além da questão da mestiçagem, o samba se inseriu nos debates em torno da construção da identidade nacional. Tal problemática vinha se fazendo presente na produção de uma série de intelectuais desde o final do século XIX[8]. Dentre eles, encontra-se o poeta Mário de Andrade, que, em texto publicado em 1928, estabelecia uma relação bastante estreita entre nação e música, sobretudo a música popular. Segundo o autor, a música popular brasileira era "a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação de nossa raça até agora"

---

estrangeiro o Brasil "de Arthur Napoleão, de Osvaldo Cruz, de Rui Barbosa, de Oliveira Lima", apresentava o Brasil "pernóstico, negroide e ridículo", representado pelos Oito Batutas (FENERICK, 2005, p. 38).

[8] Tal assunto encontra-se amplamente debatido no livro "Cultura brasileira e identidade nacional" de Renato Ortiz (1986). As primeiras referências desse autor são a intelectuais do século XIX como Sílvio Romero, Euclides da Cunha e Nina Rodrigues.

(ANDRADE, 2006, p. 20). Entretanto, para o pensamento de Mário de Andrade, a música popular em si não poderia ser considerada como música artística, mas como um material sobre o qual o compositor deveria produzir a "grande música" brasileira: "o que carece pois é que o músico artista assunte bem a realidade da execução popular *e a desenvolva*" (ANDRADE, 2006, p. 30, grifo no original). Esse texto do referido autor tornou-se uma espécie de doutrina entre os compositores da música erudita no Brasil, fornecendo sustentação teórica e ideológica a um movimento que ficou conhecido como Nacionalismo Musical e que foi hegemônico, segundo Paiano (1994, p. 25-6), por pelo menos quatro décadas, só sendo abalado no início dos anos 60. Já em relação à música popular, o texto produzia efeitos antagônicos: se, por um lado, a música popular era valorizada enquanto a "melhor representante" da musicalidade da nação, por outro, os gêneros populares eram entendidos numa perspectiva folclorizante, servindo apenas de base para a "verdadeira" criação musical dos compositores nacionalistas.

Com a Revolução de 1930, que pôs fim ao regime Oligárquico e levou Vargas à presidência, o Estado instrumentalizou esse discurso nacionalista, transformando-o em um de seus projetos[9]. Entretanto, conforme apontado por Napolitano (2007b, p. 126), o governo Vargas agia "de maneira contraditória, procurando agradar as diversas vozes intelectuais que constituíam a sua burocracia": ao mesmo tempo em que estimulava a música erudita, seguindo a perspectiva do Nacionalismo Musical de Mário de Andrade, também canalizava a

[9] Segundo Weffort, a Revolução de 1930 foi realizada principalmente por membros da classe média urbana em parceria com setores tradicionais menos vinculados à exportação, conseguindo afastar segmentos ligados à produção cafeeira da direção política do país, sobretudo em virtude do "abalo sofrido pela economia de exportação com a crise de 1929" (WEFFORT, 1978, p. 45). Contudo, segundo o mesmo autor, ainda não se podia negar que o café continuava sendo a base da economia brasileira, o que fazia com que a nova estrutura de poder já não fosse a "expressão imediata da hierarquia do poder econômico" (WEFFORT, 1978, p. 49). Com isso, pelo fato de não possuir uma base hegemônica que lhe fornecesse sustentação, o novo governo foi buscar nas massas populares urbanas a sua fonte de legitimação para se construir efetivamente a "Nação" brasileira. Nesse período se estabelecia, portanto, uma forte ligação entre o início da formação de uma sociedade de massa no país com a adoção de um modelo político populista e de uma ideologia nacionalista.

música popular de modo que ela pudesse se converter em expressão da "brasilidade".

Esse aspecto é apontado por Wisnik ao observar que na política cultural do governo getulista conviviam tanto as grandes concentrações corais e a prática "disciplinadora cívico-artística" do orfeão escolar quanto uma série de interferências sobre o samba, visando, por exemplo, afastá-lo do universo da malandragem (WISNIK, 2004, p. 135). Nesse sentido, destaca-se a criação do DIP, Departamento de Imprensa e Propaganda, em 1939, como um órgão do governo federal incumbido de fiscalizar, entre outros, o rádio, a imprensa, o cinema e o teatro e que, conforme apontado por Zan (1997, p. 76), apenas no ano de 1941, censurou 1.133 letras de canções. Além disso, esse mesmo Departamento passou a realizar, a partir de 1940, um concurso anual de músicas carnavalescas, incentivando os sambistas a comporem dentro das características ideológicas do Estado.

Por outro lado, as ações do governo Vargas não consistiam somente em censurar a produção musical. Imbuído de seu projeto nacionalista, o Estado considerava necessário investir nos meios de comunicação de massa, sobretudo o rádio. Para isso, buscou realizar medidas como a instalação de receptores e alto-falantes até mesmo nos menores e mais distantes vilarejos do país e a compra do controle acionário da Rádio Nacional em 1940 (ZAN, 1997, p. 71-2). De acordo com Fenerick (2005, p. 177), a partir de então a Rádio Nacional pôde ampliar sua área de cobertura por quase todo o território brasileiro, alcançando ainda alguns países vizinhos, e desempenhando um duplo papel: tanto o de integrar o Brasil quanto o de mostrar a "civilização brasileira" a outras nações. Com isso, o rádio, e principalmente a Rádio Nacional, transformou-se "numa espécie de laboratório de música popular" no qual se buscava aprofundar o "refinamento" do samba, consolidando-o como símbolo de "brasilidade", digno de ser apresentado no cenário internacional (ZAN, 1997, p. 74).

No contexto em questão, cabe destacar a atuação do maestro Radamés Gnatalli, sobretudo como arranjador, seja para os programas de rádio ou para gravações em disco, no sentido de dar uma nova "roupagem" ao samba. Assim, nas palavras de Pedro Anísio: "Radamés Gnatalli começou a tratar o samba como nunca fora tratado. Fez grandes arranjos, emoldurou-o, descobriu-lhe riquezas que nunca imaginara ter" (*apud* ZAN, 1997, p. 82). É também de Radamés o arranjo para uma canção que, segundo Napolitano, era "sintoma desses debates, dilemas e tensões que marcaram a cena musical brasileira da segunda metade dos anos 30" e que de certa forma inaugurou uma nova vertente do samba, chamada de "samba exaltação": a canção "Aquarela do Brasil", de autoria de Ary Barroso, registrada em disco no ano de 1937 (NAPOLITANO, 2007b, p. 126). Conforme apontado pelo pesquisador, essa canção era portadora tanto da ideia de mestiçagem, como se percebe nas referências ao "mulato inzoneiro" e à "morena sestrosa", quanto do samba como elemento da "brasilidade", presente nos versos "É o meu Brasil brasileiro / terra de samba e pandeiro" (NAPOLITANO, 2007b, p. 129-30).

Fruto seja do esforço dos próprios compositores, intérpretes, arranjadores e radialistas, do trabalho de intelectuais, da mediação da indústria cultural, ou de iniciativas do Estado, o fato é que o *mestiço* samba, ao final dos anos 1930, passava a ser compreendido como um símbolo da *nação* brasileira.

1.1.2 Da fase da agricultura para a indústria

Foi também a partir desse período que começou a ocorrer certa massificação do rádio no Brasil. Segundo Zan (1997, p. 85), já nos anos 1930 começaram a surgir os primeiros grandes ídolos de massa do rádio, inicialmente com Francisco Alves, Carmem Miranda, Orlando Silva e Vicente Celestino e, em seguida, com Marlene, Emilinha, Cauby Peixoto, Nora Ney e Dalva de Oliveira. Napolitano (2007a, p. 53) observa que essa popularização do rádio, já iniciada na

referida década, acentuou-se a partir de meados da década de 1940, com os programas de auditório aumentando sua inserção na programação e contando com a participação de trabalhadoras pobres, sobretudo empregadas domésticas, que ficaram conhecidas pela preconceituosa expressão “macacas de auditório”.

Nesse contexto, o rádio foi invadido por outros gêneros e o samba passou a conviver com o baião, o xote, a música caipira, o bolero, a rumba, o calipso, o chá-chá-chá, o tango e a guarânia, em torno dos quais começava a se configurar uma hierarquia de legitimidade na música popular: de um lado, o samba exaltação e o samba-canção em sua versão mais próxima ao *fox*[10], consumidos por segmentos sociais médios e de elite, eram reconhecidos como sinal de “bom gosto” e de “brasilidade”; de outro, o samba malandro, carnavalesco, a marchinha e os demais gêneros anteriormente citados, que se ligavam a um público de massa, suburbano e de camadas menos privilegiadas, não gozavam do mesmo prestígio, aceitação e reconhecimento (ZAN, 1997, p. 91-2).

Foi numa espécie de reação da classe média a esse repertório mais massificado ou numa tentativa de afastar-se ainda mais dele que surgiu a bossa nova. Ou, pelo menos, foi nesse sentido que se construíram as representações sobre esse repertório, como se pode perceber no testemunho de Ruy Castro sobre a criação do fã-clube Sinatra-Farney, um espaço que foi frequentado por artistas que, nos anos seguintes, contribuíram para a consolidação da bossa nova, entre eles Johnny Alf, João Donato, Paulo Moura, Fafá Lemos, Nora Ney e Doris Monteiro (CASTRO, 1990, p. 36). Sua narrativa se inicia no verão de 1949, quando

> os nativos estavam inquietos no país do carnaval. As cuícas iriam roncar nas ruas do Rio em fevereiro, e as válvulas dos Philcos já pegavam fogo

[10] Ao que nos parece, as representações feitas sobre o samba-canção são bastante antagônicas. Uma canção como “Copacabana” (Braguinha), interpretada por Dick Farney e arranjada por Radamés Gnattali, goza de grande legitimidade no campo da música popular brasileira; já a grande parte deste repertório que se aproxima poética e musicalmente do bolero era vista, na época, como símbolo de mau-gosto.

> ao som dos sucessos daquele ano. De três em três minutos, a Rádio Nacional martelava “Chiquita Bacana” com Emilinha Borba, e “General da banda”, com Blecaute. Era um massacre, a quem nem os surdos eram poupados. (CASTRO, 1990, p. 31)

Em contrapartida, continua Castro, “ignorando e escarcéu de cuícas e reco-recos que vinha do bárbaro mundo exterior” (CASTRO, 1990, p. 36), um grupo de jovens cariocas “tinha mais o que fazer além de saracotear em volta do Rei Momo” (CASTRO, 1990, p. 31), pois estavam empenhados na reforma de um porão no bairro carioca da Tijuca onde posteriormente se organizou o referido fã-clube. Esse depoimento de Castro demonstra com clareza uma busca por distinção empreendida pelos participantes do Sinatra-Farney em relação ao público massificado do carnaval carioca e seu respectivo repertório musical, distinção que se realizava através de uma atitude de ruptura e distanciamento.

Tais atitudes não ficavam restritas somente aos membros do Sinatra-Farney, mas se estendiam, de uma maneira geral, entre os agentes da bossa nova – compositores, intérpretes e críticos – como um todo. O próprio Tom Jobim, um de seus mais importantes representantes, expressa tal postura na declaração publicada pelo jornal O Globo no dia 12 de novembro de 1962, antes de sua partida para os Estados Unidos para a realização de um show no Carnegie Hall, e citada por Tinhorão. Nela, o compositor renegava o carnaval por acreditar que este evento representaria apenas o aspecto exótico de um país subdesenvolvido e apontava o repertório da bossa nova como fruto da inserção do Brasil na modernidade musical, fazendo com que ele pudesse ser respeitado por suas qualidades artísticas:

> Já não vamos tentar “vender” o aspecto exótico do café e do carnaval. Já não vamos recorrer aos temas típicos do subdesenvolvimento. Vamos passar da fase da agricultura para a fase da indústria. Vamos aproveitar a nossa música popular com a convicção de que ela não só tem características próprias, como alto nível técnico. E acho que conseguiremos nos fazer ouvir e respeitar. (JOBIM, Tom *apud* TINHORÃO, 1969, p. 104)

Com isso, a bossa nova passava a ser compreendida como uma ruptura[11] em relação a um passado musical exótico e subdesenvolvido, no qual se observava o surgimento de uma "nova concepção musical" (BRITO, 1968, p. 14), "representativa das exatas características espirituais do povo brasileiro; criativa, pela introdução de novos padrões de interpretação e composição em nossa música" (MEDAGLIA, 1968, p. 58), de elevada qualidade artística, moderna. Além desses aspectos de ordem musical, encontram-se autores como Affonso Romano de Sant'Anna (1980, p. 221-2) que associam a bossa nova à política desenvolvimentista do governo de Juscelino Kubistchek: enquanto o país buscava se modernizar através de uma ampliação no setor industrial e da construção da nova capital federal em Brasília, a bossa nova se transformava no repertório que poderia representar culturalmente o Brasil diante dos demais países desenvolvidos.

Uma descrição completa das características do repertório da bossa nova escaparia aos objetivos deste trabalho[12], até mesmo porque, como mostra Santos (2006), existem consideráveis diferenças estilísticas entre os diversos compositores e intérpretes rotulados como bossanovistas. Ainda assim, convém perceber que algumas das primeiras representações que se construíram em torno desse repertório destacaram certa proximidade com o *cool jazz* na concepção dos arranjos e do estilo interpretativo, bem como afinidades com a música erudita e a poesia modernas. Exemplo disso é o texto de Brasil Rocha Brito, publicado originalmente em 1960, no qual o autor argumenta que a maneira de cantar da bossa nova, "sem arroubos melodramáticos, sem demonstrações de afetado virtuosismo, sem malabarismos" tinha afinidades com a estética do *cool jazz*

[11] Para Napolitano, é preciso ter cautela com esse "mito de ruptura" da bossa nova, que costuma colocá-la como "grau zero" da história da música popular brasileira. Ao invés disso, o autor propõe que, "a bossa nova foi o filtro pelo qual antigos paradigmas de composição e interpretação foram assimilados pelo mercado musical renovado dos anos 60" (NAPOLITANO, 2001, p. 26-7).

[12] Para uma abordagem desse tipo, conferir BRITO, 1968; MEDAGLIA, 1968; PAIANO, 1994, p. 73; ZAN, 1997, p. 99-107; GARCIA, 1999; e GAVA, 2002, p 52-3.

(BRITO, 1968, p. 31); que o uso da pausa e do silêncio remetia à produção musical de Debussy e de outros compositores impressionistas, e também à música de Anton Weber (BRITO, 1968, p. 22); e que existiam letras de canções que faziam parte de uma "tendência que, de certa forma, numa faixa de atuação própria – a da canção popular – corresponde às manifestações da vanguarda poética" (BRITO, 1968, p. 35). Sem desconsiderar a possibilidade de existir algum exagero nas afirmações de Brito, uma vez que seu texto também pode ser compreendido como uma maneira de dar maior legitimidade para a produção bossanovista, cabe reter o fato de que esse repertório conseguia se distinguir de outros através da incorporação de segmentos artísticos bastante consagrados e que, naquela época, carregavam um sentido de *modernidade*.

Foi ao analisar esse período que Paiano (1994, p. 6) percebeu que o grupo de artistas ligados ao segmento bossanovista, mesmo estando no interior da indústria fonográfica, passava a produzir com relativa autonomia, comportando-se, em seus termos, como uma "manifestação erudita". Também o pesquisador José Roberto Zan, numa perspectiva bastante próxima, afirmou que

> todo esse universo ligado à música popular no Brasil começava a adquirir características de um campo de produção simbólica no sentido de Bourdieu. Os agentes que atuavam no seu interior passavam a ocupar posições diferenciadas e a lutar pela disputa de capital simbólico. (ZAN, 1997, p. 109)

Com isso, percebe-se que, numa produção ligada à indústria cultural, cujo principal intuito é o de gerar lucros, começava a se manifestar uma concorrência pelo reconhecimento propriamente artístico. Nesse contexto, o repertório bossanovista se consagrava como um segmento musical considerado "legítimo", "sofisticado" e de "bom gosto", tornando-se referência na configuração de uma hierarquia de legitimidades e gostos no interior do campo, ampliando ainda mais a distinção entre uma música popular "de qualidade", geralmente consumida por um público intelectualizado e de formação universitária, e a música "comercial", voltada para o grande público (ZAN, 1997, p. 99, 109 e 113).

1.1.3 O samba volta pro morro

Ainda no início da década de 1960, surgiu uma dissidência entre os músicos da bossa nova, normalmente associada às mudanças políticas e culturais desse período[13]. Dentro desse repertório, apareceram algumas composições politicamente engajadas, dando início ao segmento que ficou conhecido como "canção de protesto". Napolitano (2001, p. 33-4) aponta duas composições como uma espécie de pioneiras dessa concepção musical: "Quem quiser encontrar o amor", composta por Carlos Lyra e Geraldo Vandré, cuja letra "rompia com o 'estado de graça' da bossa nova", mostrando o "amor" como "fruto de sofrimento e luta"; e "Zelão", de autoria de Sérgio Ricardo, que contava a história de um morador do morro que teve sua casa destruída pelas chuvas e que, segundo Zan (1997, p. 129), "foi uma das primeiras canções de um compositor ligado à bossa nova a abordar um tema relacionado com o sofrimento da população pobre dos morros do Rio de Janeiro". Napolitano também observa que tanto "Quem quiser encontrar o amor" quanto "Zelão"

> trabalham com uma série de imagens poéticas que se tornariam recorrentes na canção engajada: a romantização da solidariedade popular; a crença no poder da canção e do ato de cantar para mudar o mundo; a denúncia e o lamento de um presente opressivo; a crença na esperança do futuro libertador. (NAPOLITANO, 2001, p. 35)

Um acontecimento significativo foi a criação, em dezembro de 1961, do Centro Popular de Cultura (CPC), órgão cultural ligado à União Nacional dos

[13] Após o governo desenvolvimentista de Juscelino Kubistchek, Jânio Quadros foi eleito para assumir a presidência da República, mas abandonou o cargo seis meses após sua posse, sendo substituído por João Goulart, que desenvolveu uma política populista, que, entre outros fatores, levou a uma intensa politização de amplos setores da sociedade brasileira no período de 1961 a 1964 (ZAN, 1997, p. 132). Ridenti (2000, p. 33-4) aponta ainda outros acontecimentos do cenário internacional, como a revolução cubana de 1959, a independência da Argélia em 1962, a guerra antiimperialista no Vietnã e as lutas anticoloniais na África, considerando-os essenciais para se compreender "as lutas políticas e o imaginário contestador nos anos 60".

Estudantes (UNE), o qual possuía departamentos de teatro, cinema, música e alfabetização, e que tinha, como objetivo, levar cultura a segmentos sociais populares (ZAN, 1997, p. 132-4). Visando dar ainda maior organicidade aos artistas do período, Carlos Estevam Martins redigiu, em 1962, o Anteprojeto do Manifesto do CPC/UNE[14]. Nele, seu autor postulava a adesão dos intelectuais e artistas à "arte política", em oposição à "arte alienada" das classes dominantes. Para isso, era necessário fazer a "opção pelo povo", buscando na "cultura popular" os elementos para sua produção artística. Foi nesse contexto que, segundo Ortiz (1986, p. 71), a própria noção de "cultura popular" adquiriu, para o pensamento cepecista, um novo significado, não mais ligado ao folclore e a seu correspondente caráter conservador, mas, pelo contrário, apontando para uma perspectiva reformista-revolucionária: "revolucionar a sociedade é passar o poder ao povo" (MARTINS, 1980, p. 131).

É o que se percebe na análise de Ridenti sobre o período. De acordo com o autor, essa "utopia da brasilidade revolucionária" da década de 1960 tinha raízes "na ideologia das representações da mistura do branco, do negro e do índio na constituição da brasilidade, tão caras, por exemplo, ao pensamento conservador de Gilberto Freyre" (RIDENTI, 2010, p. 85). Porém, no período em questão,

> formulavam-se novas versões para essas representações, não mais no sentido de justificar a ordem social existente, mas de questioná-la: o Brasil não seria ainda o país da integração entre as raças, da harmonia e da felicidade do povo, impedido pelo poder do latifúndio, do imperialismo e, no limite, do capital. Mas poderia vir a sê-lo como consequência da "revolução brasileira", pelo que se chegava a pensar numa "civilização brasileira", retomando à esquerda a utopia do período Vargas. (RIDENTI, 2010, p. 85-6)

De acordo com Chaui (1984, p. 14-20) e Ortiz (1986, p. 69-74), esse pensamento engajado da década de 1960 era inspirado nos escritos de Antonio

[14] O texto completo do Manifesto do CPC pode ser encontrado em MARTINS, 1980, p. 121-44.

Gramsci[15], com destaque para seu conceito de nacional-popular, empregado por ele para refletir sobre a cultura em seu país, a Itália. Isso se percebe, por exemplo, no trecho do Manifesto citado por Marilena Chaui (1984, p. 90), no qual esses dois termos apareciam com clareza: "vemos nos homens do povo acima de tudo sua qualidade heroica de futuros combatentes do exército revolucionário de libertação nacional e popular". Todavia, segundo Ortiz, o "nacional" e o "popular" já eram empregados em discussões em torno da cultura brasileira desde o final do século XIX por autores como Sílvio Romero e Celso Magalhães, para os quais o termo "popular" designava uma cultura tradicional, presente nas classes populares, que deveria ser preservada e que, por representar o espírito de um povo, seria o elemento constituinte de uma identidade nacional (ORTIZ, 1994, p. 160-1).

Já no período considerado, a expressão "nacional-popular" foi retomada para se pensar a cultura brasileira, ganhando uma interpretação mais politizada e orientada pela esquerda, rompendo, como já exposto anteriormente, com o conceito tradicionalista e conservador que associava cultura popular ao folclore, transformando-a "em ação política junto às classes subalternas" (ORTIZ, 1994, p. 162). Nesse sentido, como já observado, o "popular" era entendido enquanto o sujeito revolucionário e o "nacional" se convertia em reação contra o imperialismo, como se pode notar, por exemplo, em outro trecho do texto de Carlos Estevam Martins (1980, p. 125), no qual ele coloca como contraditórios, de um lado, "a nação despertando para a conquista de seu futuro histórico" e, de outro, "o imperialismo desejando para si o império da história".

Conforme exposto por Chaui (1984, p. 19), esse tipo de interpretação do "nacional-popular" havia sido proposto por Gramsci, que o considerava como uma "contra-hegemonia ao fascismo italiano". Segundo a autora,

[15] Vale ressaltar que os mesmos autores também apontam as diferenças entre o pensamento gramsciano e o cepecista, que serão retomadas no decorrer deste trabalho.

> Gramsci critica a intelectualidade e os políticos italianos porque imaginam uma Itália já existente, já feita no passado e nas tradições, procurando apenas conservá-la sem considerar sua inviabilidade. Nesse sentido, a recuperação do passado, na perspectiva gramsciana, não é restauração de tradições nem culto à tradição, atitudes próprias do fascismo. Para ele, trata-se da possibilidade de refazer a memória num sentido contrário ao da classe dominante, de modo que o corte histórico-cultural seja um corte de classe. (CHAUI, 1984, p. 18)

Como já apontado, essa concepção do "popular" numa direção contrária ao sentido de "tradição" e "restauração" também se faz presente no pensamento do CPC. Além disso, Ortiz (1986, p. 70) percebe ainda outra semelhança entre pensamento cepecista e o gramsciano, desta vez relacionada à função a ser desempenhada pelo intelectual: a de organizar a cultura popular. Com ele concorda Zan ao observar que

> o intelectual cepecista reconhecia o "povo" como sujeito revolucionário em potencial, porém, dotado de uma cultura fragmentada e "alienada". Nesse sentido, caberia ao intelectual aproximar-se das massas com o objetivo de levar até elas a consciência política capaz de superar o seu estado de alienação e de produzir, a partir dos elementos da própria cultura do povo, a verdadeira "arte popular revolucionária". (ZAN, 1997, p. 134)

De acordo com Marilena Chaui (1984, p. 88, grifo no original), para praticar a "verdadeira arte popular revolucionária", segundo o Manifesto do CPC, o artista teria "o *dever* de abandonar seu próprio mundo, valores e padrões para adotar os que não são seus", transformando-se em uma espécie de "missionário" ou "arauto popular". Para isso, conforme apontado por Napolitano (2001, p. 42) o artista deveria se submeter a alguns procedimentos básicos como: adaptar-se aos "defeitos" da fala do povo; submeter-se aos imperativos ideológicos populares; e entender a linguagem como meio e não como fim, mesmo que isso ferisse seu deleite estético.

No que se refere à produção musical do período, observa-se que algumas ações ora confirmavam, ora contrariavam os pressupostos do Manifesto. Primeiramente, nota-se um movimento dos jovens músicos herdeiros da bossa nova e ligados ao CPC no sentido de se aproximarem de sambistas do morro e

cantadores do nordeste, como se pode perceber, por exemplo, em uma série de espetáculos musicais promovidos pelo CPC como a “Noite de Música Popular Brasileira”, realizada em 16 de dezembro de 1962, que reuniu os jovens compositores da bossa nova com Cartola, Nelson Cavaquinho, Aracy de Almeida, Dalva de Oliveira, Zé Kéti, João do Vale e a Escola de Samba da Mangueira (ZAN, 1997, p. 131). Nesse contexto, nota-se que o samba ganhava novo sentido: se antes ele frequentemente acompanhado pelo adjetivo “quadrado”, e o carnaval, conforme fragmento já apresentado do texto de Ruy Castro, estava ligado a um “mundo bárbaro” do qual a juventude de classe média buscava distinguir-se, agora o samba se tornava um gênero privilegiado no sentido de aproximar o intelectual com as classes populares, passando ainda a ser considerado como reserva de “tradição” e “autenticidade” na música popular brasileira.

A canção “Influência do jazz”, composta por Carlos Lyra, expressa esse novo posicionamento. Como anteriormente mencionado, para os artistas da bossa nova, o jazz possuía um significado de *modernidade*. Já nessa canção de Lyra, ao incorporar procedimentos do jazz com o intuito de se modernizar, o samba “se perdeu”: “Pobre samba meu, / foi se misturando, se modernizando e se perdeu (...) / Coitado do meu samba, mudou de repente, influência do jazz”. Para resolver esse problema, o samba precisaria retornar às suas “raízes” através da volta ao morro, lugar onde o gênero ainda estaria conservado em sua “autenticidade”: “Pobre samba meu, / volta lá pro morro e pede socorro onde nasceu”.

1.1.4 A instituição MPB

Além das mudanças nas representações sobre o samba, outros gêneros populares, que eram vistos como sinal de “mau gosto”, passavam a adquirir novos significados e a ser empregados por compositores consagrados. Esses foram os casos, por exemplo, da marcha, presente na “Marcha da quarta-feira de cinzas” (Carlos Lyra / Vinicius de Moraes), e do baião, que, para o mesmo

Ruy Castro (1990, p. 60), era um ritmo que “só servia como coreografia para se matar uma barata no canto da sala”, mas que começava a aparecer em obras, por exemplo, de Geraldo Vandré e Edu Lobo. Napolitano (2007a, p. 92-3) cita ainda outros gêneros populares, como o ponteio, a capoeira, a ciranda, a modinha e o frevo, que foram reativados pela canção de protesto, mas agora direcionadas a um novo público, mais intelectualizado e que lhes conferia um renovado prestígio. Assim, percebe-se que o repertório do nacional-popular não consistia unicamente na “volta” ao samba de morro, “autêntico”, mas também na revalorização de outros segmentos musicais populares.

Todavia, apesar dessa aproximação com o “povo”, não se nota por parte desses artistas uma submissão aos supostos “imperativos ideológicos populares”, conforme postulado pelo texto do Manifesto cepecista. Para Napolitano (2007a, p. 77), isso decorre do fato de que “a canção engajada nascente era tributária da sofisticação moderna da bossa nova e da tradição do samba lírico de compositores como Cartola e Nelson Cavaquinho”. Com isso, ainda segundo o mesmo autor, “era preciso rejeitar a bossa nova sem rejeitar a bossa nova” (NAPOLITANO, 2001, p. 37), ou seja, abandonar a suposta “alienação” ou “falta de conteúdo” da bossa nova não participante, sem abandonar as suas “conquistas estéticas”.

Tal conflito remete à questão da autonomia, ainda que relativa, que a música popular havia conquistado. Conforme esclarecido por Zan (1997, p. 139-41), não se pode compreender a canção de protesto como uma transposição mecânica do nacional-populismo dos governos de Jânio Quadros ou João Goulart e nem mesmo da ideologia nacional-popular cepecista, mas se deve entender essa recorrência ao “povo” também como uma estratégia de diferenciação e legitimação para o produto artístico. Também Alberto Cavalcanti assinala essa correspondência entre maior legitimidade artística e discurso politizado, afirmando que esse momento da música popular se caracterizava “pela dominância (...) da posição vinculada ao engajamento político do intelectual” e que, portanto, “entrar

no campo da música popular buscando assumir a posição mais prestigiada implicava posicionar-se em face de uma contenda" (CAVALCANTI, 2007, p. 7). O autor ainda aponta que tal contexto conduziu ao já mencionado processo de *intelectualização* da música popular, fazendo com que alguns dos cancionistas do período, sobretudo Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil, passassem a ser considerados como intelectuais públicos, no sentido de que, ao invés de simplesmente cumprirem seu papel social, acabavam extrapolando-o:

> Em vez de apenas abordarem as venturas e desditas do amor, apenas despertarem o sorriso ou a melancolia, de apenas comentarem os costumes, criticam os costumes, a sociedade e a política e até usam algumas de suas composições como instrumento de reflexão crítica ou de exortação à luta política. (CAVALCANTI, 2007, p. 7)

Por outro lado, como os compositores de protesto não romperam totalmente com os padrões, sobretudo musicais, da bossa nova, pode-se pensar que somente a questão do engajamento não era suficiente para conferir legitimidade às canções do período, mas que a ideia de sofisticação presente no repertório bossanovístico ainda se colocava como critério de consagração para o produto musical.

Diante da grande efervescência política, da expectativa nas reformas de base e da crença na revolução de orientação esquerdista, os militares promoveram um golpe de Estado no dia 31 de março de 1964 que depôs o então presidente João Goulart e instaurou um regime ditatorial que se estendeu até o ano de 1985. Segundo Ridenti (2000, p. 38), o êxito deste golpe, sem ter encontrado nenhuma resistência, representava "o fim do sonho brasileiro revolucionário". No plano cultural, uma das primeiras medidas dos militares foi a extinção do CPC e da UNE, visando abafar vozes potencialmente dissidentes de seu projeto.

Nesse novo contexto, Zan (1997, p. 137) observa que a produção dos artistas engajados passava a acontecer "em recintos fechados (teatros e casas de espetáculos) e destinada a um público restrito, composto principalmente por

estudantes, artistas e intelectuais". Foi assim com o espetáculo "Opinião", estreado em fins de 1964 no Rio de Janeiro, e outros, como "Liberdade, Liberdade", "Telecoteco Opus nº 1", "Arena conta Zumbi" e "Rosa de Ouro" (ZAN, 1997, p. 138). Segundo Napolitano (2007a, p. 85-6), tais espetáculos musicais davam novo sentido ao nacional-popular, que "já não era mais visto como cimento para a estratégia reformista, mas como núcleo ético e político para a construção da resistência ao regime militar". O mesmo autor também cita o teatro Paramount em São Paulo, apontando-o como um espaço onde se realizavam espetáculos musicais ligados a essa nova vertente da música popular brasileira e que, à semelhança do que Zan havia apontado, "reuniam, num só espaço, o circuito boêmio e o circuito estudantil" (NAPOLITANO, 2007a, p. 82).

Contudo, ao mesmo tempo em que a música popular era realizada nesses espaços restritos, notava-se certa preocupação de alguns cancionistas engajados no sentido de ampliar seu público como uma forma de também ampliar o espaço da resistência ao golpe. Nesse sentido, esses artistas encontraram uma nova e importante parceira para a divulgação de sua produção: a televisão. Entusiasmada com a audiência dos espetáculos universitários, a TV brasileira, ainda numa fase de incipiência, abriu espaço para a música popular através de programas como "O fino da bossa", que estreou em maio de 1965 e era apresentado pela dupla Elis Regina e Jair Rodrigues, e dos festivais da canção, cujo marco é o I Festival Nacional de Música Popular realizado pela TV Excelsior em 1965[16]. Para os cancionistas do período, essa inserção na indústria televisiva, conforme observado por Napolitano (2007a, p. 91), "parecia resolver o impasse da 'popularização' do produto musical e da consolidação de um espaço de resistência cultural de ampla penetração social".

[16] De acordo com Napolitano (2007a, p. 92), já no ano de 1960 a TV Record de São Paulo realizou um primeiro festival, o qual, contudo, "não marcou época, sendo relegado ao esquecimento". Foi a partir do festival da Excelsior de 1965 e de sua segunda edição em 1966, bem como do I Festival Internacional da Canção (FIC) realizado pela TV Globo no mesmo ano, que "aconteceu a consagração definitiva dessa fórmula de programa".

Com a substituição do lirismo das letras da bossa nova por conteúdos mais engajados e com a incorporação de outros gêneros musicais, a canção de protesto passou a ser chamada de Moderna Música Popular Brasileira, de onde posteriormente surgiu a sigla MPB (ZAN, 1997, p. 145). Com isso, mais do que um gênero musical propriamente dito, Napolitano (2001, p. 13-4) prefere pensar na MPB como uma *instituição* no sentido atribuído por Bourdieu, ou seja, como resultado da acumulação "de um conjunto de conquistas históricas que trazem as marcas de suas condições de produção e tendem a gerar as condições de sua reprodução" (BOURDIEU, 1990, p. 100).

Se, por um lado, era possível se pensar numa MPB institucionalizada em torno da canção de protesto, sem se esquecer de que ela não havia se afastado por completo das chamadas *conquistas estéticas* da bossa nova, por outro, a partir da segunda metade da década de 1960 já era possível perceber certa divergência entre artistas e intelectuais ligados à música popular em relação à pertinência do modelo nacional-populista tal como vinha sendo praticado na canção brasileira. Um importante exemplo disso foi o debate intitulado "Que caminho seguir na música popular brasileira?"[17], publicado pela Revista Civilização Brasileira em maio de 1966, do qual participaram Flávio Macedo Soares, Caetano Veloso, Nelson Lins e Barros, José Carlos Capinam, Gustavo Dahal, Nara Leão e Ferreira Gullar. Uma das preocupações centrais desse debate era, nas palavras de Flávio Macedo Soares, "a ampliação de todo um substrato da música popular que tem recebido o nome de iê-iê-iê" (BARBOSA, 1966, p. 376).

De fato, desde o final da década de 1950 as grandes gravadoras brasileiras já estavam produzindo e divulgando o rock no Brasil, gênero que, de certa maneira, dava continuidade àquela canção popular considerada mais "massificada", representada, por exemplo, pelo bolero, samba-canção, chá-chá-chá e tango. Por sua vez, esse juízo negativo em relação ao rock também decorria

[17] Esse debate já foi mencionado no início da Introdução.

do fato de que, em geral, os artistas ligados a este gênero pertenciam a estratos sociais mais modestos do que os da bossa nova (ZAN, 1997, p. 167).

De qualquer maneira, em setembro de 1965 acontecia a estreia do programa "Jovem Guarda" da TV Record, apresentado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia. Em princípio, o programa apenas deveria cobrir um vazio na programação televisiva do domingo à tarde causado pela proibição das transmissões de jogos de futebol realizados na capital, o que demonstrava até certa desconfiança de seus produtores no potencial comercial do iê-iê-iê (CAVALCANTI, 2007, p. 29). Todavia, o programa começou a apresentar elevados índices de audiência, levando-o a permanecer na programação da emissora até o ano de 1969 (ZAN, 1997, p. 172). Provavelmente essa popularização do iê-iê-iê, que chegava até a dividir a programação televisiva com a MPB, tornava-se uma grande preocupação para os cancionistas do período, levando-os até a falar em uma "crise atual da música popular brasileira" (BARBOSA, 1966, p. 375).

Como resposta a essa crise, alguns dos depoimentos procuravam definir uma estratégia que consistisse em estabelecer uma integração ainda maior com a indústria cultural. O primeiro a sinalizar tal aspecto foi Flávio Macedo Soares:

> As possibilidades, as virtualidades que nós temos não estão sendo usadas. A nossa música popular tem sido muito pouco agressiva. Temos possibilidades de autopromoção, de ação, possibilidades de trazer gente nova a um primeiro plano de aparecimento ao público – o que não tem sido feito e é da maior gravidade. Enquanto os elementos mais alienados da música popular brasileira usam de todos os meios possíveis para se promover e agir, nós temos realmente faltado neste setor (BARBOSA, 1966, p. 377).

Também para Capinam, "desde que se discute os caminhos para nossa música popular, não vejo possibilidade de se fazer um programa, criar valores, e uma saída para ela sem se considerar um dado fundamental: o mercado" (BARBOSA, 1966, p. 379). Dando continuidade a esse pensamento, Nara Leão afirmou que "toda vez que vamos num programa de rádio, nossas músicas são tocadas. Enquanto Roberto Carlos vai a todos os programas, todos os dias, o

pessoal da música brasileira, talvez por comodismo, não vai" (BARBOSA, 1966, p. 383).

Com isso, embora houvesse alguma dissidência[18], pode-se afirmar que, em geral, o pensamento expresso nesse debate construía uma imagem *neutra* do mercado, como instituição predisposta a vender qualquer tipo de produto fonográfico, desde que o artista se submetesse às suas exigências de promoção. Os reflexos desses posicionamentos são visíveis, sobretudo, nos festivais televisivos, que cada vez mais foram se consolidando como um espaço basicamente restrito aos artistas da MPB, nos quais se travou um amplo debate político e estético, ao menos enquanto o regime político ainda o permitia.

1.1.5 O tropicalismo

Há ainda outro aspecto do debate da Revista Civilização Brasileira a ser sublinhado. Em meio à definição da estratégia a ser adotada diante daquela *crise* da música popular brasileira, houve também uma polarização em torno do nacional-popular, personificada, de um lado, pelo posicionamento de Nelson Lins e Barros, que, de certo modo, reafirmava postulações cepecistas e, de outro, pelos de Caetano Veloso e Capinam, que propunham novas interpretações e novos caminhos.

No referido debate, Caetano Veloso iniciava seu raciocínio fazendo alusão ao uso que se fazia na época dos referenciais cepecistas como critérios de avaliação da produção musical:

> A questão da música popular brasileira vem sendo posta ultimamente em termos de fidelidade e comunicação com o povo brasileiro. Quer dizer: sempre se discute se o importante é ter uma visão ideológica dos problemas brasileiros, e se a música é boa, desde que exponha bem

[18] Tome-se, como exemplo, a afirmação de Capinam de que "é verdade que o mercado facilita a deformação do produto" (BARBOSA, 1966, p. 380).

> essa visão; ou se devemos retomar ou aceitar a música primitiva brasileira. (BARBOSA, 1966, p. 377)

Ao contrário desse procedimento, Caetano propunha outro tipo de retomada, não da "música primitiva brasileira", e sim daquilo que ele chamou de "linha evolutiva", tal qual João Gilberto havia feito[19].

Já Nelson Lins e Barros se colocou em posição contrária àquela expressa por Caetano, à qual ele chamou de saudosista. Para o crítico, João Gilberto representava "um afastamento da tradição musical brasileira", dizendo ainda que seria um erro efetuar um retorno a ele. Bastante próximo dos pressupostos do nacional-popular cepecista, Lins e Barros ainda afirmava que "a nossa maior contradição enquanto artista é a de pretender um desenvolvimento estético e formal, para o qual o povo, a quem nos dirigimos, não está preparado". Contudo, o próprio Caetano respondeu que ele não se considerava saudosista, pois sua proposta não era a de "uma volta àquele *momento* e sim de uma retomada das melhores conquistas (as mais profundas) desse *momento*" (BARBOSA, 1966, p. 378-9, grifos no original).

Em diálogo com o referencial cepecista que permeava o discurso de Lins e Barros, Capinam afirmava que era difícil compreender uma música que se propunha a ser popular, mas que perdia "seus elementos de contato e comunicação", caminhando "de volta para o apartamento de onde surgiu". Ainda segundo seu raciocínio, a música popular deveria "revitalizar sua linguagem em intensa pesquisa de raízes e recursos contemporâneos da música", afirmando, por fim, que "a nossa música pode aprender do iê-iê-iê muita coisa" (BARBOSA, 1966, p. 379-82).

Essa nova leitura da "tradição", associada à ideia de uma "linha evolutiva" da música popular brasileira, junto com a assimilação do que havia sido

[19] Na Introdução deste trabalho, a ideia da "linha evolutiva" de Caetano já foi abordada, mas em sua dimensão historiográfica. Nesse ponto, pretende-se retomar essa questão, mas em sua perspectiva estética, percebendo de que maneira ela conduziu ao projeto tropicalista desse artista.

chamado de “recursos contemporâneos da música”, incluindo-se o rock e o iê-iê-iê, foram algumas das características que marcaram o tropicalismo, movimento ao qual costumam ser associados os nomes dos cantores e compositores Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé, da cantora Gal Costa, do grupo Os Mutantes e dos maestros Rogério Duprat, Damiano Cozzella e Júlio Medaglia.

As primeiras grandes aparições dessa estética tropicalista aconteceram em 1967, no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, com a apresentação das canções “Domingo no parque”, de autoria de Gilberto Gil, interpretada pelo mesmo e pelo grupo Os Mutantes e com arranjo de Rogério Duprat, e “Alegria, alegria”, composta por Caetano Veloso e defendida por ele, junto com o grupo Beat Boys. Embora tenham causado polêmica com parte do público e da crítica musical, sobretudo por não se ligarem musical e poeticamente aos pressupostos cepecistas, as referidas canções se classificaram, respectivamente, em segundo e em quarto lugar, já indicando certo prestígio conquistado por elas.

Cabe lembrar também que as apresentações de Caetano e Gil receberam apoio de pessoas de elevado capital cultural, como, por exemplo, o compositor Gilberto Mendes, que, referindo-se ao festival da Record, escreveu, em 1968: “Novamente os baianos, agora ‘capitalizados’ em São Paulo, salvam a MPB” (MENDES, 1968, p. 121). Ou ainda do poeta Augusto de Campos, que, assumindo a expressão proposta por Caetano, escreveu, em 1967, que “Alegria, Alegria” e “Domingo no Parque” retomavam “a ‘linha evolutiva’ da música popular brasileira, no sentido da abertura experimental em busca de novos sons e novas letras” (CAMPOS, 1968, p. 132). Na interpretação desses artistas sobre a música popular, a estética do nacional-popular representava o *passo atrás* da música popular brasileira, enquanto que os trabalhos dos cancionistas baianos representavam o *passo à frente*. Nesse contexto, o samba também sofria certo abalo, na medida em que era considerado “legítimo” por sua associação ao

nacional-popular, passando a ser visto com desconfiança por alguns setores ligados à música popular.

Para Alberto Cavalcanti (2007, p. 21), ao final da década de 1960, eram definidas "as três estéticas que disputaram a posição de maior prestígio no campo", a saber, a da bossa nova, do nacional-popular e do tropicalismo[20]. É com referência a essa configuração do campo que se pretende analisar a década de 1970 no próximo item deste capítulo, buscando identificar os novos sentidos que o samba assumiu nesse período e perceber de que maneira os novos artistas ligados a esse gênero se posicionaram diante do repertório hegemônico da MPB.

[20] Por certo, existiram outras estéticas musicais naquele período que não foram citados por Cavalcanti. Exemplo é o chamado Clube da Esquina, aos quais estão associados os nomes dos mineiros Milton Nascimento, Wagner Tiso, Lô Borges, Márcio Borges, Ronaldo Bastos, Fernando Brant, Beto Guedes, Toninho Horta, dentre outros. Esse grupo trouxe contribuições estéticas importantes para a música popular brasileira e que foi objeto de investigação de pesquisadores como Nunes (2005) e Vilela (2010). Ainda assim, cabe sustentar a afirmação desse pesquisador pelo fato dele não ter contemplado o mérito exclusivamente estético dos segmentos por ele citados, e sim a sua repercussão e o capital cultural acumulado por eles àquela época.

1.2 Mas não me altere o samba tanto assim

> *De uns anos prá cá (1970, se se quiser datar) é impossível ouvir samba sem arrepiar os cabelos de tédio.*
> *(VASCONCELLOS, 1977, p. 77)*

1.2.1 O samba caiu na moda!

Após esse percurso através do qual uma parte da canção popular brasileira foi se transformando no segmento "legítimo" e de "bom gosto" da MPB, começava a surgir, nos anos 1970, uma série de canções ligadas ao samba que voltava a receber críticas de jornalistas, de acadêmicos e até mesmo dos próprios músicos. É o caso, por exemplo, de Tom Zé[21] com sua canção "Lá vem cuíca", gravada em seu LP de 1978 (ZÉ, 1978, LP), cuja letra pode nos conduzir na análise desse cenário.

Lá vem cuíca

Tom Zé / Vicente Barreto

O samba caiu na moda, na esquina e na escola,
Tamborim ficou de fora, pandeiro pedindo esmola.

E lá vem cuíca e lá vem cuíca. Lá vem cuíca e lá vem cuíca.

O piano da criada já foi no psiquiatra,
O reco-reco que padece, encostou no INPS.

E lá vem cuíca e lá vem cuíca. Lá vem cuíca e lá vem cuíca.

As violas reunidas contrataram advogado
E levaram no ministério um grosso abaixo-assinado.
Uma reza milagrosa, eu já fiz até promessa
Pedindo a São Noel Rosa pra socorrer o samba depressa.

E lá vem cuíca e lá vem cuíca. Lá vem cuíca e lá vem cuíca.

Pode ser um samba triste, partido-alto ou maxixe,
Pode ser um samba à toa, a malvada não perdoa.

E lá vem cuíca e lá vem cuíca. Lá vem cuíca e lá vem cuíca.

[21] Ainda que a canção de Tom Zé expresse elementos do debate simbólico entre o samba da década de 1970 e a MPB, convém destacar que, em 1978, esse cancionista já não fazia mais parte desse segmento de prestígio. Desse modo, há indícios de que os valores legados pela instituição MPB não ficavam circunscritos apenas aos artistas a ela ligados, mas orientavam a produção musical do período de maneira mais ampla.

Um primeiro aspecto apontado por essa canção é a popularidade do samba, que “caiu na moda” nos anos 1970, tanto na “escola”, possivelmente se referindo a todo um circuito musical universitário onde o samba já se fazia presente desde a década anterior, quanto na “esquina”, nas ruas, ou seja, em espaços ainda mais amplos. Tal opinião também se encontra presente em uma matéria do jornalista Tárik de Souza quando narra que “a noite em São Paulo parece ter agora um único senhor: o samba” (SOUZA, 7-11-1973, p. 96) e que esse gênero também se fazia presente “na linha de frente das paradas de sucessos” e em “copiosas rodas de sambas dos clubes e churrascarias cariocas” (SOUZA, 15-10-1975, p. 121-2).

Ao se comparar duas análises de Sérgio Cabral, distantes dez anos uma da outra, sobre a situação do samba na vida musical brasileira, percebe-se que a popularização deste gênero foi um acontecimento datado dos anos 1970. Na primeira delas, uma matéria de sua própria autoria publicada no jornal Pasquim no ano de 1969, nota-se sua preocupação com o fato de que os sambistas Cartola, Zé Keti, Nelson Cavaquinho e Ismael Silva, que haviam alcançado elevado prestígio nos anos 1960, estavam praticamente desaparecidos do cenário musical ao final daquela mesma década. Cabral considerava esse dado como sintomático de um desaparecimento do próprio samba, intitulando sua matéria como “O samba saiu de moda” (CABRAL, 06-1969, p. 15), ou seja, exatamente o oposto do que se ouve na canção de Tom Zé.

Por outro lado, em uma entrevista concedida por ele à revista Veja no ano de 1979, Cabral afirmava que o samba era, naquele momento, “uma moda em expansão”, uma vez que, tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo, as gafieiras estavam tomando o espaço até então ocupado pelas discotecas. O jornalista lembrava ainda o considerável número de novos sambistas surgidos na década, dentre os quais citava Beth Carvalho, Jorge Aragão, Nei Lopes e Wilson Moreira, além de artistas ligados a outros gêneros, como Gonzaguinha e Zezé Mota, que aderiram ao samba durante o referido período. Por fim, Sérgio Cabral

concluía que o sucesso do samba era “um fenômeno de todos os anos 70, onde o samba entrou – e nunca mais saiu – das paradas de sucessos” (CARVALHO, 1979, p. 3-4).

À semelhança de Sérgio Cabral, o texto “Samba, artigo de consumo nacional”, da jornalista Margarida Autran, publicado originalmente no ano de 1979, também associa o sucesso do samba aos anos 1970. A autora inicia seu texto afirmando que “esta foi a década do samba” e ainda destaca o ano de 1975 que, em suas palavras, “ficou definitivamente marcado, para as gravadoras, como o ‘ano do samba’” (AUTRAN, 2005, p. 72).

No que se refere à popularidade do samba, as afirmações de Tárik de Souza, Sérgio Cabral e Margarida Autran podem, pelo menos em parte, ser confirmadas pelas informações presentes no trabalho de Eduardo Vicente. A partir dos dados do NOPEM[22], o pesquisador elaborou uma tabela de vendagem de discos, separando-os entre os segmentos repertório internacional, trilhas de novelas, pop romântico, romântico, MPB, samba, rock, infantil, sertanejo, soul/rap/funk e *disco*. Através dessa tabela é possível observar que, entre os anos de 1968 e 1971, houve uma redução na quantidade de discos de samba entre os mais vendidos, começando com oito, diminuindo para seis, depois para cinco e, finalmente, três. Já no ano de 1972, esse número dobrou, aumentando ainda para sete no ano seguinte. Nos anos de 1974, 1975 e 1976, com, respectivamente, nove, nove mais uma vez e, depois, onze discos entre os mais vendidos, o samba superou o segmento romântico e se tornou o segundo segmento com mais citações na lista, ficando atrás apenas do repertório internacional. Já a partir de 1977 o gênero começou a apresentar certo declínio, empatando em nove discos com o segmento romântico neste ano e sendo por ele superado nos dois anos seguintes, contando com apenas cinco discos entre os mais vendidos em 1978 e

[22] O NOPEM (Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado) é uma empresa de pesquisa de mercado que trabalha exclusivamente com a área fonográfica e que publica, desde 1965, uma lista com os cinquenta discos mais vendidos do ano, que serviram de base para o trabalho de Vicente.

voltando a nove no ano seguinte. Já em 1980, o samba teve nova queda, apresentando novamente cinco discos entre os mais vendidos e sendo superado também pelo segmento MPB (VICENTE, 2002, p. 226-7). Mesmo com esta diminuição ao final da década, Vicente partilha da opinião dos outros autores citados e afirma que possivelmente tenha sido o samba "o grande fenômeno de massificação do mercado musical dos anos 70" (VICENTE, 2002, p. 76).

1.2.2 Nem todo samba é Samba

Por outro lado, continuando a observar a letra de "Lá vem cuíca", nota-se que, para os compositores desta canção, ao alcançar essa grande popularidade durante a década de 1970, o samba não se manteve intacto, mas, ao contrário, adquiriu novas características que o distanciavam da "tradição" deste gênero. Isso fica visível, por exemplo, no trecho que evoca a presença de Noel Rosa, transformado em "santo", para "socorrer o samba depressa", e também nos trechos que sugerem, com um humor bastante usual na obra de Tom Zé, que o gênero passou por mudanças na maneira de ser tocado ("o piano da criada / já foi no psiquiatra") e também em sua instrumentação ("tamborim ficou de fora / pandeiro pedindo esmola" e "reco-reco que padece / encostou no INPS"). Nesse sentido, "Lá vem cuíca" se assemelha ao samba "Argumento", composto por Paulinho da Viola e gravado por ele em seu LP de 1975, que também critica as mudanças pelas quais o samba passava naquele período: "Tá legal, eu aceito o argumento / mas não me altere o samba tanto assim / olha que a rapaziada está sentindo a falta / de um cavaco, de um pandeiro e de um tamborim" (VIOLA, 1975, LP).

Entretanto, havia ainda outra característica presente no repertório de sambas da década estudada que parecia incomodar ainda mais os compositores Tom Zé e Vicente Barreto: o emprego indistinto da cuíca, independente se a canção fosse um "samba triste, partido alto ou maxixe". Ainda em janeiro de 1971,

Sérgio Cabral já atentava para a expansão do uso da cuíca, dizendo que o referido instrumento provavelmente entraria em moda graças a sua inclusão num disco de Miles Davis (CABRAL, 21 a 27-01-1971, p. 6). Tal previsão parece confirmada, uma vez que a matéria "Cuíca para todos", publicada pela revista Veja em novembro daquele mesmo ano, trazia o seguinte texto:

> O som rouco da cuíca surge nos sucessos de Antonio Carlos e Jocafi ou Elizabeth, nas elaboradas experiências de Dom Salvador com o soul americano e em correntes várias do samba – as de Paulinho da Viola, Martinho da Vila e Jorge Ben. No exterior entre seus admiradores e adeptos estão os jazzistas Miles Davis, Duke Ellington e Oscar Peterson, o cantor Neil Diamond e o grupo jovem Santana (CUÍCA, 1971, p. 96).

Diferentemente da letra de "Lá vem cuíca", nota-se nesses textos que o emprego e o sucesso da cuíca não eram considerados sinais de desprestígio. Ao contrário, nessa última matéria pode-se ler o depoimento do maestro Rogério Duprat afirmando que, devido a uma relativa queda de interesse pela música nordestina, "a cuíca passou a ocupar o lugar do berimbau como instrumento típico brasileiro" (CUÍCA, 1971, p. 96). De fato, junto a outros instrumentos de percussão como o pandeiro, o tamborim e o reco-reco, a cuíca se transformou em um instrumento característico do samba, fazendo-se presente tanto em grandes formações como a bateria da escola de samba quanto no pequeno conjunto regional (CARVALHO, 2006, p. 66-7). O emprego desse instrumento foi tão intenso que chegou a produzir seus virtuoses, como Fritz Escovão do Trio Mocotó, que, ao invés de fazer apenas efeitos, utilizou-o para fazer o solo da melodia na faixa "Gotas de chuva na minha cuíca", um arranjo da canção "*Raindrops keep falling in my head*" (David / Burt Bacharach), gravada no LP de 1973 do referido grupo (TRIO MOCOTÓ, 1973, LP).

Cabe ainda lembrar que a cuíca não deixou de ser incorporada na perspectiva politizada do nacional-popular. À semelhança da letra da canção "Ponteio", de Edu Lobo e Capinam, na qual a viola era utilizada metaforicamente para simbolizar a luta contra o regime ditatorial ("Esse dia estou certo que vem / digo logo que vim pra buscar / (...) Quem me dera agora eu tivesse a viola pra

cantar"), João Bosco gravou, em seu LP *Galos de briga* (BOSCO, 1976, LP), a canção "O ronco da cuíca", composta por ele em parceria com Aldir Blanc, cuja letra também atribuía uma conotação política para o referido instrumento.

O ronco da cuíca

João Bosco / Aldir Blanc

Roncou, roncou
Roncou de raiva a cuíca
Roncou de fome
Alguém mandou
Mandou parar a cuíca
É coisa dos home

A raiva dá pra parar,
Pra interromper
A fome não dá
Pra interromper
A raiva e a fome
É coisas dos home

A fome tem que ter raiva
Pra interromper
A raiva é a fome
De interromper
A fome e a raiva
É coisas dos home

É coisa dos home,
É coisa dos home
A raiva e a fome,
A raiva e a fome
Mexendo a cuíca,
Vai ter que roncar

Diante disso, constata-se que a crítica presente na canção gravada por Tom Zé não era destinada ao instrumento em questão, mas sim ao uso indiscriminado que os sambistas da década de 1970 fizeram dele, o que, por sua vez, levava a certa padronização ou estandardização do samba, estes sim os verdadeiros alvos da crítica veiculada pela canção.

A crítica à padronização parece também ser compartilhada pela já citada jornalista Margarida Autran. Após se referir ao grande sucesso comercial de novos sambistas como Martinho da Vila, Clara Nunes, Beth Carvalho, João Nogueira e Alcione, e também à visibilidade alcançada por sambistas da velha-guarda, ligados às escolas de samba, como Cartola, Donga, Monarco, Mano Décio da Viola e Dona Ivone Lara, que conseguiram gravar seus primeiros LPs na década em questão, a autora mostra certo incômodo diante de uma parte da produção de sambas que, para ela, parecia apenas copiar a obra dos artistas citados. A essa parcela ela rotula como "samba de gravadora", associando-a aos nomes de "Benito di Paula, Agepê, Luiz Ayrão e outros carbonos", afirmando, por

fim, que tal produção “veio a desaguar na massificação da música de gafieira” (AUTRAN, 2005, p. 71).

O tema da estandardização na música foi especialmente desenvolvido pelo pensador frankfurtiano Theodor W. Adorno e por George Simpson, sobretudo em seu texto “Sobre música popular”, publicado pela primeira vez em 1941. Para esses autores, “toda a estrutura da música popular é estandardizada, mesmo quando se busca desviar disso” (ADORNO e SIMPSON, 1986, p. 116). Os sinais de estandardização seriam: temas compostos dentro da estrutura de trinta e dois compassos, tessitura não superior a uma oitava e uma nota e uma estrutura harmônica que, por mais que apresente alguns desvios, sempre reitera um esquema-padrão, familiar ao ouvinte. Entretanto, além dessa estandardização estrutural, Adorno e Simpson também afirmam que “os próprios detalhes não são menos padronizados do que a forma”, uma vez que existe toda uma gama de “efeitos” individuais já pré-concebidos, também padronizados, e que são reiteradamente empregados por compositores ou por intérpretes. Com isso, nota-se que, ao se preocupar com a imitação de modelos (“carbonos”) e com o uso indistinto da cuíca, transformando-a em um detalhe padronizado, tanto o texto de Margarida Autran quanto a canção de Tom Zé e Vicente Barreto aproximam-se da crítica adorniana em relação à música popular, denunciando a estandardização deste repertório.

1.2.3 Gilberto Vasconcellos e o “sambão-joia”

Apesar das já mencionadas críticas ao samba dos anos 1970, presentes nas produções de Autran, Tom Zé e Paulinho da Viola, parece que foi no texto de um acadêmico que o repertório de samba da década estudada recebeu suas mais diretas e severas críticas. Em 1977, o sociólogo Gilberto Vasconcellos publicou seu livro “Música popular: de olho na fresta”, que consiste em uma coletânea de quatro ensaios de sua autoria, todos voltados para a música

popular, sendo que o terceiro tinha especificamente o samba como objeto de reflexão.

Antes de apresentar as reflexões de Vasconcellos sobre o samba, cabe observar alguns aspectos presentes em outros ensaios presentes no livro em questão. Primeiramente, destaca-se a crítica que fez à canção de protesto. Segundo o autor, na busca de veicular uma mensagem participante, esse repertório acabou empobrecendo a dimensão estética:

> Os compositores enveredaram para uma concepção sociologizante, instrumentalista da canção: o componente textual desta foi reduzido a mero veículo de significados políticos. (...) Andavam de mãos dadas esquematismo político e pobreza estética. (...) Jamais se julgava determinada música do ponto de vista estético, mas se ela se situava ou não dentro dos limites da noção populista de engajamento. (VASCONCELLOS, 1977, p. 42-3)

Além desse aspecto, Vasconcellos traz uma citação de José Paulo Netto, que afirmava que haveria uma "fetichização do povo como entidade histórica" nas produções do CPC (VASCONCELLOS, 1977, p. 42), ao mesmo tempo em que lembra a análise de Walnice Nogueira Galvão sobre a recorrência da imagem do "dia que virá" na produção da MPB, que embaraçava "o suposto agente real da transformação histórica" (VASCONCELLOS, 1977, p. 43-4).

Para o sociólogo, foi somente com a tropicália que se conseguiu superar esse modelo: "A tropicália iria pôr fim ao mito populista da redenção popular que perseguiu a canção de protesto" (VASCONCELLOS, 1977, p. 44). Se na canção de protesto o "esquematismo político" e a "pobreza estética" caminhavam juntos, no tropicalismo "andam de mãos dadas crítica social e crítica da musicalidade" (VASCONCELLOS, 1977, p. 51), pois nesse movimento

> há um vínculo indissolúvel entre avanço político (crítica ao reformismo desenvolvimentista) e avanço estético (superação do legado bossa-novista, crítica à noção de protesto na MPB. (VASCONCELLOS, 1977, p. 52)

Dessa forma, percebe-se uma afinidade de Vasconcellos com o tropicalismo, levando-o inclusive a afirmar que, "ao que tudo indica, nenhum

movimento artístico brasileiro poderá, daqui por diante, passar por cima de seu legado" (VASCONCELLOS, 1977, p. 18).

Portanto, para iniciar as reflexões em seu texto sobre o samba, o ponto de partida de seu raciocínio foi o disco *Estudando o samba*, lançado em 1976 por Tom Zé (ZÉ, 1976, LP), o qual também esteve integrado à tropicália. Após observar que, nesse disco, o artista baiano explorava diversas manifestações do samba, misturando-as com procedimentos da música erudita contemporânea, como o uso do ruído, Vasconcellos afirma que

> ao acabar de ouvi-lo, subitamente vem o desejo de comparar o tratamento que lhe dá Tom Zé com a redundância adoidada do samba praticado hoje em dia. 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. (VASCONCELLOS, 1977, p. 77)

À semelhança do posicionamento dos outros autores já observados, Gilberto Vasconcellos também apontava para certa padronização ("redundância adoidada") que se manifestava no samba, e condenava também a busca pelo "efeito", como quando fala sobre a "paradinha" para a "entrada triunfal da cuíca", podendo-se perceber certas similaridades de seu texto com o pensamento adorniano.

Uma novidade, contudo, é apresentada por Vasconcellos: o rótulo "sambão-joia", utilizado por ele para designar um segmento supostamente mais massificado e estandardizado do repertório de sambas dos anos 1970 e que, conforme pudemos perceber, também foi empregado por outros críticos musicais e jornalistas da época. Como apontado pelo sociólogo, a expressão não foi inventada por ele, mas já vinha sendo utilizada pela televisão, dificultando com isso a identificação de quem teria sido o primeiro a empregá-la. Encontramos na literatura jornalística as primeiras referências a esse termo justamente em 1977

(SOUZA, 2-03-1977, p. 93), ano em que se publicou o livro de Vasconcellos. Entretanto, até onde pudemos analisar, foi somente no artigo deste sociólogo que o termo encontrou maiores explicações e detalhamentos, levando-nos a concluir que, por mais que não tenha sido ele o criador desse rótulo, provavelmente ajudou a consolidá-lo entre os jornalistas, críticos musicais e entre os próprios músicos.

Além de apontar algumas de suas características, Vasconcellos cita alguns dos artistas que ele considera como representantes desse segmento do samba, sem deixar de mencionar que, naquela época, eram raras as pessoas ligadas à música popular que estavam "vacinadas contra o sambão-joia", incluindo-se os críticos e membros de júri de festival. Os nomes citados pelo autor são: a dupla Antonio Carlos e Jocafi, considerada por ele como "modelo inigualável de sambão-joia", além de Luiz Ayrão, Benito di Paula, Gilson de Souza, Martinho da Vila e Jorginho do Império (VASCONCELLOS, 1977, p. 79). A partir dessa lista, pode-se observar que dois dos três nomes citados por Autran como pertencentes ao "samba de gravadora", a saber, Benito di Paula e Luiz Ayrão, também eram considerados por Vasconcellos como representantes do "sambão-joia", o que, além de indicar certa similaridade no pensamento destes dois autores, pode sugerir algum consenso em relação à produção musical destes artistas como sendo plagiária e estandardizada.

Por outro lado, não era somente a questão da "padronização" que permeava o pensamento de Vasconcellos, mas adquiria grande peso em sua argumentação a ideia de uma "despolitização" da MPB. Em seu texto "De olho na fresta", o autor associa essa despolitização à censura e à repressão da ditadura militar: "Ante os seus imperativos repressivos, o elemento político que acompanhara a MPB desde o limiar dos anos 1960 permanece suspenso ou recalcado nos dias que correm" (VASCONCELLOS, 1977, p. 68). Já em seu texto

"Sambão-joia", a ênfase recai sobre a ação da indústria cultural[23], como se percebe de maneira bastante clara em dois trechos. No primeiro deles, constata-se o uso das categorias de "*standard*" e "fetichismo"[24], empregadas por Adorno na análise da produção musical da indústria cultural:

> O sambão-joia não está impermeável à conotação ideológica: ele não faz senão reforçar os valores da cultura oficial. Sua apropriação, diluída e açucarada, dos elementos populares inscreve-se na lógica da indústria cultural: aniquila sua espontaneidade ao perseguir o *standard* que ela requer. Mas o fetichismo penetra o próprio corpo da música. (VASCONCELLOS, 1977, p. 79)

Em outro trecho, cita um episódio envolvendo Jards Macalé, que ele considerou como uma "domesticação do samba". Na análise de Vasconcellos, Macalé teria apresentado seu samba-choro "Princípio do prazer" no festival *Abertura*, promovido pela TV Globo em 1975, de duas maneiras bastante distintas. Na primeira, sua interpretação angustiante, somada a um violão agressivo, faziam dela uma canção nova, que fugia da banalidade, trazendo, "embora de maneira velada, uma crítica ao existente, como todo produto cultural que se preza" (VASCONCELLOS, 1977, p. 80). Já em uma segunda apresentação, "percebendo que o júri e o público queriam a grandiloquência do sambão-joia bem comportado",

---

[23] Segundo Adorno (1978, p. 287), o termo "indústria cultural" foi empregado pela primeira vez no livro "Dialética do esclarecimento", publicado originalmente por ele e Horkheimer no ano de 1947 (ADORNO e HORKHEIMER, 1985). Através desse conceito, seus autores buscavam abandonar a expressão "cultura de massa", que, segundo Márcia Dias (2007, p. 431) era amplamente utilizada, sobretudo, nos Estados Unidos e que considerava "a produção cultural realizada por poucos pólos emissores e dirigida a milhares de receptores" como algo que emergia espontaneamente das próprias massas. Ao invés dessa noção, com o conceito de indústria cultural procurava-se apontar para os mecanismos de dominação presentes na esfera da cultura: ao invés das produções "emanarem" das próprias massas, os diversos ramos dessa indústria produzem, "mais ou menos segundo um plano, produtos adaptados ao consumo das massas e que em grande medida determinam esse consumo" (ADORNO, 1978, p. 287).

[24] Na medida em que, para Adorno, não era o consumo que determinava a produção, mas era esta que determinava o primeiro, tornava-se pertinente falar sobre o "fetichismo", no sentido atribuído por Marx, dos produtos culturais. No que se refere à música, tal tema foi especialmente desenvolvido por Adorno em seu texto "O fetichismo na música e a regressão da audição" (ADORNO, 1989). Segundo o autor, "a música atual, na sua totalidade, é dominada pela característica de mercadoria" (ADORNO, 1989, p. 86), levando-a, portanto, a ser regida pelo fetiche de seu valor de troca: "A rigor, o consumidor idolatra o dinheiro que ele mesmo gastou pela entrada num concerto de Toscanini. O consumidor 'fabricou' literalmente o sucesso, que ele coisifica e aceita como critério objetivo, porém sem se reconhecer nele. 'Fabricou' o sucesso, não porque o concerto lhe agradou, mas por ter comprado a entrada." (ADORNO, 1989, p. 87)

o cancionista teria mudado sua interpretação, e, assim "o original efeito de estranhamento artístico contido em 'Princípio do prazer' foi pro brejo" (VASCONCELLOS, 1977, p. 80-1). A causa dessa mudança é atribuída pelo sociólogo à ação da indústria cultural:

> Esse episódio, a meu ver, ilustra a situação do samba nos dias de hoje: ele mostra a hostilidade da indústria cultural em relação à verdadeira criação musical. O povo não é a medida, mas o alvo de manipulação da indústria cultural. (VASCONCELLOS, 1977, p. 81)

O triunfo desse samba despolitizado, submetido à censura e à indústria cultural, representava, portanto, a falência de todo aquele projeto de samba engajado da década de 1960, que já havia sido criticado pelo sociólogo:

> Os folcloristas conservadores, os entusiastas do verde-amarelismo musical, os tradicionalistas adeptos do tutu com torresmo, Portela e cavaquinho, podem afinal se vangloriar do triunfo das "raízes", do sucesso comercial da "autêntica" MPB. Por isso tudo, temos que reconhecer (sem nenhum saudosismo entretanto) que a tropicália acertou na mosca quando tentou derrubar o mito nacionalista do samba-exaltação.
> Ante a redundância e o conteúdo reacionário do tradicionalismo musical tipo partido alto, samba-exaltação e outras variações folclorizantes à "macumba para turista", depreende-se certa ironia histórica da popularização ideológica do samba: diferentemente do que se acreditava no início dos anos 60, o samba venceu; mas o povo continua humilhado. (VASCONCELLOS, 1977, p. 69)

Nesse contexto, caberia ao compositor popular a tarefa de driblar a censura, tal qual havia feito Caetano Velloso com sua composição "Festa imodesta"[25], gravada no LP *Sinal fechado* de Chico Buarque (1974, LP). Isso significaria perceber um novo sentido da malandragem na música popular brasileira:

> Ante as exigências do "discurso sem voz" a manha da malandragem ganha hoje um novo significado histórico: o compositor malandro já não é mais aquele de lenço no pescoço, navalha no bolso, como no tempo de

[25] Um trecho significativo dessa canção para a análise de Vasconcellos é "Tudo aquilo que o malandro pronuncia / e o otário silencia / tudo aquilo que se dá ou não se dá / passa pela fresta da cesta e resta a vida".

> Noel; mas, sim, aquele que sabe pronunciar, ou seja, que sabe ludibriar o cerco do censor. E, desde Napoleão, sabemos que toda censura é inepta: apesar de tudo, sempre passa, como nos diz sabiamente "Festa imodesta", alguma coisa pela fresta. (VASCONCELLOS, 1977, p. 72)

Foi a partir desse referencial que Vasconcellos analisou o samba da década de 1970 e, nesse sentido, tornava-se pertinente classificar sobre o mesmo rótulo de "sambão-joia" as produções dos artistas aqui estudados. Exemplo disso é a canção "Você abusou", de Antonio Carlos e Jocafi, a qual, além de nada ter de "linguagem da fresta", ainda se coloca numa posição contrária a MPB intelectualizada, assumindo abertamente um discurso romântico: "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". Benito di Paula, por sua vez, ao invés de "driblar a censura", compôs uma série de "sambas-exaltação", como "Meu Brasil, meu doce amado". Por fim, no caso de Martinho da Vila, grande parte de sua produção está voltada ao partido alto e às escolas de samba como sinais de "autenticidade"[26].

1.2.4 A década de 1970 e a música popular

Diante das reflexões de Vasconcellos, cabe analisar melhor o contexto político-econômico dos anos 1970 e perceber de que maneira ele pode ter agido sobre a produção musical do período. Dessa feita, vale destacar que essa década é lembrada como a época mais violenta e repressiva do governo militar no Brasil, os "anos de chumbo". De fato, com a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5) no dia 13 de dezembro de 1968, chamado de "o golpe dentro do golpe", acentuou-se o caráter ditatorial do governo militar, que

[26] Tais apontamentos acerca da produção musical dos referidos artistas serão desenvolvidas com mais detalhes em cada um dos capítulos a eles dedicados.

> colocou em recesso o Congresso Nacional e as Assembleias Legislativas estaduais, passando a ter plenos poderes para cassar mandatos eletivos, suspender direitos políticos dos cidadãos, demitir ou aposentar juízes e outros funcionários públicos, suspender *habeas corpus* em crimes contra a segurança nacional, legislar por decreto, julgar crimes políticos em tribunais militares, dentre outras medidas autoritárias. Paralelamente, nos porões do regime, generalizava-se o uso da tortura, do assassinato e de outros desmandos. (RIDENTI, 2000, p. 40)

Evidentemente, a música popular brasileira sofreu consequências diante desse novo panorama político: vários cancionistas da MPB foram procurados por militares, presos, interrogados e exilado. Apenas a título de ilustração, pode-se mencionar a prisão de Caetano Veloso e Gilberto Gil após quinze dias da promulgação do AI-5 e seu exílio em Londres (SANTOS, 2010, p. 60), bem como o auto-exílio de Chico Buarque na Itália, após também ser interrogado pela ditadura. Nesse sentido, Fenerick analisa algumas relações entre o regime militar e a produção da música popular naquele período:

> Em suma, além de promover o exílio (ou o "desaparecimento") compulsório de boa parte dos compositores e/ou músicos populares, o AI-5 passou a agir diretamente na produção de discos e na liberdade de criação, (chegando-se ao limite da autocensura, por parte de importantes compositores do período), no âmbito da música popular, posto que a censura podia inutilizar completamente toda uma produção. (FENERICK, 2007, p. 41)

Os próprios festivais da canção demonstram o quanto o AI-5 influenciou a música popular brasileira. Através dos relatos de Zuza Homem de Mello (2003, p. 271-302), nota-se que o III Festival Internacional da Canção (FIC), realizado pela TV Globo entre setembro e outubro de 1968 – portanto, antes da promulgação do referido Ato – foi marcado por um intenso clima de efervescência política e estética, que corresponde possivelmente ao ponto mais alto de politização da MPB. Segundo o autor, o público desse festival estava dividido, grosso modo, em dois grupos: de um lado, os estudantes do TUCA, considerados "mais politizados" e que esperavam que as canções apresentadas veiculassem um posicionamento político bastante claro, tal qual acontecia nas obras de Chico Buarque e, principalmente, nas de Geraldo Vandré; do outro lado, havia uma

facção que cultivava maior simpatia por Caetano Veloso e Gilberto Gil, artistas cuja produção já não era mais orientada pelo nacional-popular cepecista. Diante desse cenário, deu-se um pesado confronto entre esses dois grupos na plateia, com vaias para o *happening* de Caetano Veloso na canção "É proibido proibir", o qual, por sua vez, também se dirigiu à plateia, criticando-a por adotar uma atitude de querer "policiar a música brasileira", além de um grande protesto do público diante da notícia de que a canção vencedora não seria "Pra não dizer que não falei das flores", de Geraldo Vandré, contrariando as expectativas de grande parte dos presentes do local.

Já no FIC do ano seguinte, que estava acontecendo sob as diretrizes do AI-5, não se observou praticamente nada do clima de agitação que marcou profundamente o festival de 1968. Ainda segundo Mello (2003, p. 349), o IV FIC se encerrou sem dar trabalho à censura, uma vez que seu repertório era praticamente composto por canções românticas ou dançantes, levando o jornal "O Globo" a afirmar que aquele havia sido "o mais tranquilo de todos os festivais". Nada que lembrasse as canções engajadas ligadas ao nacional-popular ou mesmo os choques estéticos causados pelos tropicalistas. Diante disso, não se pode negligenciar o fato de que o samba bem comportado e romântico dos artistas associados ao "sambão-joia" tenha relações com o novo cenário político gerado pelo AI-5.

Outro aspecto a ser destacado é a consolidação da indústria cultural. No entender de Renato Ortiz (1994, p. 113 e 121), foi somente durante as décadas de 1960 e 1970 que se consolidou um mercado de bens simbólicos, já que foi neste período que ocorreu uma grande expansão na produção, na distribuição e no consumo da cultura, bem como a consolidação dos grandes conglomerados que administram os meios de comunicação e a cultura popular de massa. Os dados que o pesquisador aponta em relação ao mercado fonográfico são bastante expressivos: em primeiro lugar, Ortiz informa que este setor não havia alcançado um crescimento significativo até 1970, mas que, entre 1967 e

1980, observou-se um aumento de 813% nas vendas de toca-discos e um crescimento de 1375% no faturamento das empresas fonográficas (ORTIZ, 1994, p. 127). Os dados apresentados por Rita Morelli (2009, p. 61) também apontam para a expansão da indústria fonográfica ao informar que, durante a década de 1970, tal setor apresentou um crescimento médio de 15%, número semelhante aos 20%, apresentado por Paiano (1994, p. 195-6), que ainda informa um crescimento acumulado de 444,6% entre os anos de 1966 e 1976, superando outros setores como o mercado de livros e de revistas. Entre os fatores responsáveis por esse expressivo crescimento da indústria fonográfica, Paiano cita a consolidação do LP, cuja venda equivalia à de a seis compactos simples ou três compactos duplos, e a criação, em 1965, da Associação Brasileira de Produtores de Disco (ABPD), cuja primeira grande conquista foi conseguir aprovar, em 1967, uma lei de incentivo fiscal "que permitia às gravadoras aplicar o ICM devido pelos discos internacionais em gravações nacionais, que levam o selo 'Disco é cultura'" (PAIANO, 1994, p. 197-8).

Segundo Ortiz (1994, p. 144), "a implantação de uma indústria cultural modifica o padrão de relacionamento com a cultura, uma vez que definitivamente ela passa a ser concebida como um investimento comercial". Para perceber como isso se manifestava na música popular, pode-se lembrar, por exemplo, da nova geração de empresários surgida no final dos anos 1960 na qual se destaca, por exemplo, Marcos Lázaro, o qual buscava, "de forma sistemática, a administração racional da 'carreira' do artista", trabalhando aos moldes do "manager" norte-americano, fazendo-se presente "em todas as decisões profissionais – e por que não – pessoais dos artistas" (PAIANO, 1994, p. 199-200).

Nesse contexto, os termos "popular" e "nacional", que desde o final do século XIX eram utilizados para se pensar a cultura brasileira, começavam a receber novos significados. Segundo Ortiz, o termo "popular" passava a se identificar com aquilo que era "mais consumido, podendo-se inclusive estabelecer uma hierarquia de popularidade entre diversos produtos ofertados no mercado"

(ORTIZ, 1994, p. 164). E completa afirmando que, “nesse sentido se pode dizer que a lógica mercadológica despolitiza a discussão, pois se aceita o consumo como categoria última para se medir a relevância dos produtos culturais” (ORTIZ, 1994, p. 164). Percebe-se, com isso, que a associação proposta por Vasconcellos entre “despolitização” e “indústria cultural” se encontra desenvolvida no pensamento de Ortiz. Assim como o “popular”, o termo “nacional” era reinterpretado em termos mercadológicos, fazendo com que a ideia de nação integrada passasse a representar “a interligação dos consumidores potenciais espalhados pelo território nacional”. Dentro desse contexto, o pesquisador propõe que a cultura nacional-popular, entendida em sua orientação mais engajada dos anos 1960, era substituída pela cultura mercado-consumo (ORTIZ, 1994, p. 165).

Além dessa reinterpretação mercadológica do nacional-popular, Ortiz percebe, nos anos 1970, um esforço por parte de agentes ligados ao campo da cultura em tentar se ajustar aos padrões internacionais com o intuito de fazer com que suas produções pudessem concorrer com igualdade no mercado estrangeiro, apontando a telenovela como o produto em que isso se realizava com maior clareza. Nesse sentido, o pesquisador também observa que os discursos sobre a cultura brasileira passavam da defesa do nacional-popular para a exortação de uma cultura nomeada por ele de “internacional-popular”, carregando consigo uma ideologia que justificava o investimento de grupos empresariais no mercado mundial (ORTIZ, 1994, p. 206).

As próprias transformações pelas quais passaram os festivais da canção após o AI-5 não podem ser totalmente compreendidas sem que se considere essa nova organização da indústria cultural no Brasil. Se, de fato, não se pode negar que o clima de “tranquilidade” do IV FIC de 1969 estava associado ao contexto político repressivo, por outro lado não é menos verdade que um gerenciamento cada vez mais apoiado no caráter de mercadoria dos bens simbólicos foi determinante na nova configuração do certame. Conforme apontado por Mello (2003, p. 336-7), todo o evento foi planejado para ser gravado e,

posteriormente, exibido pela emissora europeia Eurovisão. Assim, o festival se transformava em um produto para exportação, devendo, portanto, atender aos padrões técnicos e estéticos adequados a tal empreitada. Do ponto de vista técnico, nota-se que a TV Globo realizou grandes investimentos em equipamentos para resolver os muitos problemas de som do Maracanãzinho, local onde se realizava a disputa, e também para garantir um padrão de imagem de qualidade para a época, incluindo-se a gravação em cores.

Esteticamente, havia também a busca por um tipo de canção mais adequado ao mercado internacional, conforme sintetizado pelo lema do coordenador do IV FIC, Augusto Marzagão, que dizia estar buscando "uma canção que seja cantada da Patagônia aos Urais" (OS SONS, 1969, p. 76). Isso fez com que os jurados dessem preferência a canções semelhantes às que seriam apresentadas na parte internacional do evento, levando, por exemplo, o compositor italiano Sergio Endrigo e o jornalista americano George Albert a afirmarem que "as músicas brasileiras não têm características brasileiras" (OS SONS, 1969, p. 76). Sem entrar na discussão sobre quais seriam essas "características brasileiras", o que ultrapassaria os objetivos aqui propostos, deve-se perceber que tais discursos indicam que a produção musical do referido festival passava a ser orientada pela busca de um *standard* internacional, ao qual se mostravam mais adequadas as já referidas canções dançantes e românticas (MELLO, 2003, p. 349), como mostra a canção vencedora "Cantiga por Luciana", uma "toada moderna", conforme foi chamada na época, composta por Edmundo Souto e Paulinho Tapajós.

1.2.5 Já temos um passado

Apesar do avanço da racionalidade mercadológica sobre a esfera cultural, que acabava despolitizando-a, talvez seja necessário observar, junto com Eduardo Vicente, que aquela substituição apontada por Ortiz (1994, p. 165) de

uma cultura nacional-popular pela cultura mercado-consumo merece, no caso da música popular, com maior atenção. Embora entenda que o crescimento do mercado tenha afetado a polarização desenvolvida na música popular a partir dos anos 1950, período no qual questões ligadas ao nacional-popular se colocavam como centrais, Vicente (2002, p. 83) afirma que a reorganização desse mercado na década de 1970 aconteceu "a partir de seus referenciais próprios, onde elementos ligados ao 'nacional-popular' não eram necessariamente estranhos ou insignificantes". Em outras palavras, por mais que o mercado da música passasse a apresentar uma nova organização durante os anos 1970, com o valor de mercadoria de seus produtos orientando as ações dos produtores e até mesmo dos artistas, havia também outros valores em jogo, destacando-se o valor puramente artístico dessa produção, legado pela instituição MPB, no qual a estética do nacional-popular, juntamente com a tropicália e a bossa nova, ocupava um espaço importante e de prestígio (CAVALCANTI, 2007, p. 28).

Tal aspecto foi percebido por Rita Morelli em suas análises sobre as carreiras de Fagner e Belchior, artistas surgidos durante os anos 1970, nas quais constatou que a MPB ainda se colocava como fonte de legitimação para os novos cancionistas. Em relação a Fagner, por exemplo, a autora verifica que, desde suas primeiras aparições públicas, houve tentativas no sentido de consagrá-lo como um compositor-intérprete da MPB através de uma "exaustiva referência à aceitação de seu nome por parte dos já então consagrados artistas desse campo" (MORELLI, 2009, p. 181), como, por exemplo, Elis Regina, Wilson Simonal, Caetano Veloso e Sérgio Ricardo. No que concerne a Belchior, segundo Morelli, embora este tenha em princípio tentado se legitimar através de uma espécie de "apadrinhamento" através das figuras de Caetano Veloso e Gilberto Gil, estratégia semelhante à empregada por Fagner, nota-se que, a partir de 1973, ele passou a se colocar numa posição contrária ao tropicalismo, considerado pelo mesmo como o "velho

'bom gosto'". Embora alguns críticos tenham elogiado essa postura de Belchior[27], Morelli percebe que a atitude de se colocar em oposição a um segmento consagrado acabou por diminuir o prestígio do cancionista em questão, chegando a "radicalizar a exclusão do artista do próprio campo da MPB" (MORELLI, 2009, p. 190). De qualquer maneira, percebe-se que, seja para confirmá-la ou para contestá-la, o ponto de partida acabava sendo a MPB e que, ao menos nos casos estudados por Morelli, a aproximação com este segmento legítimo acabava se configurando como um fator importante para a consagração do artista da música popular.

Portanto, no que concerne à música popular do período, a substituição da cultura "nacional-popular" pela cultura "mercado-consumo" não pode ser compreendida de maneira mecânica, pois a relevância de um produto não era decorrente apenas de seu maior ou menor consumo, mas era também medida na luta pela distinção artística das produções musicais. É o que se percebe, por exemplo, nos casos aqui estudados de Antonio Carlos e Jocafi, Benito di Paula e Martinho da Vila: embora todos apresentem elevados índices de vendagem de discos durante a década de 1970, isso não impediu que fossem rotulados, ainda que parcialmente, como representantes do "mau" samba, do "samba de gravadora" ou do "sambão-joia". A relevância que o consumo conferia a suas produções, portanto, ficava restrita ao próprio mercado, oferecendo-lhes garantias de continuar produzindo novos discos para continuar vendendo, mas não era suficiente para conferir prestígio e legitimidade para sua produção.

Aliás, de volta ao trabalho de Morelli, talvez seja possível afirmar que a relação entre prestígio e consumo na música popular dos anos 1970, ao invés de ser direta, era inversa. Isso porque, ao analisar o discurso de artistas, produtores, críticos musicais e responsáveis pelo setor de imprensa das gravadoras, a autora

[27] Maurício Kubrusly, por exemplo, considerava tal atitude como contestadora diante de um meio onde imperavam o pastiche e a imitação. (MORELLI, 2009, p. 190)

percebe que se manifestava uma oposição entre os artistas que tinham prestígio, cujo trabalho era considerado "cultural", e aqueles que não tinham e seu trabalho era tido como meramente "comercial" (MORELLI, 2009, p. 169), oposição semelhante à assinalada por Zan (1997, p. 113) entre uma música popular brasileira "de qualidade" e outra "comercial" em sua análise da década de 1960. Também a pesquisadora Marcia Dias, ao analisar a indústria fonográfica dos anos 1970, observou uma oposição bastante parecida, mas que apresentou sob os termos "artistas de catálogo" e "artistas de *marketing*". Os primeiros, para ela, eram aqueles ligados à MPB que eram vistos pelas gravadoras como *casts* estáveis, pois vendiam discos com regularidade, ainda que em pequena quantidade; por sua vez, os segundos eram envolvidos em um esquema de produção de custo relativamente baixo, buscando vender milhares de cópias, ainda que por um período reduzido (DIAS, 2008, p. 59, 61 e 82-3).

Diante desses posicionamentos presentes nas representações sobre a música popular brasileira dos anos 1970, os referenciais sociológicos de Bourdieu mostram-se úteis para se estudar a produção musical também da década em questão, uma vez que essa relação inversa entre a legitimidade de um produto e seu sucesso comercial foi percebida pelo autor francês em sua análise do campo literário no final do século XIX: "a hierarquia entre os gêneros (e os autores) segundo os critérios específicos do julgamento dos pares é quase exatamente o inverso da hierarquia segundo o sucesso comercial" (BOURDIEU, 1996, p. 133). Já se buscou sinalizar, através do percurso histórico esboçado na primeira parte deste capítulo, que o conceito de campo de Bourdieu mostrava-se pertinente para analisar a música popular brasileira desde o período da bossa nova já que, a partir deste repertório, um grupo de artistas conseguiu alcançar certa autonomia para sua produção, conseguindo distingui-la da canção mais massificada, representada na época, por exemplo, pelas marchinhas de carnaval. Com a canção engajada dos anos 1960, esse grupo deu continuidade à sua produção, formando em torno de si um público consumidor mais amplo, mas ainda pertencente a segmentos

médios da sociedade, como os intelectuais, os universitários e as pessoas que tinham acesso à televisão.

Nos anos 1970, em virtude da já referida ampliação do mercado de bens simbólicos, novos segmentos sociais foram incorporados à indústria do disco, a qual, por sua vez, procurou segmentar sua produção para atender às demandas dos novos consumidores, conforme apontado por pesquisadores como Paiano (1994, p. 204-6), Zan (1997, p. 88-94) e Vicente (2002, p. 74-7). Em uma perspectiva adorniana, a segmentação do mercado consiste em mais um mecanismo de ação da indústria cultural que serve para incorporar todo o tipo de consumidor; as diferenças entre as produções teriam um aspecto mais quantitativo do que qualitativo. Assim diz o texto de Adorno e Horkheimer:

> As distinções enfáticas que se fazem entre os filmes das categorias A e B, ou entre as histórias publicadas em revistas de diferentes preços, têm menos a ver com seu conteúdo do que com sua utilidade para a classificação, organização e computação estatística dos consumidores. Para todos algo está previsto; para que ninguém escape, as distinções são acentuadas e difundidas. O fornecimento ao público de uma hierarquia de qualidades serve apenas para uma quantificação ainda mais completa. Cada qual deve se comportar, como que espontaneamente, em conformidade com seu *level*, previamente caracterizado por certos sinais, e escolher a categoria dos produtos de massa fabricada para seu tipo. (...)
> O esquematismo do procedimento mostra-se no fato de que os produtos mecanicamente diferenciados acabam por se revelar sempre como a mesma coisa. (...) As vantagens e desvantagens que os conhecedores discutem servem apenas para perpetuar a ilusão da concorrência e da possibilidade de escolha. (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 101-2)

De qualquer modo, ainda que por trás de toda a segmentação e da distinção entre esses segmentos esteja a ação padronizadora da indústria cultural, o fato é que as representações sobre os diferentes segmentos dessa produção vão sendo produzidas e reproduzidas socialmente. No caso da música popular, isso acontece através dos próprios músicos, críticos, jornalistas e pelos ouvintes. Desse modo, durante um período no qual diversos segmentos sociais eram, de certa forma, nivelados enquanto consumidores de bens simbólicos industrializados, percebe-se uma intensa segmentação da produção de acordo

com diferentes grupos sociais, que é acompanhada pela formação de rótulos para cada uma, fazendo com que a música consumida por setores mais "cultivados" passe a representar o "bom gosto" e a de setores menos privilegiados, o "mau gosto".

Tal situação é percebida por Alberto Cavalcanti ao observar o preço dos LPs na década em questão. Segundo o pesquisador, o valor de um LP era determinado por, pelo menos, dois fatores: o seu valor de troca enquanto mercadoria e o seu valor de uso propriamente simbólico. Enquanto valor de troca, era possível perceber um barateamento progressivo do LP em virtude do desenvolvimento tecnológico, que permitia a redução de seu custo de produção, e da ampliação do mercado consumidor, o que viabilizava tiragens maiores de um mesmo produto e fazia com que as empresas passassem "a lucrar progressivamente cada vez mais no giro, isto é, (...) vendendo muito mais cópias de cada disco" (CAVALCANTI, 2007, p. 25), transformando cada vez mais o LP em um item de consumo de massa. Ao mesmo tempo em que esse barateamento se manifestava, o autor identifica a ação do outro fator, o valor de uso, percebendo que as gravadoras empregavam ferramentas simbólicas para distinguir parte de sua produção, possibilitando que esses preços fossem mais elevados. Foi o que aconteceu, segundo Cavalcanti, com a série rotulada como *De Luxe* da gravadora Philips, que reunia artistas do segmento prestigioso da MPB.

Outro documento que pode ser tomado como ilustrativo da distinção na música popular brasileira é o texto "A 'linha evolutiva' prossegue – a música dos universitários" de Ana Maria Bahiana, publicado em 1979. Desde seu título, nota-se um esforço da autora em associar o segmento de prestígio da música popular brasileira a segmentos mais intelectualizados e de origem universitária. Seu texto também deixa explícito que aquilo que ela entende por "veio principal" da música no Brasil é uma visão de classe.

> Portanto, a formação universitária (...) está no miolo da música brasileira nesta e nas duas décadas passadas. A visão do veio principal da música, no Brasil, é, necessariamente, a visão das universidades (...). Isso

> significa, em última análise, que o circuito se fecha de modo perfeito: a música sai da classe média, é orientada pela classe média e por ela é consumida. (BAHIANA, 2005, p. 41)

Nesse sentido, os artistas da música popular surgidos, sobretudo, na década de 1970 que não estavam vinculados a esse segmento social e cujas produções não expressavam as mesmas características e preocupações, dentre os quais se incluem os sambistas estudados nesse trabalho, representariam uma espécie de rompimento dessa "linha evolutiva". Portanto, niveladas no mercado fonográfico, era necessário distinguir a produção consagrada da produção meramente "comercial", para utilizar o termo identificado por Rita Morelli. E, no caso do samba, era necessário criar um rótulo que pudesse separar o "bom" samba, aquele dos compositores ligados à "tradição" deste gênero como Cartola e Nelson Cavaquinho ou ainda de compositores universitários de classe média que a ele aderiram como Chico Buarque e João Bosco, do "mau" samba, padronizado, despolitizado e massificado, o "samba de gravadora" segundo Margarida Autran ou, mais usualmente, o "sambão-joia", segundo Vasconcellos e outros críticos musicais do período. É diante dessas questões que procuraremos analisar a produção de Antonio Carlos e Jocafi, de Benito di Paula e de Martinho da Vila, procurando perceber de que maneira se deu a inserção destes artistas no mercado fonográfico em expansão da década de 1970, no qual novos segmentos sociais eram incorporados, ao mesmo tempo em que tinham sua produção avaliada diante de critérios da MPB consagrada.

1.2.6 Como separar o "bom" do "mau" samba?

Antes, contudo, de passarmos para essa parte, torna-se importante esclarecer que, se por um lado, é possível diagnosticar certo consenso quanto ao fato de que o rótulo "sambão-joia" designava um segmento desprestigiado da produção fonográfica do período, por outro a crítica musical não era unânime ao apontar quais seriam as características deste segmento e, mais ainda, quais

seriam os artistas a ele pertencentes. Em última análise, isso indica que não havia total uniformidade em relação aos critérios de legitimidade da produção musical. A título de exemplificação, cabe observar de que maneira Tárik de Souza e Aramis Millarch, juntamente com Vasconcellos, trataram o rótulo "sambão-joia" para se ter um diagnóstico um pouco mais abrangente desse aspecto.

Quanto a Vasconcellos, talvez seja pertinente perceber que suas considerações sobre a música popular eram orientadas pela ideia de uma "linha evolutiva" nesse repertório, a qual teria atingido seu ápice no tropicalismo. Todas as manifestações musicais pós-tropicalistas, mesmo aquelas ligadas à contracultura, eram consideradas por ele como parte de uma "cultura da depressão" (VASCONCELLOS, 1977, p. 64-72). O "sambão-joia" seria, portanto, uma das expressões desse contexto de esgotamento das vanguardas, censura, repressão e industrialização da cultura, tudo levando a uma despolitização da canção popular.

Embora também empregasse o termo "sambão-joia", Tárik de Souza apresentava uma diferente visão sobre a obra de Martinho da Vila e, com isso, produzia outra interpretação para este rótulo. O jornalista concordava com a existência de um samba "mais cadenciado e lento, de ritmo *mastigado* para plateias mais amplas e complacentes", que já se fazia presente na obra de Ataulfo Alves e que se "reproduzia no derivativo sambão-joia dos anos 70", aos quais ele associa os nomes de Benito di Paula, Agepê, Luiz Ayrão, Jorginho do Império, Chico da Silva e Joel Teixeira, mas não o de Martinho da Vila (SOUZA, 1983, p. 167, grifo no original). Pelo contrário, em um artigo de 1978, ele colocava Martinho ao lado de Paulinho da Viola, considerando que ambos estavam em luta "contra a massificação do samba pela indústria, que o transformou numa espécie de bijuteria de classe média – o arremedado sambão-joia" (SOUZA, 1978, p. 109). Isso porque o autor considerava Martinho como um representante e, até mesmo, como um renovador do "samba autêntico", ideia que era partilhada por outros críticos como, por exemplo, Sérgio Cabral (CARVALHO, 1979, p. 3-6).

Isso indica que a interpretação de Tárik de Souza em relação ao samba era partidária dos ideais de "tradição" e de "autenticidade" deste gênero. Assim, percebe-se uma oposição entre esse jornalista e Vasconcellos, que era bastante crítico em relação a essas noções, como se percebe no trecho em que afirma:

> Ardendo de paixão pelo tutuzinho com torresmo e pelas pastoras na avenida, o sambão-joia traz sempre uma imagem afirmativa da nossa cultura. Esta ganha um tom orgiástico, festa perpétua. (...) De resto, não é à toa que o sambão-joia detesta o humor. Sua visão afirmativa da cultura não lhe permite tal coisa. Sisudo, solene, ele contém um germe autoritário no seu xenofobismo: seu ideal é uma cultura fechada em si mesma, regalando-se com as "raízes", longe das influências musicais estrangeiras. O adjetivo "autêntico" não lhe sai da boca. (VASCONCELLOS, 1977, p. 78)

Com isso, para Tárik de Souza, Martinho não fazia parte do "sambão-joia" por ser um sambista "autêntico". Por outro lado, para Vasconcellos, seria justamente pelo fato de sua produção se pautar por essa categoria que o sambista representaria aquele segmento.

Já o crítico Aramis Millarch, que escrevia majoritariamente para o jornal "O Estado do Paraná", parece trazer outros tipos de representação. Isso não acontece em relação a Martinho da Vila, já que sua opinião é bastante semelhante às de Tárik de Souza e Sérgio Cabral, ou seja, a de que ele era um artista "original", que tinha demonstrado o potencial mercadológico do samba e que, em virtude disso, deu vazão a uma grande quantidade de imitadores (MILLARCH, 8-06-1980, p. 1). As novidades acontecem, por exemplo, em relação a Antonio Carlos e Jocafi, os quais eram geralmente qualificados de maneira positiva pelo crítico, como quando escreveu sobre seu LP *Definitivamente* de 1973, que foi incluído por ele em uma matéria intitulada "Três bons LPs de samba" (MILLARCH, 27-03-1975, p. 14). Todavia, em uma matéria de 1977, apesar de ainda estar elogiando a produção da dupla, o jornalista fazia referência aos supostos "refrões fáceis", que marcariam seu trabalho (MILLARCH, 21-08-1977, p. 30). Daí em diante, ele passou a se remeter a essa característica, seja para relativizá-la ou para confirmá-la na obra dos artistas em questão. De qualquer forma, ao escrever

uma matéria intitulada “Samba-joia”, ele não associou os nomes de Antonio Carlos e Jocafi a este segmento. Já nessa mesma matéria, o nome de Benito di Paula foi citado como “protótipo do sambão-joia” por seguir “os esquemas tradicionais, com a linha de fácil consumo – mas discutíveis resultados artísticos” (MILLARCH, 08-06-1980, p. 1). Porém, suas primeiras críticas a Benito foram bastante elogiosas, chegando até a afirmar, em 1973, que ele poderia ser apontado, “sem favor algum, como um dos melhores intérpretes-compositores do Brasil” (MILLARCH, 11-03-1973, p. 22).

Disso, pode-se deduzir que, para Millarch, o que lhe causava incômodos na produção de sambas do período era a repetição de modelos, seja de outros artistas em relação, por exemplo, a Martinho da Vila, e até mesmo do artista para com ele mesmo, como no caso de Benito di Paula, cuja obra a princípio lhe era agradável, mas foi se desgastando com o tempo em virtude da repetição. Nem “tradição” nem “despolitização” parecem permear o pensamento do jornalista, mas sua questão central parece ser a “padronização”. E é no mínimo curioso pensar que esse tipo de interpretação em relação à produção musical parta justamente de alguém que estava produzindo no Paraná, ou seja, fora do eixo Rio – São Paulo onde as discussões em torno do nacional-popular aconteceram com grande força.

Por mais que nenhuma questão se destaque como única ou consensual em relação à consagração artísitca no cenário da música popular daquele período, os posicionamentos de Gilberto Vasconcellos, Tárik de Souza e Aramis Millarch apontam para três diferentes referenciais que aparentemente se colocavam com bastante força quanto à avaliação da produção desse repertório: a “despolitização”, a “tradição” (ou a “autenticidade”) e a “padronização”. Contudo, mesmo esses referenciais precisam ser submetidos à crítica, não podendo ser aceitos como critérios que medem de maneira objetiva a qualidade das obras musicais, e sim como construções de segmentos sociais dominantes já que, conforme Chartier,

> as representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. (CHARTIER, 1990, p. 17)

Esse parece ser o caso das questões em torno da despolitização da música popular. Ao atribuir tal característica ao repertório do "sambão-joia", percebe-se que Vasconcellos estava também reproduzindo concepções hegemônicas sobre a produção musical, compatíveis com a ideia de uma "linha evolutiva", que atingiria seu estado mais avançado na tropicália e se encerraria com o contexto político-cultural do pós AI-5. Orientando-se com Chartier, torna-se pertinente pensar que tais concepções encontram-se ligadas aos valores de um grupo, no caso, de membros de classe média, intelectualizados, universitários, ligados ao que a pesquisadora Santuza Cambraia Naves (2010, p. 19) chamou de "canção crítica". Constata-se então que, numa época em que a canção crítica já havia se consagrado no campo, a canção acrítica, despolitizada e ligada a outros segmentos sociais era avaliada de maneira negativa.

Também o conceito de "tradição" precisa ser observado com cautela, ainda mais ao se perceber seu emprego como um critério supostamente objetivo de julgamento artístico. Isso porque a "tradição" é sempre construída no presente, o que permite que ela mesma seja manipulada de acordo com os interesses em jogo. Apenas como ilustração, pode-se recordar, por exemplo, que a produção musical dos sambistas do morro só se converteu em reserva de "tradição" quando a questão da comunicação entre o intelectual-artista e as "classes populares" ganhou importância no debate estético-político dos anos 1960, período no qual o "povo" passava a ser entendido como um potencial "sujeito revolucionário", porém alienado de seu papel, cabendo ao intelectual-artista levar-lhe esta "consciência".

Por fim, merece reflexão também a questão da padronização. Já vimos que, para Adorno e Simpson (1986), essa característica está intimamente ligada à industrialização da cultura, ou seja, à submissão da esfera da cultura à esfera da administração. Com isso, como na música popular da década de 1970 operava-se,

conforme apontado por Morelli (2009), uma distinção entre “comercial” e “artístico”, não é difícil perceber que a padronização, entendida enquanto fruto da lógica comercial, acabava desmerecendo as produções musicais. Tal situação é também apontada pelo pesquisador Richard Middleton ao analisar as representações sobre o uso da repetição na música popular, percebendo que tal procedimento acabava levando as produções desse repertório a serem consideradas pelo senso-comum como “monótonas”, “todas iguais” ou “previsíveis” (MIDDLETON, 1983, p. 235). Cabe ainda lembrar que, na perspectiva adorniana, existe uma considerável ligação entre indústria cultural, estandardização e repetição:

> Os hábitos de audição das massas gravitam em torno do reconhecimento. Música popular e sua respectiva promoção estão orientadas para a criação deste hábito. O princípio básico subjacente a isso é o de que basta repetir algo para que ele se torne aceito. Isso serve tanto à estandardização do material quanto à sua promoção. (ADORNO e SIMPSON, 1986, p. 130)

Entretanto, em diálogo com as teorias da comunicação, Middleton observa que cada obra musical ocupa uma posição intermediária entre dois extremos: um de completa repetição, que seria o próprio silêncio ou um único som, sem fim e sem alterações, e o outro com ausência completa de repetição, ou seja, uma narrativa musical na qual nada fosse ouvido duas vezes (MIDDLETON, 1983, p. 235). Isso significa dizer que, de certa maneira, toda obra musical possui determinado grau de originalidade e outro de redundância. Portanto, para o autor em questão, a recorrente crítica dirigida à música popular quanto à prevalência da repetição em seu repertório deriva do fato de que uma determinada proporção de repetição e de não-repetição foi convencionada e colocada como se fosse algo “natural” (MIDDLETON, 1983, p. 240). Em outras palavras, o pesquisador aponta para a impossibilidade de se falar em um grau absoluto de padronização ou repetição das produções musicais, mas que tais características são sempre atribuídas em caráter relacional com o repertório considerado legítimo.

No presente trabalho, portanto, buscar entender as representações que se construíram sobre a produção dos artistas estudados em termos de repetição,

estandardização e padronização significa também entender que, ao se colocar como hegemônica, a MPB acabou por definir, através de seu repertório, uma determinada proporção de originalidade e de redundância que passou a ser aceita como legítima. Com isso, as obras musicais que se mantivessem próximas a esse modelo acabariam sendo consideradas como mais artísticas, enquanto que apresentassem maior grau de repetição em relação ao mesmo seriam consideradas como mais comerciais e, por isso, de menor prestígio.

Outro aspecto apontado por Middleton decorre da possibilidade de se identificar outras razões para a presença da repetição na música popular, sem restringi-la unicamente à "economia política" da produção, ou seja, à ação da indústria cultural. Segundo o autor, o emprego da repetição pode ser decorrente também da "economia psíquica" dos indivíduos, dos meios tecnológicos de produção e reprodução da música, podendo ser orais, escritos ou elétricos, e do efeito de tradições histórico-musicais que apresentam certa inércia ou autonomia relativa (MIDDLETON, 1983, p. 240-1). Em relação a esse último aspecto, pode-se, portanto, afirmar que a própria questão da padronização dos produtos musicais pode ser acentuada ou atenuada pela ligação do artista com a "tradição", ou seja: se duas canções apresentam semelhante grau de repetição, mas em uma delas essa característica pode ser justificada por uma suposta ligação com um gênero considerado "tradicional", pré-moderno, anterior à consolidação da indústria cultural, tal argumento parece conceder-lhe maior grau de legitimidade no campo; por outro lado, quanto mais o recurso da repetição não pode ser dissociado da ligação de seu compositor com essa indústria, menor acaba sendo o seu prestígio.

Tal reflexão visa mostrar que, por mais que se aceite que os critérios de engajamento, "tradição" e padronização eram empregados para se avaliar a música popular da década de 1970, não se pode aceitá-los como ferramentas que permitem medir objetiva e racionalmente a qualidade ou a relevância da produção musical do período, mas, ao contrário, deve-se entender que tais critérios foram

eleitos e manipulados por certos segmentos sociais ou agentes ligados à música popular no sentido de legitimar as produções de seu grupo de pares e desqualificar as demais.

CAPÍTULO 2
Feitiço moleque

2.1 A dupla "modelo inigualável"

> *Nós temos algumas fórmulas, sim, e eu dou de graça. Uma delas é, na letra, falar diretamente ao povo.*
> *(JOCAFI apud CABRAL, 1975, p. 16)*

2.1.1 A "baianidade" de Antonio Carlos e Jocafi

Conforme lembrado pela pesquisadora Ayêska Paulafreitas (2005, p. 6), o cenário da MPB da década de 1960 foi bastante marcado pelo trabalho dos artistas baianos Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Maria Bethânia e Gal Costa. Embora todos eles tenham se envolvido em algum momento com a tropicália, não foi somente sua ligação com esse movimento que trouxe prestígio ao grupo baiano, conforme se observa no artigo "A nova geração do Samba", publicado na Revista Civilização Brasileira em 1966. Nele, seu autor apresenta um panorama dos novos compositores e intérpretes da música popular brasileira, dividindo-os em três grupos, o baiano, o carioca e o da cidade de São Paulo, e afirmando que, "dos três, o que apresenta no momento uma contribuição mais notável é de longe o grupo baiano" (REGIS, 1966, p. 369). Isso porque, ainda segundo o autor, os cancionistas baianos se inspiravam em um rico folclore presente em sua cultura: "O folclore baiano é possivelmente de todo o Brasil o mais rico em sugestões, o mais variado" (REGIS, 1966, p. 371). O discurso de seu autor expressa posicionamentos bastante próximos aos do CPC, como se percebe, por exemplo, ao destacar a comunicação entre o artista e o povo:

> É através de um contato consciente, levado a cabo de uma maneira sistemática pelos jovens baianos que se obteve no seu estilo um diálogo

> com a arte popular que poucas vezes tem havido de forma tão intensa na cultura popular brasileira. (REGIS, 1966, p. 370)

O artigo também detalha alguns dos gêneros populares presentes nessa cultura baiana e ainda faz uma breve reflexão sobre a relação entre a cultura popular e o engajamento político:

> Tradições como a do frevo, o samba de roda, com sua linha melódica sempre repetida, as cantigas sem autor, as músicas dos violeiros do interior, foram estudadas por eles, e exerceram uma influência sensível no estilo baiano. Existem composições de Caetano Veloso ou de Gilberto Gil que são transcrições quase literais de uma ou outra cantiga de rua, enriquecidas por uma harmonia mais erudita ou uma complementação pessoal. Mesmo as músicas que tratam de temas políticos ou sociais usam os mesmos tratamentos usados pelos cantores populares, e aliás note-se que seria um erro supor que a música de autores rurais ou populares exclui a preocupação política. (REGIS, 1966, p. 370)

Por fim, o autor também destaca a "autenticidade" dessa produção, uma vez que ela era forjada, em suas palavras, "perto das raízes", e afirma, com certo teor programático, que "esse contato mesmo dá ao grupo baiano uma originalidade e um frescor que não podem deixar de se impor, a partir de agora, no cenário musical brasileiro" (REGIS, 1966, p. 371). Isso sugere que, mais do que uma descrição da produção musical de sua época para possíveis apreciadores da música popular, esse artigo era também dirigido aos cancionistas, chamando-lhes a atenção para as contribuições estéticas do grupo baiano e para a necessidade de incorporá-las. Merece destaque, nesse sentido, o fato desse artigo ter sido publicado no mesmo volume da Revista Civilização Brasileira que apresentou a transcrição do debate sobre os rumos da música popular brasileira (BARBOSA, 1966), já analisado anteriormente[28], e que seu autor, o crítico Flávio Eduardo de Macedo Soares Regis, também participou do referido debate. Portanto, ele foi escrito numa época em que a "crise" da MPB se colocava como um problema a

[28] Cf. Introdução e Capítulo 1.1

ser discutido, no qual o folclore baiano aparecia como uma possível maneira de se ampliar e renovar os materiais sonoros disponíveis aos compositores e intérpretes.

Embora não se possa esquecer que as considerações presentes nesse artigo são representações construídas por seu autor sobre a produção musical dos artistas baianos do período e que também cumprem o papel de legitimá-los, parece mesmo que essa visão de que os elementos da cultura popular baiana enriqueciam o material musical do cancionista acabou orientando a produção de alguns artistas baianos ligados à música popular. Isso não se manifestou somente no início da produção dos já citados Caetano, Gil, Tom Zé, Bethânia e Gal, os quais se mudaram para o eixo Rio-São Paulo para dar continuidade às suas carreiras, mas também orientou outros artistas que, até o final da década de 1960, atuaram na Bahia, sobretudo em Salvador.

Aliás, cabe lembrar que a produção dos artistas destacados por Regis acabou tomando outra direção com o tropicalismo, mostrando-se muito mais próxima à vanguarda. Já os artistas baianos de atuação mais local parecem ter mantido sua produção mais próxima às suas "tradições" musicais. Além dos diversos gêneros citados no texto anteriormente exposto, eles ainda encontraram outra importante fonte de materiais composicionais: o universo africano. Esse aspecto foi apontado pelo poeta Ildásio Tavares, que atuou junto a alguns cancionistas desse período, ao afirmar que os músicos de Salvador, a partir da segunda metade da década de 1960, estavam buscando a sonoridade "de uma neo Bossa Nova, com tinturas africanas e com tinturas polirrítmicas" (TAVARES *apud* PAULAFREITAS, 2005, p. 7). Esse foi o caminho trilhado por alguns artistas baianos como Alcivando Luz e Carlos Coqueiro, que classificaram sua canção "Sou de Oxalá" no *II FIC* em 1967, e também do próprio Ildásio Tavares que, em parceria com Berimbau, após oito anos de pesquisa, lançou o LP *Os Orixás* em 1977 (PAULAFREITAS, 2005, p. 7).

Assim como outras manifestações do folclore baiano, o elemento africano aparecia como um sinal de singularidade da produção musical dos

artistas daquele estado e, portanto, como uma marca de distinção. Ao mesmo tempo, a incorporação dessas "tinturas africanas" mantinha relações com o segmento hegemônico da MPB, sobretudo com a vertente do nacional-popular. Basta que se lembre, por exemplo, que o violonista Baden Powell e o letrista Vinicius de Moraes, já bastante consagrados na época, lançaram em 1966 um LP com canções de sua autoria que apresentavam uma série de elementos da cultura afro-brasileira, especialmente do candomblé. Trata-se do famoso disco *Os afro-sambas de Baden e Vinicius* (POWEL e MORAES, 1966, LP), que conta com composições que, já em seu título, fazem referência aos orixás[29] como são os casos de "Canto de Ossanha", "Canto de Xangô", "Canto de Iemanjá" e "Lamento de Exu". Portanto, a MPB se mostrava aberta à produção ligada a esse universo.

Foi nesse contexto que se iniciou a carreira artística dos compositores e intérpretes Antonio Carlos Marques Pinto e José Carlos Figueiredo, que posteriormente formaram a dupla "Antonio Carlos e Jocafi"[30]. Inicialmente atuando de maneira independente, ambos procuraram produzir e divulgar seu trabalho através dos festivais da canção, certame ainda bastante regido pelo nacional-popular, para o qual eles produziram canções que utilizavam elementos de sua cultura local, com destaque para o samba de roda e, principalmente, para a música e a religiosidade africanas.

No que se refere a Antonio Carlos, nascido em Salvador no ano de 1945 (ENCICLOPÉDIA, 2000, p. 37), sua primeira aparição de maior destaque no cenário da música popular brasileira foi com "Festa no terreiro de Alaketu", de sua autoria. A canção foi classificada para o *III Festival de Música Popular Brasileira*,

[29] De acordo com Reginaldo Prandi (2001, p. 20), tanto para o povo iorubá quanto para os "seguidores de sua religião nas Américas", os orixás são deuses incumbidos "de criar e governar o mundo, ficando cada um deles responsável por alguns aspectos da natureza e certas dimensões da vida em sociedade e da condição humana".

[30] Antes da formação da dupla, o nome artístico usado pelo primeiro era "Antonio Carlos Pinto". Já o segundo, inicialmente assinava suas composições exatamente como "José Carlos Figueiredo", mas, ao formar a dupla com Antonio Carlos, adotou o nome artístico "Jocafi", que é resultante das primeiras sílabas de seu nome completo.

da TV Record de São Paulo, sendo apresentada na eliminatória do dia 14 de outubro de 1967 e interpretada por Maria Creuza, a qual, nas palavras de Mello (2003, p. 202), "cantou com méritos o candomblé de seu namorado Antonio Carlos". Em decorrência disso, "Festa no terreiro de Alaketu" foi registrada no LP do festival (3º FESTIVAL, 1968, LP), mas interpretada pela cantora Márcia, e também recebeu uma versão de Maria Creuza (1967, LP), que a lançou em seu primeiro compacto simples[31].

Estruturalmente, essa canção apresenta duas partes bem distintas. A primeira, seu refrão, possui um andamento um pouco mais lento e em seu acompanhamento se destaca um ostinato realizado pelos sopros executando o vaivém[32] entre os acordes do tipo I↔bVII, característico do modo mixolídio. Bem ao fundo na mixagem, ouvem-se também alguns instrumentos de percussão ilustrando os "atabaques batendo no terreiro de Alaketu", texto que é cantado nessa seção. Já a segunda parte possui um andamento um pouco mais acelerado, seu acompanhamento se mostra ritmicamente mais próximo ao samba, apresentando ainda uma harmonia com maior quantidade de acordes. Seu título se remete ao terreiro de Alaketu de Salvador, que foi tombado como patrimônio histórico nacional em abril de 2005 (CANTARINO, 2005). Sua letra descreve um ritual em homenagem ao orixá Iansã, iniciando-se com sua saudação ("Eparrei, Iansã") e apresentando detalhes da celebração, como, por exemplo, "Tem sangue quente de galo / Sacrifício de carneiro / Iansã tem comida e água nova / Tem festança no terreiro".

Não foi diferente o que aconteceu com Jocafi, também natural de Salvador, mas nascido no ano de 1944 (ENCICLOPÉDIA, 2000, p. 37), pois o mesmo se destacou inicialmente com uma canção que também fazia alusão ao

[31] Não conseguimos ouvir a gravação de Maria Creuza. Portanto, as observações feitas sobre essa canção se referem à versão registrada no LP do referido festival.

[32] Traduzido do original em inglês "*chord shuttle*", neologismo criado por Philip Tagg (2009, p. 281) para se referir à "oscilação entre dois acordes" em uma peça musical.

universo africano: “D’Angola ê, camará”, apresentada no *I Festival do Samba da Bahia* em 1968 (PAULAFREITAS, 2005, p. 7) e gravada no LP do mesmo (1º FESTIVAL, 1968, LP), interpretada pelo próprio Jocafi. A canção se inicia com um andamento bem lento e com o ritmo do acompanhamento próximo ao da capoeira; segue-se, então, outra parte mais rápida, apresentando maior proximidade ao samba; por fim, há ainda outra seção ritmicamente mais próxima ao ijexá. Grande parte de sua letra é cantada em primeira pessoa por um personagem vindo de Angola[33] que conta sua história e destaca elementos de sua cultura: “Vim de Angola, camará, de mar além / Trago o batuque e o candomblé / Capoeira, na ginga do corpo ou da sorte / Na luta de vida ou de morte / Que é luta de negro valente / Que eu trago de Angola pra cá”.

Nesse mesmo festival, Antonio Carlos competiu com Jocafi com sua composição “Roda de samba”, registrada no LP do certame (1º FESTIVAL, 1968, LP) com interpretação do Inemá Trio. A letra dessa canção faz uma descrição do samba de roda, destacando o acompanhamento com palmas, o canto coletivo e o uso de instrumentos como os pratos, atabaques, viola, pandeiro e ganzá. Além disso, são feitas citações de sambas de domínio público como “Quem matou meu sabiá”[34]. Ainda em 1968, Antonio Carlos também classificou sua composição “Presente da Mãe d’Água”, selecionada para o festival *O Brasil Canta no Rio*, realizado pela TV Excelsior do Rio de Janeiro. Desse evento participaram cancionistas dos estados da Bahia, da Guanabara, do Rio de Janeiro, de Minas Gerais, do Paraná, de Pernambuco, do Rio Grande do Sul e de São Paulo, sendo que, para a final do dia 27 de julho, foram selecionadas três canções de cada um dos oito estados, entre elas a de Antonio Carlos, que foi defendida por Maria Creuza (MELLO, 2003, p. 469). Conforme se percebe em sua gravação no LP do festival (O BRASIL, 1968, LP), a canção descreve as festividades ligadas ao dia

[33] Angola é um país africano que, assim como o Brasil, também foi colônia de Portugal.
[34] Essa canção encontra-se registrada no CD resultante de uma recente pesquisa coordenada por Carlos Sandroni.

do orixá Iemanjá: “Lá no Largo de Santana / barcos partem ao luar / hoje é 2 de fevereiro / festa de Yemanjá / Odoiá ê, odoiá ê / todos saúdam mãe sereia / de espada e abebê”. Seu arranjo se inicia em andamento lento, em tempo rubato, passando depois a um tempo regular e a um andamento mais acelerado, ritmicamente próximo ao samba, que permeia todo o restante da canção.

Outra canção a ser destacada nesse sentido é “Catendê”, que foi selecionada para o *V Festival da Música Popular Brasileira* da TV Record, sendo interpretada pela cantora Maria Creuza e pelo grupo Os Caçulas na eliminatória do dia 15 de novembro de 1969 e classificada para a final do dia 06 de dezembro (MELLO, 2003, p. 457-8). Nesse festival, a autoria da canção era atribuída a Jocafi, Ildásio Tavares e a Onias Camardelli[35]. Conforme exposto por Paulafreitas,

> Camardelli, profundo conhecedor da cultura banto e capoeirista aluno de Mestre Bimba, criou o Sexteto Banto, dedicado a músicas de raízes africanas. Apropriando-se de uma cantiga de candomblé do orixá Catendê (o mesmo que Ossain, na cultura Ketu), apresentou-a a Jocafi, que a desenvolveu numa melodia, sendo a letra colocada por Ildásio Tavares (PAULAFREITAS, 2005, p. 8)

2.1.2 Outras notas foram entrando

Ainda no ano de 1969, a gravadora JS Discos lançou o primeiro LP de Maria Creuza, intitulado *Apolo 11* (CREUZA, 1969, LP), que contava exclusivamente com composições de Antonio Carlos, algumas em parceria com Ildásio Tavares e Berimbau. Contudo, ao contrário da produção anterior de Antonio Carlos e mesmo de outros lançamentos fonográficos de Maria Creuza, esse álbum não apresenta canções com referências ao universo africano. Ao invés de capoeiras ou ijexás, o repertório do disco é composto por sambas (“Apolo 11”, “Moderninha”, “Fim de semana lunar”), samba-canção (“Meu mundo é você”),

[35] Cabe destacar que, no LP *Eu sei que vou te amar* (CREUZA, 1972a), a autoria de “Catendê” não foi atribuída a Onias Camardelli, mas a Jocafi, em parceria com Antonio Carlos (Pinto) e Ildásio Tavares.

marchinhas (“Se não houvesse Maria”, “Bloco da quarta-feira”), frevo (“Meu frevo”), e baladas em andamento lento (“Andarilho”, “Restos de luar”, “A rosa e a paz”, “De esperar”, “Você e eu”). Musicalmente, o disco apresenta certa delicadeza e economia no acompanhamento do violão e do piano, bem como uma suavidade na maneira de se tocar a bateria, dando preferência, por exemplo, à sonoridade do aro da caixa ao invés da pele. Manifestava-se, portanto, um afastamento em relação ao “batuque”, presente em fonogramas anteriores, e uma aproximação com um tratamento musical tido como “moderno” e mais “refinado”.

Quanto à letra das canções, a maioria delas apresenta temática romântica, a ponto da canção “Meu frevo”, em um tom quase programático, apresentar o trecho “Ah, que bom seria se todo meu canto falasse de amor”. Além das canções amorosas, tanto o título do LP, que é homônimo da canção de abertura, quanto as faixas “Fim de semana lunar” e “Restos de luar” fazem referência à chegada do homem à lua a bordo da espaçonave norte-americana Apolo 11. Em “Fim de semana lunar”, por exemplo, Antonio Carlos concebe uma letra em clima futurista, que em nada lembra a temática afro-religiosa de suas primeiras canções: “Saltei do jatomóvel, entrei no apartamento / Agora é só tele-telefonar / Meu bem já está me esperando / Vamos passar um fim de semana lunar”.

Cabe lembrar que os baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil e também haviam abordado esse tema. O primeiro deles o fez na canção “A voz do vivo”, de Gilberto Gil (GIL, 1969, LP), cuja letra fazia alusão ao fato do homem ter pisado na lua: “Quem esteve na lua viu / quem esteve na rua também viu / quanto ao mais é isso e aquilo / e eu estou muito tranquilo / pousado no meio do planeta / girando ao redor do sol”. Entretanto, já em 1967, portanto, antes da chegada do homem à lua, Gilberto Gil já havia se utilizado da temática da corrida espacial para compor a canção “Lunik 9”, de seu LP *Louvação* (GIL, 1967, LP). Nela, numa perspectiva próxima do nacional-popular, seu autor faz uma crítica à ação destrutiva do homem, considerando que essa busca pela conquista do espaço tratava-se de

uma “nova guerra”, através da qual o homem objetivava “conquistar os mundos”, “buscando a esperança que aqui já se foi”. O início e o final da canção pedem aos poetas, seresteiros e namorados que se apressassem, pois aquelas poderiam ser “talvez as derradeiras noites de luar”, já que, com a chegada do homem à lua, “talvez não tenha mais luar pra clarear minha canção”.

Ao mesmo tempo em que Maria Creuza se firmava como intérprete das canções de Antonio Carlos, como se percebe no disco *Apolo 11* e nos compactos lançados pela cantora, o próprio Antonio Carlos começava a se apresentar nos palcos ao lado de Jocafi, que também foi incorporado na composição das canções, que já eram feitas em parceria com o já referido poeta Ildásio Tavares, responsável por escrever as letras (CABRAL, 1975, p. 16). Pouco tempo depois, Ildásio viajou para os Estados Unidos para ensinar literatura brasileira, quase simultaneamente com a classificação de “Catendê” para o anteriormente mencionado festival da Record de 1969. E foi em virtude desse festival que Antonio Carlos e Jocafi, ainda que não tivessem a incumbência de interpretar a referida canção, viajaram para São Paulo na esperança de alcançar algum prestígio e de dar maior visibilidade às suas carreiras.

No ano seguinte, mesmo sem a parceria de Ildásio Tavares, os cancionistas conseguiram novamente classificar uma composição de sua autoria, denominada “Hipnose”, em um grande festival. Dessa vez, tratava-se do *V Festival Internacional da Canção Popular*, realizado pela TV Globo, que aconteceu durante o mês de outubro do ano de 1970. Contudo, não coube à dupla interpretar a canção, mas ao grupo Golden Boys, que a defendeu na eliminatória do dia 17 de outubro, voltando aos palcos e às telas na final do dia seguinte (MELLO, 2003, p. 459-60). De qualquer modo, a classificação de “Hipnose” no festival da TV Globo fez com que a dupla se mudasse para o Rio de Janeiro. Essa canção, diferentemente da produção anterior da dupla, não foi inspirada no samba de roda ou em elementos do universo africano, mas se mostra bastante próxima a gêneros internacionais como o *pop* ou o *soul*. Além disso, sua letra apresenta trechos que

remetem ao psicodelismo, característica que se fazia presente nas canções ligadas à contracultura[36], como se percebe no trecho “Ah, hipnotizado eu vou / nas asas do pensamento eu vou ver o meu amor”.

Nessa trajetória inicial da dupla, percebe-se uma grande diversidade em sua produção, que pode ser compreendida à luz das transformações no cenário da música popular durante o referido período, visíveis também nos festivais da canção. Conforme discutido anteriormente (cf. item 1.2.4), a organização dos festivais sofria restrições por parte da censura, imposta após o AI-5, e também buscava uma maior racionalização de acordo com as exigências da indústria televisiva. Com isso, o repertório ligado ao nacional-popular já não tinha espaço nesse evento, sendo substituído por outros segmentos musicais. Foi exatamente nesse período que Antonio Carlos e Jocafi buscaram se firmar como compositores.

Ao se observar, por exemplo, o festival da Record de 1967 do qual Antonio Carlos participou com “Festa no terreiro de Alaketu”, nota-se que quase todas as canções premiadas pertenciam ao segmento da MPB, sendo que a maioria delas era ligada ao nacional-popular, tanto na letra quanto na música. Esses são os casos de “Ponteio” (Edu Lobo / Capinam), “Roda viva” (Chico Buarque), “Maria, carnaval e cinzas” (Luis Carlos Paraná) e “Gabriela” (Francisco Fuzzetti – Maranhão), respectivamente classificadas em primeiro, terceiro, quinto e sexto lugar, e também da canção julgada como tendo a melhor letra, “A estrada e o violeiro”, de Sidney Miller (MELLO, 2003, p. 446).

Já no festival da Record de 1969, realizado após o AI-5, do qual a dupla participou com “Catendê”, apesar do primeiro lugar ter sido concedido à canção “Sinal fechado” de Paulinho da Viola, artista ligado ao choro e ao samba “tradicional”, percebe-se que a listagem das canções vencedoras já não era mais dominada pelo segmento MPB. Ao invés disso, era notável a presença de artistas

[36] Para maiores informações sobre a contracultura na década de 1970, cf. HOLLANDA, 1980.

ligados ao segmento romântico como Agnaldo Rayol, Vanusa e Antônio Marcos, cujas canções por eles interpretadas alcançaram, respectivamente, o segundo, o terceiro e o quarto lugar, além do prêmio de melhor intérprete ter sido concedido a Antônio Marcos (MELLO, 2003, p. 458). Conforme exposto anteriormente, esse repertório romântico mostrava maior conformidade tanto com a forte censura do período quanto com o projeto de uma canção agradável para um amplo público consumidor, seja em âmbito nacional ou internacional.

Por fim, no V FIC, realizado em 1970, do qual Antonio Carlos e Jocafi também participaram com "Hipnose", além da presença de um repertório de canções românticas, observava-se certo ufanismo nas produções musicais, como é o caso da canção "O amor é o meu país", composta por Ivan Lins e Ronaldo Monteiro de Souza, que foi classificada em segundo lugar. Nas palavras de Mello (2003, p. 368), "gradualmente o festival se transformava numa grande janela escancarada para mostrar a felicidade do povo brasileiro" (MELLO, 2003, p. 368), algo que contrariava as expectativas do nacional-popular, mas se adequava aos interesses políticos e comerciais em jogo.

Todavia, não eram só as letras que se afastavam do nacional-popular, mas a parte musical igualmente não se mostrava tão ligada àqueles gêneros considerados "tradicionais" e que foram amplamente empregados pela canção de protesto. Segundo Mello (2003, p. 380), o gênero que estava em voga naquele festival não era o samba, nem o baião ou a moda de viola, mas era o *soul*, a ponto da própria canção vencedora do festival, "BR-3", composta por Antonio Adolfo e Tibério Gaspar e interpretada por Toni Tornado, ser ligada a este gênero. Percebe-se, portanto, que ao mesmo tempo em que a dupla baiana se inseria em um campo no qual a MPB vinha se colocando como "legítima" desde a década de 1960, também era possível perceber que novos segmentos musicais apareciam, chegando até a ser premiados nos festivais, como foram os casos citados da *soul music* e da canção romântica.

2.1.3 Comercial, não... Profissional, sim!

Ainda nesse período, instalados na capital carioca e contando com a visibilidade alcançada através dos festivais, Antonio Carlos e Jocafi começaram a entrar em contato com as gravadoras a fim de ingressar no mercado fonográfico. Após uma primeira tentativa não concretizada com a Philips, a dupla realizou sua primeira gravação na RCA Victor: um compacto simples com a canção "Roberto não corra" (CARLOS e JOCAFI, 1970, CpS), que era, de acordo com os cancionistas, uma brincadeira com o cantor Roberto Carlos (CABRAL, 1975, p. 16). Contudo, ainda segundo seu depoimento, nem esse disco teve vendagens significativas e tampouco um segundo compacto gravado por eles na mesma gravadora alcançou melhores números. Sua carreira fonográfica só não se encerrou ali mesmo porque o produtor Rildo Hora insistiu na dupla, levando-os a gravar seu primeiro LP, intitulado *Mudei de ideia*, no ano de 1971 (CARLOS e JOCAFI, 1971a). Cabe ressaltar que, em entrevista a mim concedida, o referido produtor não associou sua insistência nos baianos a alguma razão estética ou ideológica, mas apresentou um argumento associado à lógica administrativa:

> Naquela época era mais fácil a gente insistir com o artista, porque tinha uma lei de ICM que recuperava os recursos para incentivar a indústria do disco: eles recuperavam do ICM uma parte pra poder reinvestir. Então não existia assim tanto rigor quando um cara gravava um disquinho que não vendia, mas que o produtor ou a direção acreditavam, eles continuavam. E o Antonio Carlos e Jocafi, quando eu os levei pra RCA, o pessoal lá gostou muito deles! Então, eu fui insistindo e aí consegui fazer o LP deles. (HORA, 2008)

O disco *Mudei de ideia* era composto exclusivamente por composições da dupla, dentre elas a já referida canção "Hipnose", apresentada no festival da Globo, e contava também com algumas parcerias de Ildásio Tavares e de Alberto Santos Pinheiro. Em seu repertório manifesta-se uma espécie de "síntese" dessa

trajetória inicial da dupla, uma vez que nele há canções ligadas a gêneros nacionais como o samba em “Você abusou”, “Mudei de ideia” e “Morte do amor”, o baião “Conceição da praia”, o ijexá “Dalena” e a balada romântica “Bonita”, bem como canções próximas a gêneros internacionais como o *country* (“Nord West”), o *soul* e o *rock* como “Se quiser valer”, “Kabaluerê”, “Hipnose” e “Quem vem lá”. O próprio Antonio Carlos comentou esse aspecto do LP em entrevista à revista Veja no ano de 1971, afirmando que ele e Jocafi não possuíam “o chamado som próprio”, já que faziam “samba de roda, ponto de macumba, o diabo” (OS BRINCALHÕES, 1971, p. 70).

Por se tratar de um LP de estreia, deve-se destacar a grande quantidade de músicos envolvidos na gravação desse disco: seis ritmistas, três baixistas, dois bateristas, um organista, três violonistas, um gaitista e um guitarrista, sem falar nos instrumentistas do naipe de cordas, dos quais nem os nomes nem a quantidade são informados. Além disso, o disco contou com um grupo de quatro maestros, José Briamonte, Alexandre Barreto, Rogério Duprat e H. Silvestre, que assinaram os arranjos das doze faixas que integram o LP.

Apesar de sua produção ter envolvido vários instrumentistas e arranjadores, indicando uma preocupação com a qualidade técnica e artística do disco, a breve crítica que a revista Veja publicou no dia 12 de maio de 1971 sobre esse LP não era muito entusiástica. De acordo com a revista, se nas canções “Hipnose” e “Kabaluerê” a dupla baiana realmente usava novas ideias, fazendo justiça ao título do disco, “em boa parte do seu primeiro LP eles apenas associaram velhas criações às suas músicas recentes” (DISCOS, 1971, p. 73). Definitivamente, isso era um sinal negativo para a dupla baiana, uma vez que o fracasso do disco *Mudei de ideia* poderia significar o fracasso de suas carreiras no mercado fonográfico ou, ao menos, na gravadora RCA.

Entretanto, cerca de um mês depois, a mesma revista Veja dedicou uma página inteira à dupla. Ao contrário do que se poderia supor a partir da crítica de maio, essa matéria da revista afirmava que Antonio Carlos e Jocafi entravam

> na fase mais aguda e ao mesmo tempo melhor de sua carreira. Venderam 42.000 LPs e 70.000 compactos em menos de seis meses, aparecem com frequência na TV ("gostamos muito") e foram contratados pela Shell para substituir Wilson Simonal nos jingles da empresa. Mais ainda: aumentaram o cachê dos shows de 200 cruzeiros para 5.000 e estão sendo gravados indistintamente por velhos e novos – Orlando Silva, Agostinho dos Santos, Peri Ribeiro, Clara Nunes, Os Incríveis, MPB4, entre eles. (OS BRINCALHÕES, 1971, p. 70)

Tal sucesso parece ter surpreendido até mesmo a gravadora, que se viu na necessidade de fazer uma reprensagem do disco, dando-lhe uma nova capa considerada como "mais comercial" pelos diretores da empresa (MILLARCH, 15-02-1974, p. 12 e MILLARCH, 30-03-1975, p. 35). Soma-se a isso o fato de que Antonio Carlos e Jocafi conseguiram participar do VI Festival Internacional da Canção com o samba "Desacato", o primeiro a ser interpretado pela própria dupla em um festival, que ainda contou com o apoio do grupo Brasil Ritmo, apresentando-se no dia 24 de setembro e também na final do dia 26, alcançando o segundo lugar do festival. De acordo com Mello (2003, p. 409), "o refrão da segunda colocada, 'Desacato', foi o mais cantado pelo público no interior do Maracanãzinho". Diante disso, a RCA aproveitou para incluí-la na referida reprensagem do disco, substituindo a canção "Dalena" da tiragem original e destacando-a na capa do LP (CARLOS e JOCAFI, 1971b)[37].

Outra estratégia da gravadora, bastante usual no período, foi a de diversificar os formatos dos discos, ou seja, ao mesmo tempo em que era lançado o LP *Mudei de ideia*, a RCA também vendia o compacto simples com *Você abusou*, repetindo o procedimento alguns meses depois com o lançamento de outro compacto simples, este com a referida "Desacato". Assim era possível abranger uma faixa maior do mercado, incluindo tanto os consumidores de LPs, geralmente de maior poder aquisitivo, quanto os consumidores de compacto, um formato mais barato. Além disso, com o lançamento do compacto de *Desacato*, a

[37] Ver capas e conteúdo dos discos no Anexo 2.

gravadora conseguiu manter elevadas as vendagens de Antonio Carlos e Jocafi durante praticamente todo o ano de 1971, excetuando-se os primeiros quatro meses, quando nenhum produto fonográfico da dupla havia sido lançado. De acordo com as pesquisas do IBOPE no Rio de Janeiro, o LP dos baianos ficou entre os mais vendidos nos meses de maio a julho, seguido de perto pelo compacto de *Você abusou* que foi citado na lista nos meses de maio a agosto, sendo logo substituído pelo compacto de *Desacato*, que apareceu na lista entre outubro e dezembro. Em São Paulo, os dados são semelhantes: o LP *Mudei de ideia* apareceu em maio e junho, o compacto de *Você abusou* em junho e julho e o compacto de *Desacato* em novembro e dezembro de 1971 e ainda em janeiro do ano seguinte (cf. Anexo 4).

Dentre as faixas de seu primeiro LP, destaca-se o samba "Você abusou", primeira faixa do disco. Um ano após seu lançamento, a revista Veja o incluiu entre as dez músicas que marcaram o ano de 1971 (AS DEZ..., 1972, p. 66). Também os pesquisadores Severiano e Mello (2006, p. 165) colocaram-no, ao lado de canções de Roberto Carlos, Chico Buarque e Caetano Veloso, como um dos destaques do ano de 1971. Por sua vez, os próprios compositores disseram, em entrevista realizada em junho de 1975, que estimavam que, até aquele momento, o disco de *Você abusou* já tivesse alcançado mais de dois milhões de cópias vendidas no Brasil e no exterior (CABRAL, 1975, p. 17). De acordo com as listagens do NOPEM, o compacto de *Você abusou* foi o 46º produto fonográfico mais vendido de 1971, um ano em que, de acordo com a classificação de Vicente (2002, p. 226), apenas três discos de samba foram citados na pesquisa. Outro indicativo de seu sucesso são as várias versões que outros artistas fizeram dele. No mesmo ano de seu lançamento, 1971, localizamos outras três gravações: uma de Wilson Simonal no disco *Joia, joia* (SIMONAL, 1971, LP); outra de Doris Monteiro e Miltinho, no LP *Doris, Miltinho e charme, vol. 2* (MONTEIRO e MILTINHO, 1971, LP); e uma última com o grupo MPB-4, em seu compacto *Sucessos* (MPB-4, 1971, CpD). Nos anos seguintes, "Você abusou"

recebeu ainda versões de Maria Creuza em seu disco de 1972 (CREUZA, 1972b, LP) e da cantora Maysa em disco homônimo de 1974 (MAYSA, 1974, LP).

Além disso, através das gravações de Sivuca (1972, LP) e Sérgio Mendes (1974, LP), a canção "Você abusou" foi lançada no mercado norte-americano, iniciando seu percurso internacional. Na versão de Sivuca, ela recebeu, inclusive, uma tradução de seu refrão para o inglês, intitulando-se "*I'm free as a bird"*. E se o músico americano Stevie Wonder cantou, nas palavras da revista Veja, "em bom português" o samba de Antonio Carlos e Jocafi no *Free Jazz Festival* brasileiro de 1995, mais de duas décadas depois de sua primeira gravação em disco, pode-se deduzir que esta canção teve um sucesso considerável naquele país (SUBINDO, 1995, p. 113). Entretanto, "Você abusou" parece ter recebido uma versão de ainda maior repercussão, feita por Pierre Delanöe e gravada por Michel Fugain et Le Big Bazar em um compacto de 1972 (FUGAIN e LE BIG, 1972, CpS), denominada "*Fais comme l'oiseau*". Apenas como um indicativo do sucesso dessa gravação francesa, Antonio Carlos e Jocafi afirmaram, em 1975, que cada um já havia recebido sessenta mil cruzeiros referentes aos direitos autorais de "Você abusou" no Canadá, na Espanha, na Alemanha e em parte da Inglaterra; contudo, apenas da França, a dupla calculava que ainda deveria receber por volta de um milhão de cruzeiros (CABRAL, 1975, p. 17).

Portanto, percebe-se que esse primeiro LP de Antonio Carlos e Jocafi já apresentava sinais de consagração tanto no mercado fonográfico nacional quanto no internacional. Mais do que isso, nota-se que tal aspecto era empregado em alguns discursos construídos em torno dos cancionistas para conferir prestígio a sua obra. As já citadas matérias da revista Veja exemplificam isso, pois a questão da "originalidade" do LP *Mudei de ideia*, discutida pelo primeiro texto (DISCOS, 1971), acaba sendo "abafada" pelo fato de que o mesmo havia alcançado números expressivos de vendagem, como apontado pelo segundo texto (OS BRINCALHÕES, 1971). Por sua vez, o crítico Aramis Millarch, também com o

intuito de apresentar sinais de legitimidade da produção da dupla, informou em três diferentes matérias (MILLARCH, 27-03-1975, p. 14; 30-03-1975, p. 35; e 16-11-1986, p. 4) que Antonio Carlos e Jocafi foram os únicos representantes brasileiros na edição de 1974 do *World Popular Song Festival*, realizado em Tóquio, no Japão, entre 15 e 17 de novembro daquele ano, obtendo o sétimo lugar para sua canção "Diacho de dor", interpretada pela dupla e por Maria Creuza (WORLD, 2010).

Ao mesmo tempo, a dupla ingressava em outro ramo da indústria cultural, a televisão. No ano de 1971, eles conseguiram incluir sua composição "Lúcia esparadrapo", interpretada por Betinho, na trilha sonora da novela "O cafona", da TV Globo. Conforme apontado por Ortiz (1994, p. 128), o LP com a trilha dessa telenovela foi o primeiro lançamento fonográfico da gravadora Som Livre, vinculada à própria Rede Globo de Televisão, e que se tornou líder do mercado fonográfico no ano de 1976. Rita Morelli (2009, p. 90-1) afirma que a edição discográfica de trilhas de novelas foi de grande importância para o crescimento não só da Som Livre, mas de todo o mercado fonográfico, já que os capítulos diários das novelas também serviam para divulgar a produção de outras gravadoras que, cientes disso, acabavam até cedendo gratuitamente seus fonogramas "e tratavam de lançar compactos simples com as músicas que efetivamente logravam fazer parte das trilhas sonoras de novelas de sucesso" (MORELLI, 2009, p. 92).

Foi o que aconteceu com Antonio Carlos e Jocafi: desde o primeiro disco lançado pela Som Livre, a dupla já conseguiu inserir a canção "Lúcia Esparadrapo", passando a ter uma composição de sua autoria sendo veiculada em rede nacional pela referida emissora e ainda comercializada no LP da trilha sonora, que também alcançou números significativos de vendagem, aparecendo nas listas do IBOPE do Rio de Janeiro de abril a julho e nas de São Paulo de maio a agosto. No ano seguinte, sua ligação com a televisão se intensificou ainda mais já que coube exclusivamente à dupla compor a trilha sonora completa da novela

“O primeiro amor” da mesma emissora, cujo LP ficou entre os mais vendidos nas listas do IBOPE do Rio de Janeiro e de São Paulo entre os meses de março e julho. Da trilha dessa novela, três canções foram também gravadas em seu segundo LP, lançado em 1972, a saber, “Encabulada”, “Shazan” e “Cada segundo”, que também deu o título ao disco. Com isso, vê-se que a dupla também aproveitava sua inserção através da televisão para fazer propaganda de seus LPs autorais.

Após esse trabalho em “O primeiro amor”, Antonio Carlos e Jocafi continuaram a inserir canções em outras telenovelas durante toda a década de 1970 e também na seguinte. Foram os casos de: “Minhas razões”, da novela “Uma rosa com amor”, exibida entre 1972 e 1973; “Dona da casa”, gravada no LP de 1973 e incluída na novela “Supermanoela” de 1974; “Terceiro ato”, do disco de 1974 e presente na novela “Cuca legal” de 1975; “Opus 2”, do LP de 1977 e incorporada na trilha de “Dona Xepa”, exibida neste mesmo ano; “Ossain”, incluída no LP de 1980 e também na novela “Terras do sem fim”, levada ao ar entre 1981 e 1982; e, por fim, “Aventureiro”, de seu disco de 1986, incluída na novela “Sinhá Moça” do mesmo ano.

Nota-se, portanto, que a produção musical de Antonio Carlos e Jocafi acontecia em um contexto de forte integração entre os segmentos fonográfico e televisivo da indústria cultural. Por um lado, isso lhes trazia a consagração no mercado da música popular, permitindo que consolidassem suas carreiras junto à sua gravadora. No entanto, tendo em vista aquela distinção que se colocava entre o “artístico” de um lado e o “comercial” de outro (cf. item 1.2.5), percebe-se que esse forte vínculo com a indústria cultural era-lhes também um sinal de desprestígio. Logicamente, tal aspecto era percebido pelos artistas e foi comentado por ambos em entrevista. Jocafi, por exemplo, ao se referir aos críticos musicais do período, afirmou:

> Eles resolveram que nós fazemos música de comércio, que a dupla é comercial. Quer dizer: eles nos acusam de fazer sucesso, de vender discos. Não conheço nenhum escritor que goste de ver o seu livro na

> prateleira, sem vender. Então, por que essa má vontade conosco? (...) Eu sei que espinafravam a gente por causa das músicas pra novela. (CABRAL, 1975, p. 17)

A essa fala de Jocafi, segue-se outra de Antonio Carlos, na mesma direção:

> Eles vão morrer com raiva mas a gente vai continuar a fazer sucesso. As únicas coisas que podem acabar com o nosso sucesso são um câncer ou um desastre de avião. É que nós somos profissionais e levamos nossa carreira muito a sério. (CABRAL, 1975, p. 17)

Com isso, percebe-se que Antonio Carlos e Jocafi não negavam a dimensão mercadológica de sua produção, mas propunham que tal aspecto fosse considerado um sinal de profissionalismo. Isso os aproxima de uma geração de artistas surgidos na década de 1970 que, segundo Vicente (2002, p. 83), "incorpora em seu *habitus* uma visão muito mais objetiva do mercado e, também por isso, uma maior adaptação às suas novas exigências".

2.1.4 Sambista mesmo!

Ao mesmo tempo em que a dupla se consolidava no mercado da música, buscava estratégias para alcançar maior legitimidade para sua produção. Uma dessas tentativas consistia em estreitar os laços com o segmento consagrado da MPB. Pode-se pensar que a própria trajetória inicial de Antonio Carlos e Jocafi, período no qual eles produziram canções ligadas a gêneros "tradicionais" baianos que mantinham afinidades com o repertório nacional-popular, possuía esse sentido. Também o disco *Apolo 11*, que apresentava elementos musicais vistos como "modernos", pode ser entendido como outra maneira da dupla se aproximar da música popular brasileira "de qualidade".

A relação que Antonio Carlos e Jocafi estabeleciam com Maria Creuza pode também estar associada a uma busca por legitimação. Cabe lembrar que essa cantora, sobretudo através da parceria que estabeleceu com Toquinho e Vinicius de Moraes, paulatinamente começava a ser associada à MPB. Com isso,

aproximar-se de Maria Creuza significava, por extensão, aproximar-se desse segmento prestigioso da música popular brasileira. Um exemplo bastante claro disso é o LP *Maria Creuza,* lançado pela cantora em 1972 (CREUZA, 1972b, LP), já que nele foram incluídas quatro canções da dupla baiana ("Queixas", "Mas que doidice", "Ossain" e "Você abusou") junto com outras de compositores de artistas de elevada legitimidade na música popular. Dentre eles, encontram-se o também baiano Dorival Caymmi ("Você já foi à Bahia" e "João Valentão"), o "precursor" da bossa nova Johnny Alf ("Eu e a brisa"), e as duplas Dori Caymmi e Nelson Motta ("De onde vens"), Tom Jobim e Newton Mendonça ("Foi a noite"), Toquinho e Vinicius de Moraes ("Morena flor"), Pixinguinha e João de Barro ("Carinhoso") e Tom Jobim e Vinicius de Moraes ("Insensatez). O fato de incluir canções de Antonio Carlos e Jocafi nesse disco pode ser compreendido como uma maneira simbólica de inseri-los no mesmo grupo dos cancionistas de grande prestígio na música popular brasileira.

Por sua vez, a própria discografia produzida pelos cancionistas baianos durante a década de 1970 indica que, gradualmente, eles foram abandonando os gêneros "internacionais" para se ligar cada vez mais à "tradição" da música popular brasileira. Isso já começava a aparecer de maneira discreta em seu segundo LP, intitulado *Cada segundo*, lançado em 1972 (CARLOS e JOCAFI, 1972, LP). Embora esse álbum tenha mantido a sonoridade de gêneros internacionais como o *rock* e o *soul* nas canções "Simbarerê", "Cada segundo", "Shazam" e "Ossain", percebe-se uma quantidade bem maior de sambas, seis no total ("Encabulada", "Presepada", "Transas", "Queixas", "Nego me chamou de imbecil" e "Deboches"), exatamente o dobro daqueles três ("Você abusou", "Mudei de ideia" e "Morte do amor") presentes na primeira tiragem do disco *Mudei de ideia*. Cabe lembrar também que a canção "Ossain", apesar de ter recebido um tratamento musical ligado a gêneros internacionais, faz referência ao universo do candomblé, uma vez que Ossain é o orixá conhecedor do poder mágico e curativo das folhas (PRANDI, 2001, p. 23) e que, segundo Paulafreitas (2005, p. 8)

corresponde ao orixá Catendê, para o qual a dupla já havia composto uma canção homônima. Isso sugere que os cancionistas novamente buscavam se aproximar de suas "raízes" baianas.

Seu LP seguinte, *Antonio Carlos e Jocafi*, lançado em 1973 (CARLOS e JOCAFI, 1973, LP), pode ser interpretado como mais um passo dado pela dupla nessa direção. Nele, além de figurarem alguns sambas ("Teimosa", "Deixe que é dengo dela" e "Fraqueza"), tal como já havia acontecido em discos anteriores, foram produzidas composições ligadas a outros gêneros nacionais como a marcha em "Dona da casa" e "Glorioso Santo Antônio" e o baião em "Sanfona véia", canção que faz referência a Luiz Gonzaga e a seu parceiro Humberto Teixeira. Por fim, o LP ainda traz o baião "Um abraço no Lucien extensivo ao Edu", o qual, juntamente a "Por Maria Creuza", lançado no disco *Elas por elas* de 1978 (CARLOS e JOCAFI, 1978, LP), são as únicas composições instrumentais da dupla. Destaca-se também o fato de que esse foi o disco de Antonio Carlos e Jocafi que envolveu a maior quantidade e diversidade de músicos em sua produção (cf. Anexo 2). Todos esses aspectos foram observados e apontados pelo crítico Aramis Millarch, que ainda estabelece uma relação entre a "brasilidade" e a "qualidade" do LP:

> O terceiro LP da dupla (Victor, 103.0082), excluindo as músicas para telenovela "O Primeiro Amor", lançado no final de 1973, é o trabalho mais maduro, bastante superior a *Cada Segundo* e demonstrando que a dupla tem realmente muita coisa boa para mostrar. Produzido por Rildo Hora, com arranjos de Leonardo Bruno, Antonio Carlos e Jocafi tiveram neste LP a participação de um grande número de instrumentistas, atuações especiais e até um coral Gregoriano na faixa "Glorioso Santo Antônio" (faixa 2, lado A). Todas as músicas deste LP são da melhor qualidade, brasileiríssimas, valorizadas ao máximo pela cuidadosa produção e que confirmam a seriedade com que Antonio Carlos e Jocafi se dedicam ao seu trabalho. (MILLARCH, 15-02-1974, p. 12)

Contudo, nesse LP foi incluída a canção "Xamego de Iná", que apresenta elementos associados ao *rock*, perceptíveis na maneira de cantar da dupla, que utiliza um timbre mais agressivo, no uso de guitarra com distorção executando *riffs* e solos, na presença do órgão e no ritmo executado pela bateria,

com a marcação da caixa no segundo e quarto tempos. Há também outras duas composições que não se remetem diretamente a gêneros "originalmente brasileiros", mostrando-se mais próximas à música latina de massa: o chá-chá-chá empregado em "Gamelera (As moça)", e "Te quiero", cantada em espanhol, que foi considerada por Millarch (15-02-1974, p. 12) como "um bonito bolerão". De qualquer modo, embora houvesse algum grau de "internacionalização" nesse disco, é visível o uso mais acentuado de gêneros nacionais a ponto de suas canções serem consideradas, ao menos por Millarch, como "brasileiríssimas".

Já no disco de 1974, intitulado *Definitivamente* (CARLOS e JOCAFI, 1974, LP), não se encontra nenhuma canção associada a gêneros estrangeiros. Ao contrário, apenas entre sambas e sambas-canção, há um total de oito fonogramas, ("Dona flor e seus dois maridos", "Alarme falso", "Diacho de dor", "Maldita hora", "Terceiro ato", "Meia noite", "Toró de lágrimas" e "Definitivamente"), além de dois baiões ("Chuculatera" e "Uma ordem sim sinhô", em andamento mais lento), uma marcha ("Sexto sentido") e uma valsa ("O poeta e o cobertor"). Esse foi também o primeiro LP da dupla que não apresentou em nenhum fonograma a sonoridade da guitarra com distorção, timbre bastante associado ao *rock*.

Em termos quantitativos, sua instrumentação é bem mais modesta do que a do disco de 1973; mesmo assim, percebe-se que a própria escolha dos músicos que participaram da gravação foi orientada pelo intuito de se legitimar a produção da dupla. Isso porque a seção rítmica desse LP foi formada por Hélio Delmiro no violão e na guitarra, Paulinho Braga na bateria e Luizão Maia no contrabaixo, instrumentistas que gravavam com a já bastante consagrada cantora Elis Regina, e também Gilson Peranzzetta, pianista que acompanhou artistas da MPB como Gonzaguinha, Edu Lobo e Ivan Lins. Esse aspecto foi exposto pelo produtor da dupla, Rildo Hora, que, em entrevista a mim concedida, afirmou:

> Eu procuro trabalhar com os grandes músicos, que são reconhecidos no meio, como o Gordinho do surdo, os grandes bateristas da época como o Wilson das Neves, o Papão, e agora outros como o Jorge Gomes, o

> Camilo Mariano, usei muito o Luizão Maia na maioria dos meus discos. (HORA, 2008)

O disco *Definitivamente*, portanto, aponta tanto para uma mudança no repertório da dupla, ficando mais restrito a gêneros considerados como "brasileiros", quanto para uma tentativa de conferir maior "qualidade" a sua produção. Ao menos em partes, esse trabalho parece ter dado resultados já que o crítico Aramis Millarch fez referência a esse LP em duas matérias de sua autoria, intituladas "Três bons LPs de samba" (MILLARCH, 27-03-1975, p. 14) e "O bom samba que a nova geração está mostrando" (MILLARCH, 30-03-1975, p. 35), nas quais destaca, em ambas, a contribuição dos músicos para a "qualidade" do disco.

No ano seguinte, 1975, com seu disco *Ossos do ofício* (CARLOS e JOCAFI, 1975, LP), a dupla novamente empregou somente gêneros nacionais, também com destaque para o samba, presente em nove composições: "Que me importa", "Ossos do ofício", "Pra uma mulher", "Trinta por cento", "Perspectiva", "Contra-veneno", "Dou a mão à palmatória", "Baiada" e "Cada um sabe onde dói". Assim como no LP anterior, os músicos Hélio Delmiro, Paulinho Braga, Luizão Maia e Gilson Peranzzetta também foram contratados para participar do disco. Deve-se ainda destacar a canção "Baiada", a qual, conforme descrito no próprio encarte do LP, é uma adaptação de Antonio Carlos e Jocafi a partir de temas folclóricos da Bahia. Isso é significativo, pois mostra a dupla empregando o procedimento já utilizado por Antonio Carlos no início de sua carreira em sua canção "Roda de samba", também embasada em canções folclóricas baianas. Além disso, há um trecho de "Baiada", que aparece pela primeira vez aos 1min38s, que foi extraído da já referida canção que "D'Angola ê, camará", composta por Jocafi em 1968.

Foi também no ano de 1975 que Antonio Carlos e Jocafi concederam uma entrevista ao jornalista Sérgio Cabral que expressava com clareza esse posicionamento da dupla. Nela, os artistas não só buscavam ser vistos como sambistas "legítimos", na medida em que tinham um longo contato com o samba

de roda baiano, mas também faziam uma releitura da época do lançamento de seu primeiro disco:

> JOCAFI – Naquela época, era 1970, por aí, ninguém estava fazendo samba. Era uma coisa horrível. Tinha gente acostumada a fazer samba que estava se virando com o iê-iê-iê pra se virar, se defender. Era a fase do *soul music*, com o Tony Tornado ganhando festival, aquelas coisas.
> ANTONIO CARLOS – O fato é que muita gente importante de nossa música estava apelando pro iê-iê-iê. E chegaram dois baianos desconhecidos e botaram o samba lá em cima. Primeiro foi "Você abusou" e depois "Que doidice". Hoje muita gente da crítica ainda espinafra a gente.
> PASQUIM – A que é que vocês atribuem o pouco prestígio de vocês com parte da crítica?
> ANTONIO CARLOS – Parece que eles acham que baiano não tem direito de fazer samba. Samba de morro – segundo eles – não é coisa de baiano. Eles botaram na cabeça que baiano tem que ser tropicalista. Aliás, tropicalista é a... Eu sou é sambista mesmo. Fui criado ouvindo e cantando samba de roda, pô. (CABRAL, 1975, p. 7)

Embora nessa entrevista Antonio Carlos e Jocafi renegassem o iê-iê-iê, a *soul music* e o tropicalismo, e se afirmassem exclusivamente como sambistas, não custa lembrar que o primeiro compacto lançado pela dupla fazia referência justamente ao maior ídolo do iê-iê-iê, Roberto Carlos; que seu LP de estreia possuía também canções próximas ao *soul*; e que, ao menos, a canção "Hipnose", que concorreu no V FIC e foi registrada no LP *Mudei de ideia* tinha alguma proximidade com o psicodelismo da contracultura que também se fazia presentes na produção de cancionistas tropicalistas como, por exemplo, Gal Costa. Nota-se, que a dupla baiana construía um discurso que, em última análise, não era coerente com sua produção da época à qual eles se referiam, ou seja, o início da década de 1970, mas apresentava grande conformidade com seu projeto artístico do momento em que se realizava a entrevista. Para isso, eles se colocavam como representantes da "tradição baiana" do samba e, em sua fala, apagavam os eventos dissidentes desse caminho.

Ainda que estivessem tentando se firmar nessa "tradição", os próprios cancionistas não negavam por completo o fato de terem usado outros gêneros e nem poderiam fazê-lo sem cair em contradição com sua própria obra. Para que

isso não maculasse a imagem buscada por eles de artistas "genuinamente brasileiros", Jocafi tomou a canção "Lúcia Esparadrapo", bastante próxima ao *soul*, composta pela dupla para ser incluída na trilha da novela "O cafona" (1971), e construiu uma interpretação sobre ela que, em última análise, consistia em considerá-la como resultante de uma encomenda:

> Inclusive tem o seguinte: nós fazemos é música brasileira. Brasileira mesmo. É verdade que fizemos "Lúcia Esparadrapo", mas era música encomendada, música pra novela e não dava pé fazer samba. (CABRAL, 1975, p. 17).

Há que se destacar, porém, que o uso da "tradição", em Antonio Carlos e Jocafi difere daquele do nacional-popular da década de 1960. Conforme discutido anteriormente, o principal sentido da "tradição" na perspectiva cepecista era político, na medida em que a incorporação do repertório "tradicional" era uma maneira do artista e do intelectual se aproximar do "povo" com vistas à realização da revolução nacional-popular. Por sua vez, tal aproximação era vista por alguns como uma maneira de se ampliar os materiais sonoros e de abandonar uma suposta "falta de conteúdo" do repertório anterior ao da canção engajada, caracterizando-se, portanto, como uma marca de distinção. Na medida em que a dupla, pelo fato de não ter vivenciado a experiência universitária do CPC, produzia um repertório que não expressava um posicionamento engajado, há indícios de que o emprego de elementos musicais da "tradição" era visto por parte da crítica musical como um sinal de prestígio para os artistas. O próprio prefácio escrito por Sérgio Cabral para a entrevista em questão revela esse aspecto no trecho em que o autor aponta a razão que o fez, em suas palavras, "partir em defesa" de Antonio Carlos e Jocafi:

> os caras começaram a carreira fazendo samba, numa época – 1969, 1970 – em que os porto-riquenhos (os brasileiros com vontade que a gente vire de vez colônia americana para eles serem americanos também) provavam que samba é palavrão. (CABRAL, 1975, p. 16)

Essa estética “baiana” de Antonio Carlos e Jocafi, ao que parece cristalizada por volta de 1975, continuou a orientar a produção de seus discos até o ano de 1980, quando lançaram seu último LP pela RCA Victor. Nesse período, foram lançados os discos *Louvado seja* (CARLOS e JOCAFI, 1977,LP), *Elas por elas* (CARLOS e JOCAFI, 1978,LP) e *Trabalho de base* (CARLOS e JOCAFI, 1980, LP). No primeiro deles, ainda que o samba se faça presente em seis fonogramas (“Homem é homem”, “Picadeiro”, “Balaio”, “Jesuíno Galo Doido”, “Bahia idos 60” e “Sossega leão”), é perceptível certa ênfase em outros gêneros, ligados à região nordeste e, mais especificamente, à Bahia. Alguns exemplos disso são: o uso do ijexá nas canções “Oxossi rei”, em homenagem a esse orixá caçador (PRANDI, 2001, p. 21), e em “Louvado seja”; a regravação de “D’Angola ê, camará”, composta por Jocafi e defendida por ele no festival de samba da Bahia, só que agora com sua autoria creditada à dupla; a canção “Bahia idos 60”, cuja letra e título fazem referência direta ao estado de origem da dupla; e a canção “Cordel”, um xote cuja letra satiriza um rapaz que pediu ao grupo musical para tocar *rock* (“O sem vergonha pediu pra parar o xote e falou: me toque um *rock* com guitarra e distorção”) e que conta com a participação de Luiz Gonzaga.

Em *Elas por elas*, além dos quatro sambas e sambas-canção (“Lobisomem”, “Conto da carochinha”, “Muxoxo” e “Pois é, Paulinho”), a dupla fez uso do partido-alto em “Engane que eu gosto”, da marcha em “Santo Antônio meu pai” e do frevo em “Bota a boca”. Por fim, em seu disco *Trabalho de base*, há três sambas (“Recaída”, “Poucas e boas” e “Areia movediça”), um partido alto (“Roça errada”), um baião (“Batalha de Canudos”), um batuque (“Orô mi mayo”) e a regravação de “Ossain (Bamboxê)”, que já havia sido incluída no LP *Cada segundo* (1972), e que se remete a esse orixá.

Apesar de todos seus esforços em se firmarem na música popular brasileira, nota-se que a produção da dupla não alcançou alto grau de consagração artística e também não se firmou como grande vendedora de discos, sobretudo se comparada aos demais sambistas estudados. As listagens do

NOPEM revelam esse aspecto de maneira muito clara, já que os nomes de Antonio Carlos e Jocafi somente apareceram entre os mais vendidos nos anos de 1971, com o compacto de "Você abusou" ocupando a 46ª posição, e de 1972, com o LP da novela "O primeiro amor", que alcançou o 23º lugar. Já Benito di Paula e Martinho da Vila, além de aparecerem mais vezes nas listagens, em geral, também alcançaram melhores colocações (cf. Anexo 3) [38].

Essa pode ser uma das razões que levou ao término do contrato entre a dupla e a gravadora RCA Victor, cujo último lançamento fonográfico foi o já referido LP *Trabalho de base* de 1980. Após esse disco, durante toda a década de 1980, a dupla ainda conseguiu lançar os álbuns *Pássaro fugido* pela Polygram (CARLOS e JOCAFI, 1980, LP) e *Feitiço moleque* pela Continental (CARLOS e JOCAFI, 1986, LP). Destaca-se o fato de que esse primeiro disco possui uma forte sonoridade *pop*, fazendo amplo uso de sintetizadores em todos os fonogramas, e apresentando somente dois sambas ("Fugir" e "Esporas do tempo") e um baião ("Teorema à nordestina"), algo bastante distante do tipo de música que aos poucos passaram a produzir em sua gravadora anterior. Pode-se pensar que, como a dupla não alcançou grandes vendagens na RCA Victor com sua produção ligada ao samba e a outros gêneros baianos, os produtores da Polygram estivessem fazendo com que Antonio Carlos e Jocafi explorassem um novo segmento de mercado a fim de ampliarem suas vendas.

Entretanto, tudo indica que esse disco também não obteve grande sucesso de público e crítica. Segundo Aramis Millarch (1986, p. 4), foi apenas a partir do LP *Feitiço moleque* que se tornou possível falar em um "retorno da dupla Antonio Carlos e Jocafi, dupla que já viveu períodos de prosperidade e que nestes últimos anos estava tão por baixo que muitos julgavam que havia se separado". E

[38] Isso não significa dizer que a dupla não obteve sucesso comercial. Ao contrário, seus álbuns autorais apareceram 27 vezes nas listagens mensais do IBOPE do Rio de Janeiro e 9 vezes nas de São Paulo (cf. anexo 4). Contudo, deve-se perceber que, em comparação com Benito di Paula e Martinho da Vila, a dupla obteve um sucesso inferior.

se a tentativa de explorar um novo segmento não havia alcançado bons resultados, parece que a opção foi voltar a produzir aquele repertório ligado ao samba, conforme se percebe, novamente, no texto de Millarch[39]:

> Antonio Carlos e Jocafi fazem o que melhor sabem fazer, sem aquelas preocupações juvenis de mostrar diversificações muitas vezes perigosas. Taí um disco que veio para resgatar um tempo em que nossa alma vivia em eterno feriado. (MILLARCH, 1986, p. 4)

2.1.5 Vamos ver se a gente tem fórmula...

Apesar de uma considerável parte de seu repertório estar ligada a gêneros "tradicionais" da música popular brasileira, sobretudo da Bahia, percebe-se que a dupla baiana ficou à margem da historiografia desse repertório. A memória que se criou em torno de sua produção, conforme se percebe a partir de textos da crítica musical, não foi a de que Antonio Carlos e Jocafi seriam legítimos representantes das "tradições" musicais brasileiras, podendo figurar entre os chamados grandes compositores da MPB, mas, ao contrário, de que seriam os criadores de uma fórmula para se fazer um samba comercial.

Apenas para ilustrar, pode-se lembrar que, para Vasconcellos (1977, p. 79), eles eram o "modelo inigualável de sambão-joia". Igualmente Joaquim Ferreira dos Santos também os associava à "praga conhecida como 'sambão-joia'" (SANTOS, 18-11-1981, p. 143). Tárik de Souza, por sua vez, tratou-os como "infatigáveis Antonio Carlos e Jocafi" (SOUZA, 15-01-1975, p. 88), dizendo que eles compunham uma espécie de "samba drops" (SOUZA, 15-10-1975, p. 122), denunciando através de uma metáfora o caráter industrializado de sua produção; e até mesmo Millarch, que não os associava, como já apontado, ao sambão-joia (MILLARCH, 08-06-1980), também não deixou de identificar certo declínio em

[39] Segundo o jornalista, estas foram palavras escritas por Ronaldo Bôscoli num *release* contido no próprio LP. Contudo, de posse do LP, não localizei o referido *release*.

suas carreiras, fruto de sua "insistência em repetirem um mesmo esquema de fáceis refrões" e do uso de uma "fórmula de construírem melodias simples, facilmente assimiláveis" (MILLARCH, 1986, p. 4).

Conforme exposto anteriormente (cf. item 1.2.6), percebe-se que os principais referenciais que orientavam o discurso desses autores eram o engajamento político e a padronização. O texto de Vasconcellos pode ser utilizado para ilustrar o primeiro aspecto, pois a principal crítica deste autor em relação ao "sambão-joia" era sua despolitização e os melhores representantes do referido segmento, para ele, eram Antonio Carlos e Jocafi. De fato, após ouvir grande parte do repertório da dupla, constata-se que a temática de suas composições praticamente não se aproximava da canção de protesto[40], ficando grande parte de sua produção voltada para a temática romântica, longe da perspectiva engajada.

Já as citações de Aramis Millarch, Joaquim Ferreira dos Santos e de Tárik de Souza denunciam a padronização do repertório da dupla, associando esta característica à sua ligação com a indústria cultural, algo que acabava sendo confirmado pela própria trajetória dos artistas e que se convertia em sinal de desprestígio para sua obra. Também Sérgio Cabral, na referida entrevista, anunciava essa questão:

> Tenho alguns amigos ligados à musica popular que não gostam muito da dupla Antonio Carlos & Jocafi. As razões desse desamor nunca foram muito claras, de maneira que suspeito que houve um erro da dupla no que se refere à imagem vendida até aqui. Acho até que os dois apareceram muito "de com força", fazendo logo sucesso, e esse troço é perigoso. Antes de fazer essa entrevista, ouvi os discos dos rapazes e verifiquei logo que não há uma fórmula, como alegam alguns dos seus acusadores. (CABRAL, 1975, p. 16)

[40] Logicamente, há exceções como a canção "Quem vem lá", gravada no LP de 1971, que pode ser interpretada como uma denúncia ao clima repressivo do governo: "Mas quem vem lá? (...) / Quanta sombra, quanto medo, / quem responde em meu lugar?", ou ainda a canção "Lobisomem", lançada no disco de 1978, que retrata o problema da fome: "Quando a dor vem da barriga, eu encaro um lobisomem / se for pra matar, nós mata / se for pra comer, nós come".

Para Cabral, portanto, o problema não era a produção musical em si dos cancionistas, mas o fato de terem estourado repentinamente é que fazia com que parte da crítica musical já olhasse para sua obra com receio. Mesmo convencido de que não havia nenhuma fórmula na música de Antonio Carlos e Jocafi, o jornalista colocou esse assunto em pauta na entrevista com ambos:

> PASQUIM – A principal acusação a vocês é a de que vocês têm uma fórmula pra fazer sucesso.
> ANTONIO CARLOS – Está bem, faço o seguinte desafio: a gente faz uma reunião, nós dois com o violão na mão e vamos ver se a gente tem fórmula pra fazer música. (...)
> JOCAFI – Nós temos algumas fórmulas, sim, e eu dou de graça. Uma delas é, na letra, falar diretamente ao povo. Não ficar com "mas... mas..."
> ANTONIO CARLOS – Você vê o Chico Buarque de Holanda, que é o maior compositor brasileiro. Ele não fica tentando enganar o povo com "no passo da noite", "no descaso da madrugada", "nas asas do pensamento" etc. Ele diz tudo de forma objetiva e sua linguagem não é mentirosa.
> JOCAFI – Você vê os letristas da bossa-nova. Tirando o Vinicius de Moraes, os outros letristas eram todos água com açúcar. Era tudo flor, amor, aquelas rimazinhas facílimas que hoje em dia não adiantam mais. Aliás, isso nem é fórmula, é maneira de usar.
> ANTONIO CARLOS – A gente usa muito são palavras muito faladas mas pouco usadas em música. Mas as palavras estão aí, só não usa quem não quer. (CABRAL, 1975, p. 17)

Há vários aspectos dessa entrevista a serem destacados. O primeiro é fato da dupla considerar que suas fórmulas são, na verdade, uma maneira de se comunicar com o "povo" de maneira direta, empregando, para isso, as "palavras muito faladas". De fato, há uma série de canções de sua autoria que empregam palavras ou expressões mais usuais na linguagem oral do que na escrita, como em "Tirou partido de mim, abusou" ("Você abusou", 1971), "Que presepada que você foi arrumar" ("Presepada", 1972), "Juro por Deus, peço arrego" ("Teimosa", 1973), "Deixa a vida de quelé" ("Dona flor e seus dois maridos", 1974) e "Ai, que diacho de dor" ("Diacho de dor", 1974), o que pode indicar a busca por uma melhor comunicação com seu ouvinte.

Cabe lembrar que, para Sant'Anna (1980, p. 191), o uso da linguagem coloquial pelo compositor Noel Rosa guardava semelhanças com a postura dos

poetas do modernismo brasileiro, que buscavam se aproximar da “língua do povo”. Porém, é possível que, no caso de Antonio Carlos e Jocafi, essa mesma associação não tenha sido feita, já que, desde os anos 1930, no qual se deu a produção de Noel, a música popular brasileira passava por um processo de refinamento e intelectualização, que colocava novas exigências às letras. Para o pensamento cepecista, por exemplo, o uso do registro coloquial era justificável na medida em que o poema ou a canção contribuíssem para levar a consciência político-revolucionária a seu público.

Destaca-se também a crítica que os sambistas fizeram, na entrevista citada, às letras dos compositores da bossa nova. Embora seja possível interpretar esse posicionamento de diversas maneiras, merece destaque o fato de que ele indicava a busca da dupla por atingir um público que não se interessava pela bossa nova ou que se sentiria supostamente enganado por ela, ao qual ambos se referem como sendo o “povo”. O público consumidor para o qual Antonio Carlos e Jocafi direcionavam sua produção, portanto, não era o grupo intelectualizado e de classe média, mas era provavelmente um segmento social mais popular e massificado, supostamente mais acostumado com gírias ou expressões da linguagem oral do que com as “enganações” de uma linguagem mais poética.

Por outro lado, percebe-se que, mesmo rejeitando a bossa nova e, talvez por extensão, o segmento hegemônico da música popular do período, a dupla não deixava de reverenciar os nomes de Chico Buarque, considerado como “o maior compositor brasileiro”, e Vinicius de Moraes, visto como o único letrista da bossa nova que não era “água com açúcar”. Embora essa alusão a Vinicius possa ser decorrente do fato de Jocafi ter afirmado, nessa mesma entrevista, que “aqui no Rio nossa carreira começou mesmo na casa de Vinicius de Moraes” (CABRAL, 1975, p. 16), colocando-o como uma espécie de “padrinho” da dupla, a citação do nome de Chico Buarque, com quem eles parecem não ter estabelecido nenhum vínculo no plano pessoal ou profissional, indica com maior clareza esse

reconhecimento da MPB como uma referência de legitimidade. É interessante perceber que isso acontecia ao mesmo tempo em que dupla se mostrava na busca por atingir um público que não estava diretamente associado a esse segmento.

De certa forma, isso lembra a frase de Napolitano (2001, p. 37) que dizia que "era preciso rejeitar a bossa nova sem rejeitar a bossa nova", lembrando o período de formação da chamada canção de protesto, que embora procurasse veicular um conteúdo mais politizado, ao contrário do que fazia a bossa nova, também não deixava de incorporar suas conquistas estéticas. Embora o contexto aqui trabalhado seja bastante diferente daquele sobre o qual Napolitano refletiu, vale reter de sua análise o fato de que o segmento MPB – já não mais restrito somente à bossa nova, mas também a incorporando – havia se cristalizado como a instituição do "bom gosto" na música popular brasileira. Por isso, não se poderia rejeitá-lo por completo; por mais que se buscasse um público alheio a esse segmento, era preciso tê-lo como a referência de qualidade e, sempre que possível, aproximar-se dele. É o que fazem Antonio Carlos e Jocafi quando praticamente se nivelam a Chico Buarque, supostamente porque, assim como esse cancionista, eles não enganavam o povo, dizendo tudo de forma objetiva.

Logicamente, trata-se de apenas uma possível leitura feita por Antonio Carlos e Jocafi sobre a produção de Chico Buarque e sobre sua própria obra. Há canções de Chico, por exemplo, que não só "enganaram" o povo como também os censores da ditadura militar, que não perceberam a crítica ao regime que nelas se manifestava, como aconteceu, por exemplo, em "Apesar de você". Por sua vez, há canções de Antonio Carlos e Jocafi, sobretudo do início de suas carreiras, que não se pautam por essa comunicação direta com o "povo". Prova disso é que a expressão "nas asas do pensamento", criticada por eles, foi justamente empregada pelos próprios em sua canção "Hipnose", defendida no FIC de 1970 e gravada no LP *Mudei de ideia* de 1971: "Eu vou, eu vou, eu vou / Ah, hipnotizado eu vou / Nas asas do pensamento eu vou ver o meu amor".

2.1.6 A contradição com conflitos

Percebe-se, portanto, que a obra de Antonio Carlos e Jocafi foi produzida em um contexto no qual muitas determinações interferiram. Inicialmente, a dupla se voltou para gêneros e temas "afro-baianos" num período ainda marcado pelo ideário nacional-popular. Depois, assistiram a ascensão mercadológica da canção romântica e de gêneros internacionais como o *rock* e o *soul*. Além disso, passaram por uma época na qual o samba, além de ser identificado como reserva de "tradição", "autenticidade" e "brasilidade", também aparecia com grande força no mercado da música. Por fim, não poderiam ignorar a instituição MPB, que representava o segmento consagrado da música popular brasileira.

Diante dessas múltiplas determinações, ao que parece, a dupla não conseguiu produzir uma síntese musical na qual todos esses conflitos fossem equacionados. Ao invés disso, percebe-se que cada disco possuía um caráter diferente, ora buscando responder a uma questão, ora a outra. Com isso, sua produção musical mostra-se bastante eclética, o que reflete as vicissitudes da transição da década de 1960 para a de 1970.

De qualquer modo, talvez esse caráter de seu repertório seja uma das possíveis razões que permitam entender o menor sucesso de Antonio Carlos e Jocafi em relação aos outros artistas estudados. Conforme será apontado nos próximos capítulos, desde o início de sua trajetória, Martinho da Vila definiu seu campo de atuação, afirmando-se como um sambista especialmente ligado ao partido-alto e ao samba enredo (cf. capítulo 4.1); Benito di Paula, por sua vez, produziu seus dois primeiros discos explorando uma série de gêneros, mas também cristalizou uma maneira de tocar samba a partir de seus discos *Um novo samba* e *Gravado ao vivo*, ambos de 1974, a qual norteou toda sua carreira (cf.

capítulo 3.1). Com isso, esses dois artistas conseguiam ter um público mais fiel à sua produção, que também se mantinha fiel à expectativa desse público.

Já com Antonio Carlos e Jocafi, que ora produziam canções de candomblé, ora compunham sambas, ora se aproximavam da *soul music*, ora lançavam canções românticas e ora produziam baiões, a relação com um público fixo se torna mais complicada. É pouco provável que o mesmo consumidor que adquiriu o disco *Mudei de ideia* em 1971 para ouvir a guitarra de Lanny em "Kabaluerê" tenha também comprado o LP *Louvado seja* de 1977 para ouvir a voz e a sanfona de Luiz Gonzaga fazendo uma crítica ao próprio rock na canção "Cordel". Talvez seja possível pensar, portanto, que o verdadeiro público fiel de Antonio Carlos e Jocafi não era, de fato, o consumidor de discos, mas o espectador das telenovelas, para as quais eles produziram canções durante toda a década de 1970.

E talvez seja justamente essa ligação com as telenovelas que tenha feito com que a dupla, apesar de seus esforços de se consagrar na "tradição" da música popular, tenha sido considerada por parte da crítica como comercial e, portanto, desprovida de valores puramente artísticos. Com isso, sua produção foi relegada a certo esquecimento por parte da historiografia da música popular brasileira. Na contramão disso, o que aqui se buscou foi mostrar que o estudo sobre a obra da dupla baiana pode revelar uma série de aspectos que contribuem para uma melhor compreensão do campo da produção musical da década de 1970.

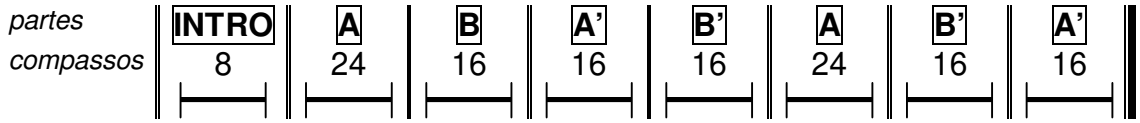
Após esse olhar panorâmico sobre a obra de Antonio Carlos e Jocafi, será feita uma análise mais minuciosa do grande sucesso da dupla, o samba "Você abusou", buscando entendê-lo como expressão das lutas simbólicas travadas pelos cancionistas baianos no contexto da transição da década de 1960 para a de 1970.

2.2 Você abusou: "canção-manifesto" do samba romântico.

Em linhas gerais, a gravação de "Você abusou" do LP *Mudei de ideia* de Antonio Carlos e Jocafi possui um andamento médio, por volta de 70 b.p.m.,compasso binário simples, instrumentação composta por cavaquinho, violão, contrabaixo elétrico, cordas, cuíca, tamborim, pandeiro, surdo e bateria, além das vozes dos referidos cancionistas e de vocais femininos, e tonalidade inicial de **lá maior**[41].

Formalmente, a canção possui duas partes, que se alternam durante todo o fonograma, precedidas por uma breve introdução instrumental de oito compassos. A primeira parte, seu refrão, possui apenas uma versão de letra e é apresentada quatro vezes durante toda a canção, de modo que a primeira e a terceira possuem vinte e quatro compassos (A), e a segunda e a quarta possuem dezesseis compassos (A'), sendo ainda que sua última repetição também finaliza a canção em *fade out*. Já a segunda parte aparece três vezes durante a gravação, a primeira com um texto (B) e as duas últimas com outro (B'), sempre com dezesseis compassos.

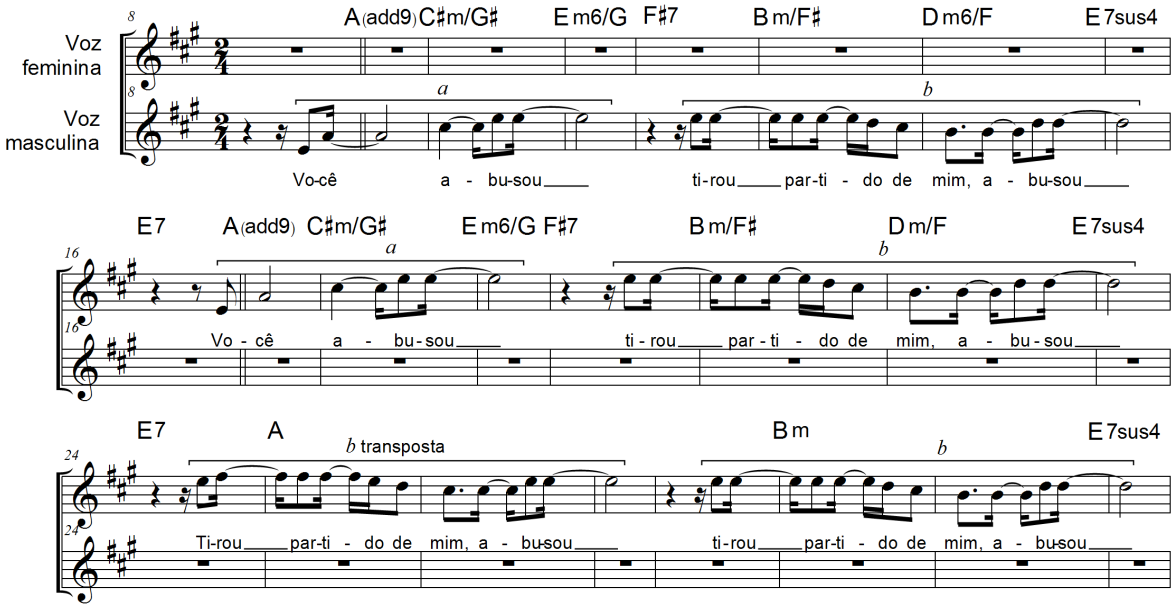
Exemplo 1: esquema formal de "Você abusou" (1971)



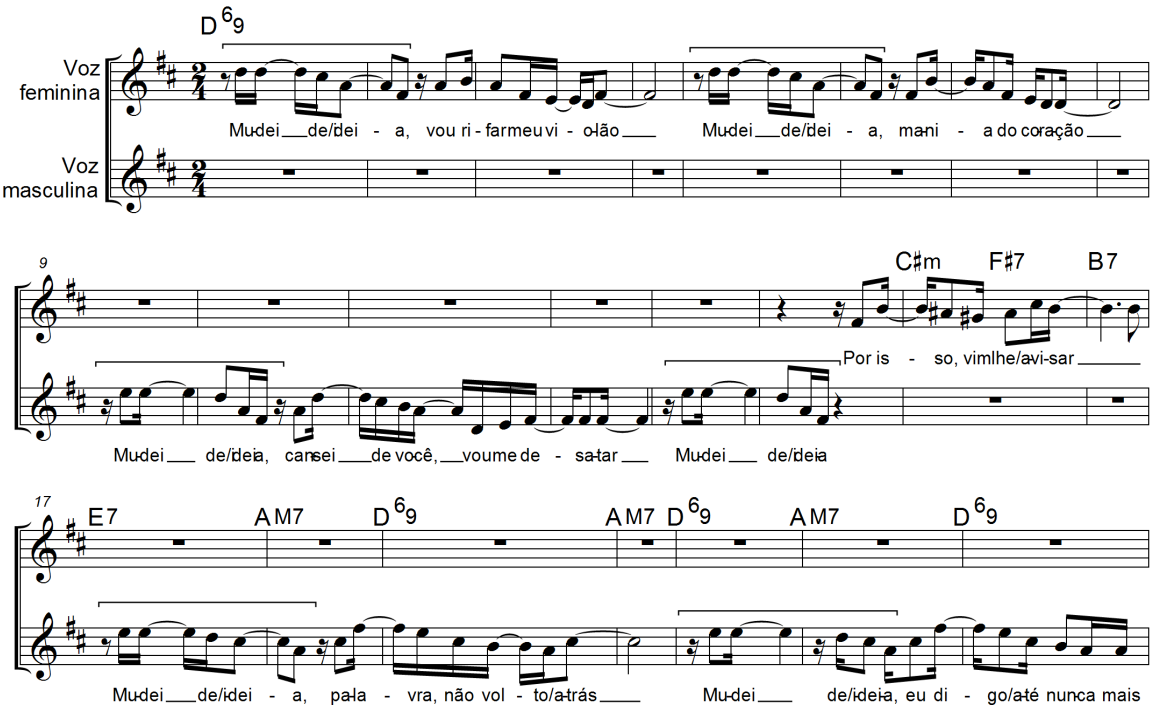
[41] Em verdade, a tonalidade que se escuta ao ouvir o fonograma é de **lá bemol maior**, que é bastante desconfortável para o violão. Além disso, quando a canção modula para sua homônima menor, alcançaria a tonalidade de **lá bemol menor**, algo ainda mais incomum. Com isso, verificam-se indícios de que a tonalidade "original" teria sido a de **lá maior**, a qual foi aqui selecionada para se proceder com a análise musical. Isso posto, é possível que os cancionistas tenham considerado que essa tonalidade era demasiado aguda para suas vozes e que tenham gravado com o violão afinado um semitom abaixo ou, ainda, que tenham gravado, de fato, em **lá maior** e que sua tonalidade tenha sido alterada por meio dos equipamentos do estúdio.

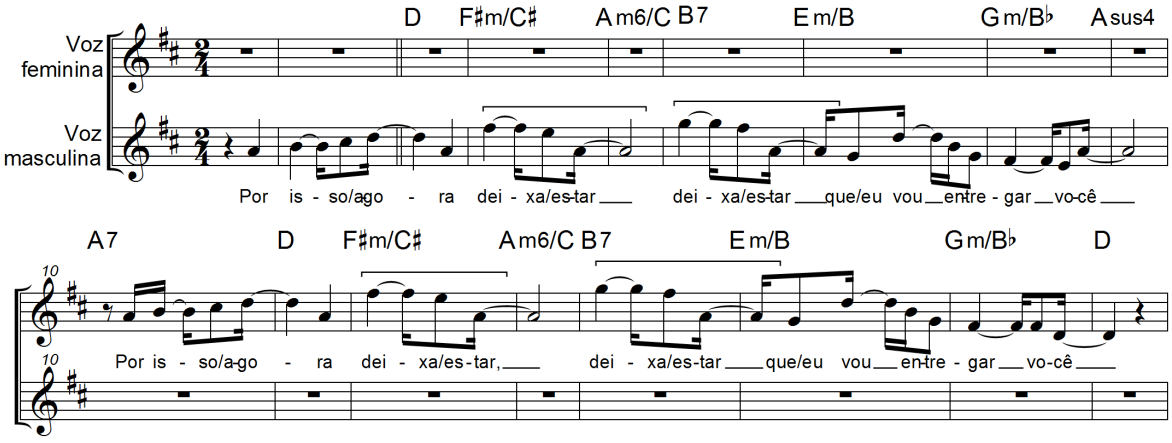
Ao se observar a estrutura melódica de seu refrão, constata-se que, além de se utilizarem da repetição em relação às seções nas quais a canção é dividida, Antonio Carlos e Jocafi também empregam este recurso na construção de suas frases musicais e de seu texto. No primeiro A, por exemplo, ouve-se uma voz masculina cantando duas pequenas frases musicais, *a* e *b*, a primeira com o texto “Você abusou” e a segunda com a letra “tirou partido de mim, abusou”, as quais são, em seguida, repetidas pelos vocais femininos, o que pode ter relações com o coro do samba de roda. Então, são apresentadas outras duas repetições da frase *b*, ambas com o mesmo texto, tal que a primeira, à exceção de sua nota inicial, pode ser entendida como uma transposição da frase original, e a segunda como uma repetição literal desta, sendo acompanhada apenas por uma ligeira mudança na harmonia. Em virtude da repetição de frases acontecer associada à já observada repetição de partes, constata-se que, no decorrer dessa canção, de duração relativamente pequena (3min45s), a frase “Você abusou” é escutada seis vezes e a frase “tirou partido de mim, abusou”, quatorze vezes.

Exemplo 2: estrutura das frases no refrão de “Você abusou”

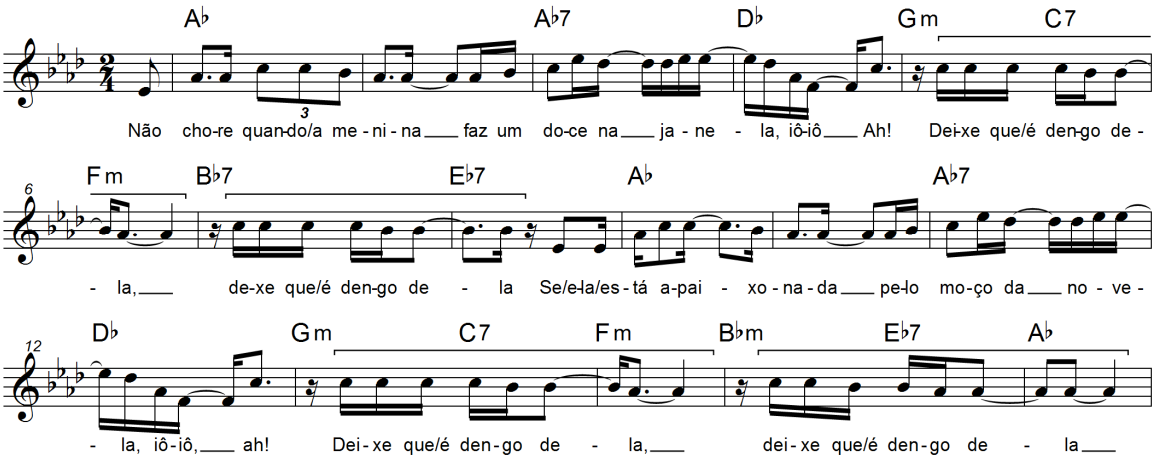


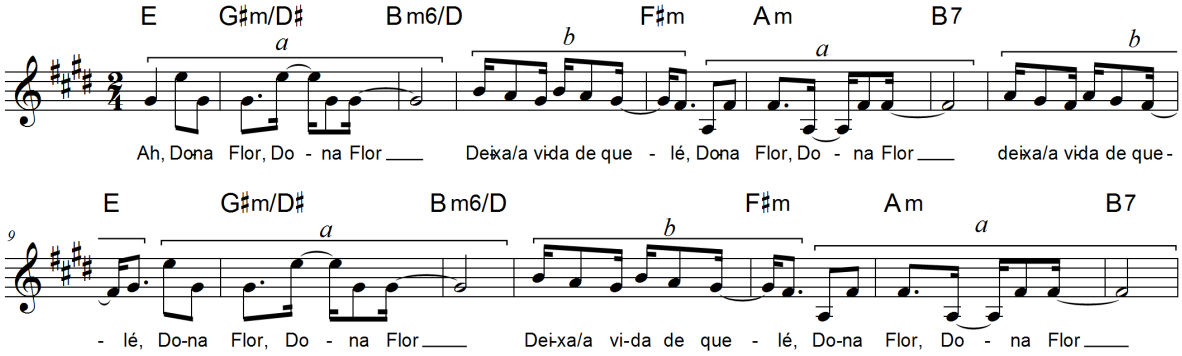
Em relação à produção musical da dupla baiana, nota-se que essa maneira de utilizar a repetição tanto nas frases musicais quanto no texto não é exclusiva de “Você abusou”, mas aparece em outros sambas de sua autoria. Apenas em seu LP de estreia, essa característica se faz presente em outras duas composições, “Mudei de ideia” e “Desacato”. No refrão da primeira (Ex. 3), a frase “Mudei de ideia” é apresentada seis vezes, sendo que as duas primeiras pelos vocais femininos, sendo logo repetidas pelas vozes masculinas com algumas alterações melódicas e, por fim, novamente mostradas pelas vozes de Antonio Carlos e Jocafi, mas com outras variações melódicas a fim de adaptá-las à nova tonalidade de lá maior. Já em “Desacato” (Ex. 4), o recurso é empregado na frase “deixa estar”, de modo que sua primeira repetição pode ser considerada como uma transposição da frase original, excetuando-se apenas a última nota, para então repetir o trecho todo, fazendo com que, a cada refrão de “Desacato”, a frase “deixa estar” seja ouvida quatro vezes. Não custa lembrar que, segundo Mello (2003, p. 409), esse foi o refrão mais cantado pelo público na final do VI FIC.

Exemplo 3: “Mudei de ideia” (1971)

Exemplo 4: "Desacato" (1971)

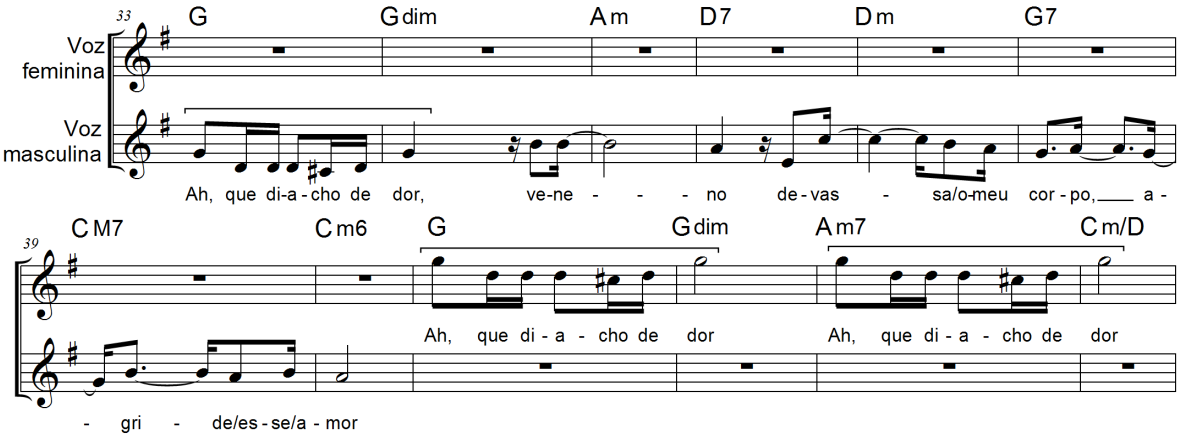


Em seu LP de 1973, o procedimento também é empregado no samba "Deixe que é dengo dela" (Ex. 5), no qual se notam pequenas variações no final da frase, ora concluindo-a na nota **si bemol**, ora na nota **lá bemol**. No LP do ano seguinte, ainda se observa semelhante característica nos sambas "Dona flor e seus dois maridos" (Ex. 6), na qual não só uma, mas duas frases são repetidas de maneira alternada, e também em "Diacho de dor" (Ex. 7), apresentado no festival do Japão, no qual uma mesma frase é repetida três vezes a cada refrão, sem variações melódicas.

Exemplo 5: refrão de "Deixe que é dengo dela" (1973)

Exemplo 6: refrão de "Dona flor e seus dois maridos" (1974)

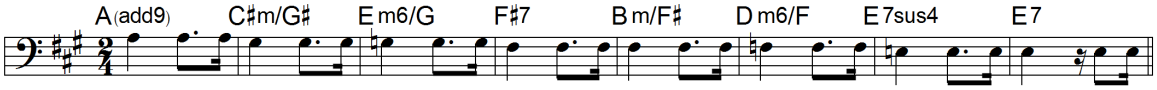


Exemplo 7: refrão de "Diacho de dor" (1974)

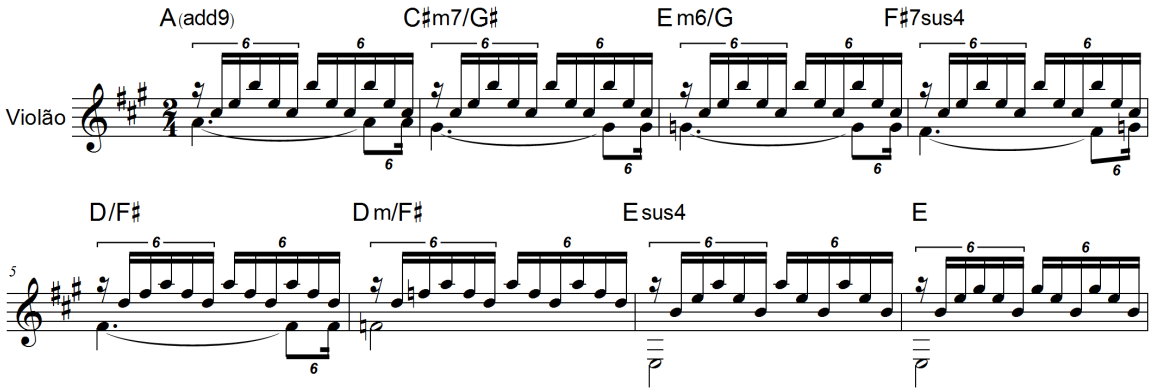


Possivelmente essa maneira de lidar com a repetição era um fator que conduzia a certas representações construídas sobre o repertório de Antonio Carlos e Jocafi como as de que eles tinham algumas fórmulas para compor refrões fáceis e melodias facilmente assimiláveis (MILLARCH, 1986, p. 4). Por certo, o uso da repetição no cancioneiro da dupla pode estar ligado à "tradição" baiana do samba, do samba de roda, "com sua linha melódica sempre repetida", como afirmou Regis (1966, p. 370). Todavia, a crítica musical, ao tecer comentários sobre seu repertório, não associava o uso da repetição como um sinal de vínculo da dupla com a "tradição" baiana, mas como uma espécie de submissão a uma lógica comercial da música, de estandardização e, portanto, um elemento de desprestígio.

Outra característica a ser destacada ainda nessa primeira parte de "Você abusou" é sua progressão harmônica. Apesar de sua melodia ser construída apenas com notas da tonalidade e da frase *a* conter apenas as notas do acorde de tônica, apresentando um caráter bastante tonal, a harmonia desse trecho apresenta uma característica mais cromática, sobretudo em relação à linha do baixo, que se inicia na nota **lá** e caminha por semitons descendentes até chegar à nota **mi** (Ex. 8). Cabe lembrar que a progressão dessa parte também é apresentada na introdução da canção.

Exemplo 8: linha do baixo e harmonia da INTRO e do refrão de "Você abusou".

Todavia, essa harmonia não é inédita nas obras de Antonio Carlos e Jocafi. Sua primeira utilização por parte da dupla aconteceu na introdução e na primeira parte da canção "Catendê" (Ex. 9), gravada no disco *En la fusa* de Vinicius de Moraes (1970) com Maria Creuza e Toquinho.

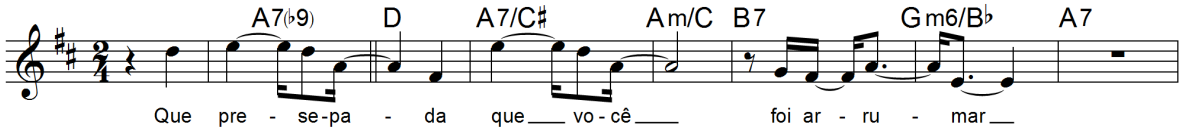
Exemplo 9: introdução de "Catendê" (1970)



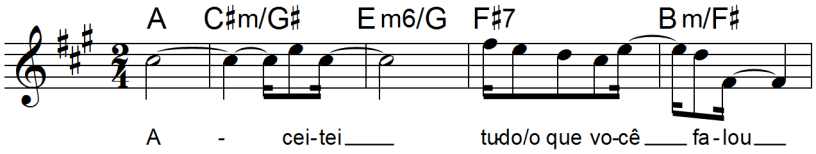
Após "Catendê", os cancionistas voltaram a empregá-la, de maneira parcial ou integral e às vezes com alguma substituição de acordes, em uma série de composições durante praticamente toda a década. No próprio disco *Mudei de*

ideia, por exemplo, além de ser utilizada no refrão de “Você abusou”, ela também se faz presente em “Desacato” (Ex. 4). Em LPs seguintes, encontramo-la nas canções “Presepada” (Ex. 10) de 1972, na primeira frase da segunda parte de “Fraqueza” (Ex. 11) de 1973, em “Dona Flor e seus dois maridos” (Ex. 6) e “Sexto sentido” (Ex. 12) de 1974, em “Poucas e boas” (Ex. 13) e “Água viva” (Ex. 14) de 1980, além de “Opus 2” de 1977 que tem exatamente o mesmo refrão de “Você abusou”, com idêntica melodia e idêntica letra, diferindo desta apenas em sua primeira parte.

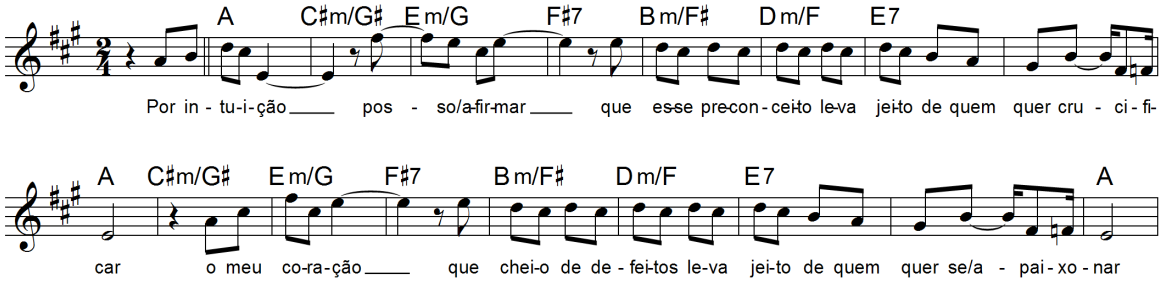
Exemplo 10: refrão de “Presepada” (1972)

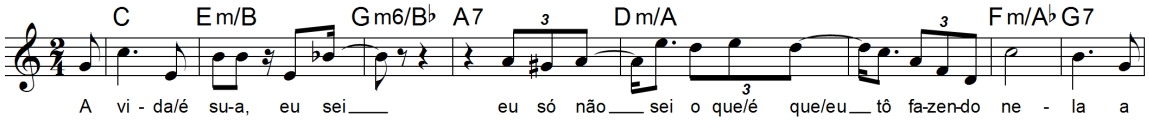


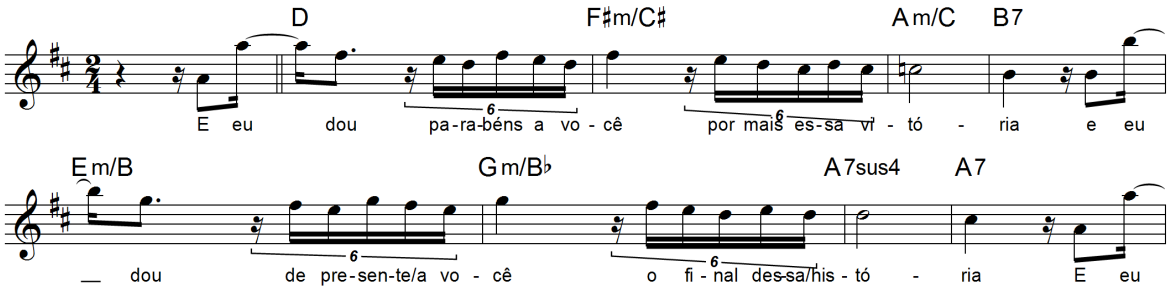
Exemplo 11: parte B de “Fraqueza” (1973)



Exemplo 12: refrão de “Sexto sentido” (1974)



Exemplo 13: refrão de “Poucas e boas” (1980)

Exemplo 14: refrão de "Água viva" (1980)



Uma primeira interpretação para o uso reiterado dessa progressão harmônica na produção dos cancionistas se refere à integração da dupla com a indústria cultural. Tal aspecto foi apontado pelo produtor Rildo Hora, o qual, quando perguntado sobre a possível razão da dupla utilizar uma mesma harmonia em diversas canções, afirmou:

> Bom, isso, sinceramente, eu não achava muito legal, mas isso era uma mania que eles tinham de querer fazer sucesso. Como o "Você abusou" emplacou, eles continuaram fazendo música usando essa harmonia. Mas, curiosamente, sem ter a mesma intenção, o Tom Jobim fez "Este seu olhar", "Discussão", "Aula de matemática", que são músicas que têm aquela subida com a diminuta, e em todas essas músicas a harmonia é a mesma. Tanto que, às vezes, o pessoal antigamente, brincava, cantava: "Sim, promessas fiz" e cantava "Este seu olhar" junto, e dava certo, porque a harmonia era a mesma. Os baianos, eles faziam isso, de usar a harmonia do "Você abusou" porque foi uma coisa que deu certo e eles tinham vontade de estourar. Eu também, por questão ideológica, brigava muito com eles por causa disso, porque eu acho que o sucesso deve acontecer espontaneamente, sem que a gente fique correndo atrás dele. (HORA, 2010)

Ao considerar que o emprego reiterado da progressão harmônica era decorrente do sucesso de "Você abusou", esse tipo de interpretação de Rildo Hora remetia diretamente ao conceito adorniano de estandardização, afinal, para este autor, como a produção da música popular acontecia em um ambiente competitivo,

> quando uma determinada canção alcançava um grande sucesso, centenas de outras apareciam, imitando aquela que obtivera êxito. Os *hits* de maior sucesso, tipos e "proporções" entre elementos eram imitados, tendo o processo culminado na cristalização de *standards*. (ADORNO e SIMPSON, 1986, p. 121)

Todavia, não se pode perder a oportunidade de refletir sobre a diferença colocada por Rildo entre a dupla baiana e o compositor Tom Jobim. De acordo com o produtor, embora Jobim também tenha empregado a mesma harmonia de “Este seu olhar” em outras canções, sua intenção não seria a mesma de Antonio Carlos e Jocafi, ou seja, o que supostamente movia sua ação não era o desejo de fazer sucesso. De fato, esse é um tipo de representação muito comum quando se fala sobre os artistas da bossa nova que, segundo Mammi (1992, p. 64), faziam parte de um segmento da classe média carioca que “resiste em se reconhecer produtiva, apresentando o seu mais rigoroso trabalho como um lazer, como o resultado ocasional de uma conversa de fim de noite”.

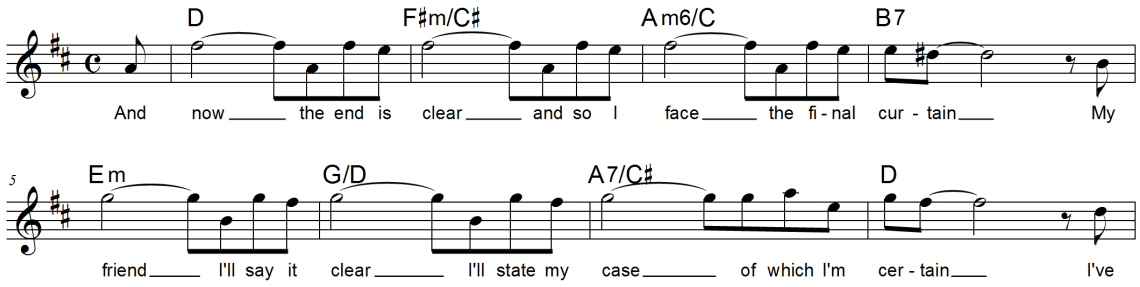
Contudo, é preciso que se reconheça o perigo de se aceitar objetivamente esses discursos já construídos acerca das “reais intenções” de cada compositor, já que eles também fazem parte das representações em torno dos objetos musicais buscando legitimá-los ou deslegitimá-los. Em seguida, deve-se atentar para o fato de que, na verdade, a crítica aparentemente não acontecia somente em relação à estandardização do material musical, pois, nesse sentido, tanto Tom Jobim quanto Antonio Carlos e Jocafi teriam repetido a harmonia de uma canção em outras e, portanto, a produção de ambos igualmente apresentaria sinais de estandardização. Então a fala do produtor da RCA indica que era um discurso de adesão ou afastamento da indústria cultural que acabava sendo critério de avaliação do produto artístico. Nesse sentido, Jobim e sua geração buscaram, de certa forma, disfarçar sua ligação com a cultura industrializada e, por essa e outras razões, acabaram alcançando uma posição de maior prestígio no campo; Antonio Carlos e Jocafi, por sua vez, pareciam aceitar com maior naturalidade essa ligação, o que acabava desmerecendo sua obra.

Além da estandardização, creio que o emprego da progressão de “Você abusou” em várias canções do repertório da dupla baiana também pode ser compreendido como uma estratégia de legitimação. Isso porque, como já mostrado, o primeiro uso que a dupla fez dela foi na canção “Catendê”, gravada

no disco do altamente consagrado compositor da MPB, Vinicius de Moraes. Já apontamos que os cancionistas afirmaram que foi na casa dele que sua carreira no Rio havia começado (CABRAL, 1975, p. 16), indicando uma estratégia de apadrinhamento através do referido poeta-compositor. Com isso, a cada novo emprego da progressão era como se a dupla trouxesse à tona o fato de que uma canção de sua autoria, com aquela mesma progressão, havia sido gravada por um compositor consagrado, numa espécie de tentativa de se aproximar do segmento legítimo da MPB, à semelhança do que a intérprete Maria Creuza, esposa de Antonio Carlos, parece ter conseguido realizar.

Há ainda um último aspecto da progressão harmônica de "Você abusou" a ser considerado e que se refere à ligação deste samba com o segmento romântico. Isso decorre do fato dessa mesma progressão ser ouvida em uma canção que se tornou bastante representativa do segmento em questão: a balada "*My way*" (Ex. 15) gravada por Frank Sinatra (1969, LP).

Exemplo 15: "My way" (1969)

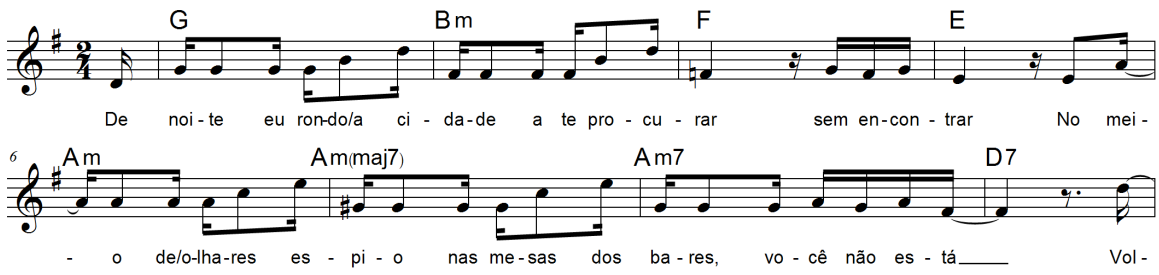


Cabe lembrar que "*My way*" é uma versão em inglês escrita por Paul Anka para a canção francesa "*Comme d'habitude*" cuja música foi composta por Claude François e Jacques Revaux e a letra foi escrita pelo mesmo Claude François e por Gilles Thibaut. Com isso talvez seja possível pensarmos na migração de um *standard*, que, saindo da França, foi incorporado pela canção norte-americana e, na obra de Antonio Carlos e Jocafi, passou a ser um elemento de seu samba romântico. Não se pode esquecer que, à exceção de "Catendê"

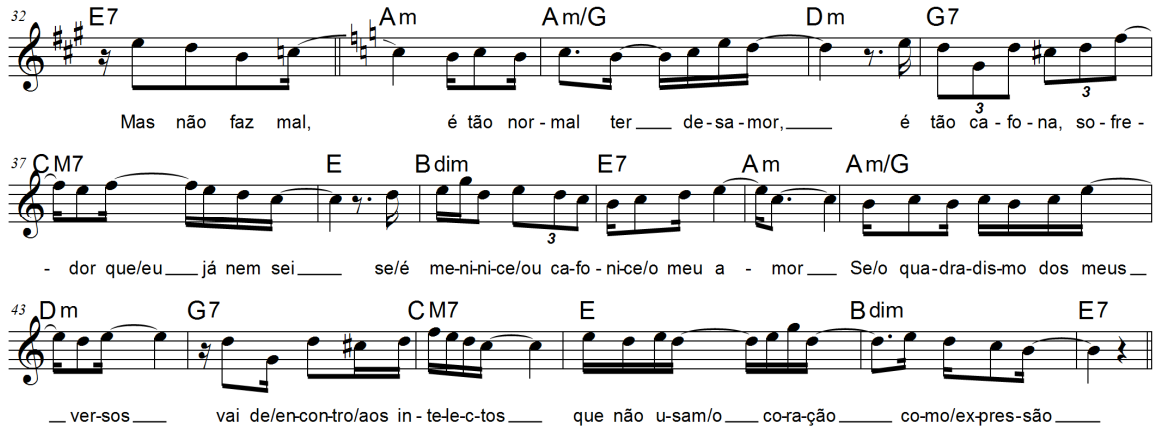
todas as composições da dupla que apresentavam essa harmonia tinham temática amorosa.

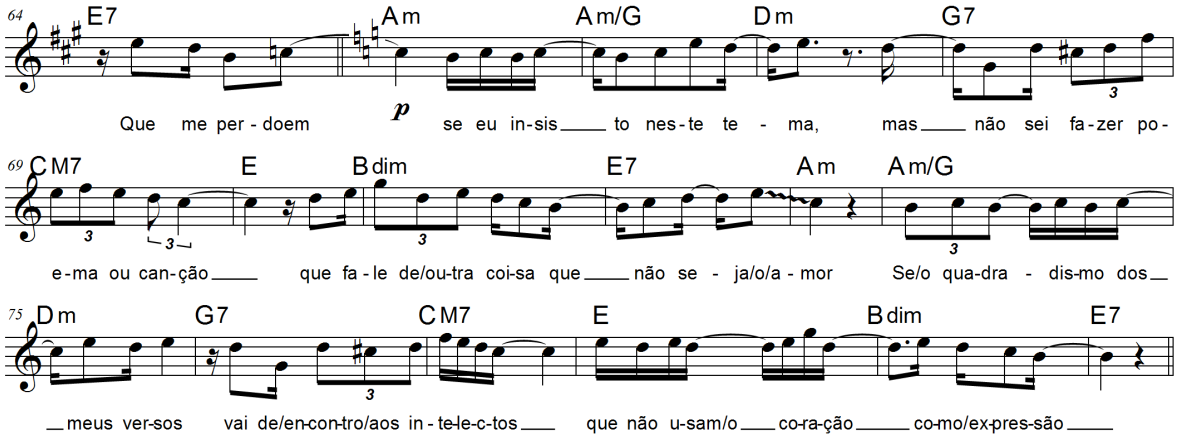
Cabe sinalizar, também, que essa progressão harmônica não é inédita na música brasileira. Ao contrário, ela pode ser encontrada, ainda que sem as inversões do baixo presentes em “Você abusou”, na canção “Ronda” (Ex. 16), composta por Paulo Vanzolini e gravada por Inezita Barroso (1953, 78r). Ainda nesse sentido, é pertinente ressaltar que “Ronda” é um samba canção com temática amorosa e que faz uso de uma harmonia bastante próxima à empregada pela dupla baiana.

Exemplo 16: início de “Ronda” (1953)



Todavia, no caso de “Você abusou” a ligação com o segmento romântico merece ser estudada com maior detalhamento pelo fato de que, nas duas versões de letra concebidas para sua segunda parte, Antonio Carlos e Jocafi adotaram um discurso metalinguístico, fazendo com que a canção se referisse a ela própria. No primeiro texto (Ex. 17), eles começaram por apontar algumas representações que permeavam a temática romântica na época, como “meninice” e “cafonice”, mostrando-se cientes de que tais considerações partiam de um grupo supostamente mais intelectualizado que buscava se afastar dos temas amorosos, passando a considerá-los como “quadrados”.

Exemplo 17: B de "Você abusou"

Mesmo com a consciência de que o uso de temas românticos em sua obra era sinal de desprestígio, na segunda versão da letra (Ex. 18), a dupla reafirmava de maneira ainda mais clara a sua opção pela canção romântica: "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".

Exemplo 18: B' de "Você abusou"

Sob o aspecto musical, deve-se ressaltar que a melodia da segunda parte apresenta algumas diferenças em relação à da primeira. Enquanto o refrão (Ex. 2) se inicia com um arpejo do acorde de tônica que explora a tessitura de uma oitava (**mi**, **lá**, **dó #** e **mi** uma oitava acima), apresenta repetições de frases

musicais e textuais e é interpretado com uma rítmica mais rígida, a melodia da parte B (Ex. 17) se inicia praticamente com graus conjuntos e uma pequena tessitura, não apresenta repetições claras nem de frases musicais nem de textos e é cantada pela dupla com maior liberdade rítmica. Isso parece, de certa forma, aproximar a melodia do plano da fala, fazendo com que o elemento mais importante dessa parte seja sua letra. É como se a dupla, ao compor uma melodia que não chamasse atenção para si própria, buscasse conduzir o foco de seu ouvinte para a letra.

Nesse sentido, com a melodia apontando para a letra e com a letra apontando para a própria canção e para as questões em torno das quais ela foi produzida, "Você abusou" apresenta características bastante próximas às de um manifesto. Logicamente, não se pode considerá-la efetivamente como tal pelo simples fato de que o samba romântico não foi um movimento. De qualquer forma, nota-se que, em sua letra, seus compositores fizeram um diagnóstico do campo e definiram sua posição de atuação numa direção contrária àquela que se colocava como hegemônica pela intelectualidade do período. Nesse sentido, para usar os termos propostos por Naves (2010), por mais que "Você abusou" expressasse uma posição contrária à crítica contextual que era feita pelo nacional-popular, não deixava de ser uma canção crítica, pois ironizava o repertório intelectualizado, que não usava "o coração como expressão", e demarcava seu posicionamento diante dele.

Contudo, ao tomar partido da temática romântica, Antonio Carlos e Jocafi não o fazem sem "pedir perdão", como se percebe no início da letra de B' (Ex. 18). Isso convida a se refletir acerca das representações construídas em torno da canção romântica no período em questão. Em primeiro lugar, deve-se lembrar que um dos grandes representantes desse segmento no Brasil foi o cantor Roberto Carlos. Conforme apontado por Zan (1997, p. 190-2), com a queda de audiência do programa Jovem Guarda no início de 1968, Roberto Carlos abandonou seu cargo de apresentador do mesmo e participou do festival de San

Remo, na Itália, interpretando a balada romântica "*Canzone per Te*", de autoria de Sergio Endrigo, com a qual conquistou o primeiro lugar, o que acabou por consagrá-lo definitivamente como cantor romântico.

A partir de então, conforme o cantor assumia seu estilo romântico, passava a influenciar uma série de artistas, sobretudo seus colegas da jovem guarda (ZAN, 1997, p. 193). Isso se confirma ao examinar novamente a tabela elaborada por Vicente (2002, p. 226), na qual se percebe que, no período de 1966 a 1969, o segmento romântico apresentou gradativo aumento no número de discos entre os mais vendidos, chegando a vinte e dois discos no último ano. Cabe destacar também que Vicente identifica uma divisão nesse segmento, observando que, de um lado, havia um grupo de artistas inicialmente ligados à jovem guarda como o próprio Roberto Carlos, Wanderley Cardoso, Wanderléa, Ronnie Von, Eduardo Araújo, Leno & Lilian, Trio Esperança, Deno & Dino, Jerry Adriani, Paulo Sérgio e Antônio Marcos; de outro, havia, nas palavras do autor, "cantores mais tradicionais" ligados a um "público mais conservador", entre os quais o autor cita Altemar Dutra, Nelson Ned, Waldick Soriano e Cláudia de Barros (VICENTE, 2002, p. 231). Também não se pode esquecer, conforme já apontado (cf. item 2.1.2), que Antonio Carlos e Jocafi entraram em contato com esse segmento quando participaram do festival da Record de 1969, cuja lista dos vencedores apresentava alguns desses artistas (MELLO, 2003, p. 458).

Por outro lado, conforme se destacou no primeiro capítulo, para a ideologia do nacional-popular dos anos 1960, a jovem guarda, por representar a chegada do rock no Brasil, era considerada como um gênero musical entreguista, ligado ao imperialismo, alienado, caracterizando-se como a antítese do projeto de arte popular revolucionária na concepção cepecista. Nesse sentido, pode-se pensar que, ao migrarem da jovem guarda para a canção romântica, esses artistas carregaram consigo as representações que haviam sido feitas sobre sua produção inicial. Utilizando os termos de Antonio Carlos e Jocafi, nota-se que, para os "intelectos", usar "o coração como expressão" poderia significar uma

aproximação com um segmento musical e ideológico alienado. Por outro lado, para o compositor popular do período, produzir canções românticas poderia representar sua inserção num mercado que apresentava perspectivas otimistas. De qualquer maneira, como mostra a canção “Você abusou”, foi preciso se desculpar ao se fazer a opção por esse segmento.

Analisando mais detalhadamente a influência de Roberto Carlos sobre os demais artistas da época, Zan percebe que o cantor era imitado

> no corte de cabelo, no estilo das composições, na temática das letras e, principalmente, na performance do canto, uma das suas características mais marcantes, a “voz jovem”. (ZAN, 1997, p. 193)

O conceito de “voz jovem” foi elaborado por Tatit em sua análise da dicção de Roberto Carlos, que a definiu como

> a voz índice do menino cantor. Naipe tendendo para o agudo, timbre doce e delicado, por vezes nasalado, algo assim como a voz de um rapaz muito novo, mas já bem sucedido. Nada que pudesse lembrar a figura de um senhor, homem feito, como era o modelo do tempo de Francisco Alves, Orlando Silva ou Nélson Gonçalves e que ainda recalcitrava na voz de um Augusto Rayol. (TATIT, 2002, p. 188-9)

Atentando-se para a interpretação de Antonio Carlos e Jocafi, não somente em “Você abusou”, mas também em outros sambas de sua autoria, nota-se que a dupla apresentava uma maneira de cantar doce, delicada, empregando o registro médio-agudo de suas vozes, aproximando-se do estilo de Roberto. Com isso, a produção da dupla baiana se inseria dentro de um repertório da música popular brasileira que empregava a temática romântica, mas de maneira contida. De acordo com Tatit (2002, p. 54), a precursora desse tipo de tratamento é “Três apitos”, de Noel Rosa, sendo considerada por ele como “a canção do sentimento comedido”, na qual “o sofrimento é tratado com delicadeza”, produzindo o efeito de “intimidade”. O autor ainda cita as canções “Detalhes”, de Roberto Carlos, “Sonhos”, de Peninha, e “Tá combinado”, de Caetano Veloso, afirmando que, nelas, o tema amoroso é tratado de maneira semelhante a “Três apitos”.

Segundo Romano de Sant'Anna (1980, p. 218-9), esse aspecto também se fazia presente no repertório da bossa nova, que tanto demonstrava uma atmosfera intimista quanto uma substituição do *dramático*, provavelmente se referindo ao samba-canção anterior, pelo *lírico*. Já com o repertório da canção de protesto, ainda de acordo com o mesmo autor, os sentidos *épico* e *dramático* substituíam o *lírico* da bossa nova (SANT'ANNA, 1980, p. 229). Ao que parece, no contexto do pós AI-5, houve uma revalorização desse lirismo, que também se manifestou na produção de Antonio Carlos e Jocafi.

No que se refere a sua produção de sambas, portanto, percebe-se que o intuito da dupla baiana não era o de abordar os problemas sociais, mas era cantar os amores, sem se utilizar de dramatizações exageradas. É o que se encontra expresso na letra de sua canção "Feitiço moleque", do LP homônimo de 1986:

Feitiço moleque

Antonio Carlos / Jocafi / Julio Cesar

Todo sorriso bonito merece um beijo
Toda saudade dengosa merece um choro
Todo amor destruído, um consolo
Pra todo pirata, um tesouro
Pra todo chamego, um calor

Toda carícia gostosa merece o dobro
Todo feitiço amoroso merece um gozo
Toda tristeza doída, um pileque
Que vai libertar o moleque
Que sabe mostrar seu valor

Se 'tá' com raiva, seu caminho é outro
Pega a porta aberta, siga o corredor
Se 'tá' com raiva, seu caminho é outro
Pega a porta aberta, siga o corredor
Do lado direito tem um quarto escuro
Onde mora o medo, o solidão e dor

O "feitiço" da dupla para seus sambas, portanto, consistia justamente nesse "feitiço moleque", que não passa pelo "quarto escuro" do medo, da solidão e da dor, mas que abordava os sorrisos, os beijos, as saudades dengosas e os chamegos.

CAPÍTULO 3
Um novo samba!

3.1 Um sambista osso duro de roer

"Mesmice" (CHRYSÓSTOMO, 1977, p. 72), "pobreza de sons", "presença insossa" (MORAES, 1975, p. 49): sem dúvida, dentre os sambistas aos quais a pesquisa dedicou maior atenção, foi em torno da obra de Benito di Paula que se construíram as mais pesadas críticas. Mesmo o jornalista Aramis Millarch, que afirmou em 1973 que Benito poderia ser considerado, "sem favor algum, como um dos melhores intérpretes-compositores do Brasil" (MILLARCH, 11-03-1973, p. 22), parece ter mudado de opinião ao longo do tempo já que, no ano de 1980, ele apontou o cancionista como um "protótipo do sambão-joia" (MILLARCH, 08-06-1980, p. 1) e três anos depois como a "estrela maior do samba-joia" (MILLARCH, 20-11-1983, p. 21), em que pese toda a carga pejorativa que esse rótulo carregava.

Tais representações indicam que Benito de Paula não alcançou grande legitimidade em seu campo, situação que foi percebida e expressada pelo próprio artista na canção "Osso duro de roer", lançada em seu LP de 1977, cuja letra lamenta por sua exclusão da listagem dos "grandes" sambistas: "Estão querendo tirar meu nome do samba / Tirar meu tempo de bamba / Dizendo até que eu já me despedi". Diante dessa constatação, faz-se necessário refletir sobre quais foram as razões que levaram Benito a não alcançar a consagração necessária para ser lembrado como um importante compositor da música popular brasileira.

3.1.1 “E tinha que tocar todas as músicas”

A análise de seu primeiro LP, lançado pela gravadora Copacabana no ano de 1971 (PAULA, 1971, LP), traz elementos para que se comece a entender essa trajetória de Benito. Diferentemente do que passou a acontecer em 1974, ano a partir do qual começou a incluir somente sambas de sua autoria em seus discos[42], seu LP de estreia continha apenas quatro canções compostas por ele diante de um total de doze fonogramas. Além do aspecto não autoral do disco, destaca-se a ausência de uma unidade em relação aos gêneros musicais nele empregados. Apenas para citar alguns exemplos, nesse LP podem ser encontradas tanto canções próximas ao *rock*, como “Salve, salve” de Ivan Lins e Ronaldo Monteiro de Souza, quanto baladas em andamento lento, como “Azul da cor do mar” de Tim Maia, sambas como “Apesar de você” de Chico Buarque, o baião “Eu gosto dela” de Benito di Paula e ainda a guarânia “Preciso encontrar você” do mesmo Benito. Nota-se também que os compositores cujas canções foram gravadas por Benito não pertenciam a um mesmo segmento musical, sendo que alguns deles eram vinculados a segmentos considerados até mesmo antagônicos no período, como são os casos de Chico Buarque e Vinicius de Moraes, ligados à MPB, e de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, que participaram da jovem guarda[43].

O caráter desse disco remete diretamente ao início da carreira de Uday Velloso, que posteriormente assumiu o nome artístico de Benito di Paula. Nascido em 28 de novembro de 1941 no município de Nova Friburgo, no Rio de Janeiro, ele iniciou seu caminho no cenário da música popular na década de 1960 como *crooner* em boates cariocas, mudando-se posteriormente para a cidade de Santos,

[42] Desde 1974 até o final da década, Benito gravou sete LPs, sendo que apenas a canção “Tudo sobre a mesa”, composta por Andó e por seu irmão J. Velloso e registrada no disco de 1978, não era de sua autoria.

[43] Para ver todas as faixas que compõem esse LP e seus respectivos autores, conferir o Anexo 2.

no estado de São Paulo, onde começou a tocar piano em casas noturnas, algo que continuou fazendo ao se instalar na capital deste mesmo estado (DICIONÁRIO, 2006, p. 568). Em 1973, Tárik de Souza afirmou que Benito era "um dos mais cotados *crooners* de São Paulo", atividade que, conforme relatado pelo próprio artista ao crítico musical, exigia que ele cantasse todos os gêneros, sendo que o samba aparecia "uma vez ou outra, mas não se podia insistir muito nisso" (SOUZA, 1973, p. 96). Em entrevista ao *Programa do Jô*[44], Benito apresentou ainda maiores detalhes sobre esse ambiente no qual iniciou seu percurso artístico:

> JÔ: Você tem uma trajetória musical e de trabalho musical muito impressionante e não muito comum no Brasil, porque você foi tocando, ao mesmo tempo foi *crooner* de orquestra...
> BENITO: Fui, fui... Cantor de cabaré, de zona, tudo! (...)
> JÔ: Era uma coisa que o músico pegava tradição tocando, tinha trabalho toda noite.
> BENITO: E tinha que tocar todas as músicas.
> JÔ: Qualquer gênero?
> BENITO: É, eu só não me atrevia... Eu tocava sempre o que dava pra mim *(sic)* tocar, porque eu sou autodidata.
> JÔ: Gente, sabe que eu fico impressionado! Como é que você começou a tocar? Que idade você tinha?
> BENITO: Ah, eu comecei com papai, que está no céu e, violão, né? Eu comecei a tocar piano foi na boate mesmo, porque lá em casa não tinha piano, nem pensar em ter piano, nunca tinha visto um piano de perto, né? (...) E eu cantava, por exemplo, (...) uma cantiga italiana: *(canta)* "Ho capito che te amo" (Luigi Tenco) (BENITO, 17-11-2009).

Há vários aspectos dessa entrevista a serem destacados. Um primeiro se refere justamente ao tipo de repertório que Benito, como *crooner*, deveria interpretar: ao invés de ficar restrito a um segmento musical, ele deveria cantar e tocar todas as músicas, de qualquer gênero. Isso porque, em geral, o público que frequenta casas noturnas difere do que assiste a espetáculos musicais em teatros ou auditórios. Nesse último caso, a plateia visa à apreciação de um artista em

[44] Nesse programa, o humorista Jô Soares recebe convidados diversos que são entrevistados por ele. É exibido de segunda à sexta-feira pela Rede Globo de Televisão e pela Rádio CBN, iniciando-se por volta de 1h.

específico, sendo já minimamente unificada de antemão, geralmente já possuindo alguma identificação com quem vai se apresentar. Já no caso das casas noturnas, a música não é a principal atração e o seu frequentador não se dirige até esse local para ouvir um artista em específico. Ao contrário, são os músicos que trabalham nesse ambiente que devem apresentar um repertório que consiga agradar a um público mais eclético – se comparado ao dos concertos –, geralmente conduzindo-o à dança. Foi esse o meio no qual Benito iniciou sua trajetória musical e, a se julgar pelo repertório de seu LP de estreia, a atividade de *crooner* norteou a concepção de seu primeiro LP e o introduziu na indústria fonográfica.

Outro aspecto a se salientar é sua ligação com as baladas italianas. De fato, sua relação com esse segmento acabou até por definir o nome artístico com o qual se tornou conhecido: ao invés de usar seu nome de batismo Uday Velloso[45], o cancionista acabou se apresentando como "Benito di Paula", nome que lembra o de cantores italianos de sucesso na época como, por exemplo, Pepino di Capri. Com isso, Benito escolhia a direção oposta, por exemplo, à de Adoniran Barbosa, que preferiu este pseudônimo supostamente mais "brasileiro" do que seu nome de batismo, tido como mais "italiano", João Rubinato (FERNANDES, 2009, p. 209). Cabe lembrar que Adoniran firmou sua carreira musical entre o final da década de 1940 e início da de 1950, período em que se estabelecia uma forte ligação entre o rádio e a identidade nacional, com o samba aparecendo como um gênero predominante. Por outro lado, Benito di Paula, ao adotar este nome artístico, privilegiava sua associação a um segmento musical internacional de massa, o que sugere uma maior internacionalização do repertório musical na década de 1960. No que se refere especificamente à canção italiana, não se pode esquecer que, sobretudo após a vitória de Roberto Carlos no festival

[45] "Uday" que, segundo o artista, significa "chefe da tribo" para a comunidade cigana na qual ele nasceu (BENITO, 04-12-2008).

de San Remo em 1968 com "*Canzone per te*"[46], tal segmento já vinha sendo incorporado por artistas brasileiros.

De qualquer modo, parece haver um elemento comum entre os casos de Adoniran e Benito, com o qual cada um se relacionou de maneira diferente: a intensa imigração de italianos para o estado de São Paulo. No caso de Adoniran, que era de família italiana, acabou se vinculando ao samba, segmento musical considerado legítimo e representante da "nação", para se firmar como artista da música popular de sua época. Já Benito, que não era descendente de italianos, ao chegar ao estado de São Paulo deve ter encontrado um público que, possivelmente em decorrência dessa mesma imigração, era mais receptivo às cantigas italianas[47]. Diante disso, o artista passou a se aproximar desse segmento, incorporando a seu repertório algumas de suas canções.

Um último aspecto de sua entrevista a ser destacado refere-se a sua iniciação musical. Em outra entrevista ao mesmo programa do Jô (BENITO, 04-12-2008), ele narra que começou a cantar inicialmente com seu pai, o qual, segundo o depoimento do próprio artista, tocava violão de sete cordas, viola americana, cavaquinho, bandolim e acordeom, e que fazia parte de um conjunto regional. Além de ouvir, aprender e cantar o repertório de seu pai, aparentemente ligado ao choro e ao samba tradicional[48], aprendeu com ele a tocar violão copiando a posição e os movimentos de sua mão[49]. Com o piano, conforme anteriormente

---

[46] Nesse sentido, vale lembrar que, ainda antes do referido festival de 1968, já era possível encontrar um artista como Jair Alves de Souza adotando o pseudônimo de Jerri Adriani e fazendo sua estreia em disco com o LP *Italianíssimo* (ADRIANI, 1964, LP), que trazia exclusivamente canções de compositores italianos.

[47] De fato, apenas a título de ilustração, ao se comparar as pesquisas de venda de discos realizadas pelo IBOPE na cidade do Rio de Janeiro e na cidade de São Paulo no ano de 1968, constata-se que a cantora italiana Gigliola Cinquetti foi citada apenas uma vez na listagem da capital carioca enquanto que, na pesquisa de São Paulo, ela apareceu sete vezes, indicando uma maior demanda por esse repertório.

[48] Tal suposição é decorrente dos instrumentos tocados pelo pai de Benito, normalmente ligados a esses segmentos, e também ao fato de Benito interpretar, nessa mesma entrevista, um trecho da canção "Chão de estrelas" (Sílvio Caldas / Orestes Barbosa), dizendo tê-la aprendido na época em que cantava com seu pai (BENITO, 04-12-2008).

[49] Ainda na mesma entrevista, Benito disse que não aprendeu a tocar violão por meio de cifras, afirmando ser incapaz de decodificá-las (BENITO, 04-12-2008).

observado, a relação foi ainda mais complicada, uma vez que ele não possuía o instrumento em casa, podendo explorá-lo apenas na boate em que trabalhava.

Ainda sobre sua relação com o piano, há outro trecho da entrevista de Benito a ser citado e que ajuda a se compreender as relações do mesmo com a música:

> JÔ: Desde criança, você já tocava?
> BENITO: Não, eu nunca toquei! Eu não toco piano nem por ouvido, nem por música.
> JÔ: Você toca por quê, então?
> BENITO: Por necessidade. (BENITO, 04-12-2008)

Essa *necessidade* de Benito de tocar piano foi comentada pelo mesmo em outros momentos da entrevista. Ele afirmava que havia começado a tocar nas boates aos dezessete anos, sendo que a idade mínima permitida era a de vinte e um anos. Contudo, ainda segundo Benito, ele tinha certidão emancipada de seu pai, que lhe dava permissão para tocar no referido local, afinal, em suas próprias palavras, ele "tinha que trabalhar", em virtude de suas dificuldades financeiras (BENITO, 04-12-2008). Benito procurou retratar um pouco dessa situação em sua composição "Bandeira do samba", lançada em seu disco de 1975: "Ah, eu chorei / Quando saí lá de casa e enfrentei o mundo, eu chorei / Mas só eu sei / Que pra chegar onde estou, eu confesso, eu lutei, eu lutei (...) / Desenganos foram pra mais de mil / Indiferenças, só Deus sabe quem viu".

De qualquer modo, ao assumir abertamente essa postura "profissional", Benito usava um discurso diverso da postura de amadorismo cultivada por músicos da bossa nova (MAMMI, 1992, p. 64). Ao invés de um pensamento desinteressado, que normalmente se encontra vinculado à esfera artística, Benito admitia abertamente que seu envolvimento com a música foi decorrente de dificuldades materiais, possuindo o caráter de um trabalho, que se liga, portanto, à esfera comercial.

Essa relação comercial com o universo musical também se faz presente na concepção de seu primeiro disco. Ao comentar sobre ele, Benito afirma: "Foi

meu primeiro disco, rapaz! LP, bolacha. Eu fiz um compactozinho, aí a gravadora queria me ajudar: vamos fazer um LP com sucessos!" (BENITO, 04-12-2008). Portanto, o repertório de seu LP de 1971, mais do que ser fruto de um projeto estético ou artístico, era composto por canções que já haviam demonstrado seu potencial mercadológico, independente de qual segmento musical cada uma delas representasse.

Contudo, para a frustração de Benito e da gravadora Copacabana, o disco não alcançou o esperado sucesso comercial, mas foi recolhido das lojas. Isso porque o mesmo continha, já como faixa de abertura, o samba "Apesar de você" de Chico Buarque. De acordo com Paulo Cesar de Araújo (2007, p. 103), a versão de Benito era uma das primeiras regravações dessa composição, que, até então, ainda não estava proibida. O pesquisador observa que, até aquele momento, Chico Buarque não era considerado um contestador do regime ditatorial e que, quando chamado para prestar esclarecimentos aos militares após o AI-5, teve que justificar apenas sua participação na Passeata dos Cem Mil e sua peça teatral "Roda Viva", mas nada teve que comentar sobre suas canções. A censura só foi perceber o conteúdo crítico do samba de Chico Buarque quando a canção já tocava no rádio e seu compacto já havia vendido cerca de 100 mil cópias (ARAÚJO, 2007, p. 104-5). Com isso, também para Benito e para sua gravadora, "Apesar de você" era somente mais uma canção romântica de sucesso que deveria ser incluída no disco. Todavia, assim que a canção foi proibida, o disco de Benito também o foi, fazendo com que os LPs fossem recolhidos das lojas.

3.1.2 Benito a todo vapor

Após o insucesso de seu disco de 1971, Benito conseguiu no ano seguinte gravar um novo álbum pela mesma gravadora, intitulado *Ela* (PAULA, 1972, LP), que novamente apresentava um repertório eclético, contendo sambas, baladas românticas, um frevo e um baião. Contudo, apesar dessa semelhança, o

disco de 1972 parece ser fruto de uma concepção diferente daquela do LP de estreia do artista de Nova Friburgo. Isso se percebe, sobretudo, pelo fato de que nele não havia mais canções de sucesso da época e sim um número maior de canções inéditas: quatro delas eram de autoria do próprio Benito, outras três foram compostas por Carlos Magno, que, segundo Araújo (2007, p. 106), era um músico que trabalhava com Benito nas noites de São Paulo[50], além da canção "É pranto", que foi composta por José Wilson, Adilson Salvador e Barbosa. Quanto às demais, três delas eram versões de canções mais antigas que, diferentemente do disco anterior, não eram os "grandes sucessos do momento". São os casos de "Fale baixinho" (Portinho / Heitor Carrilho), presente no LP *A noite do meu bem* de Elza Laranjeira (1960, LP); "Maria do céu" (René Bittencourt / Raul Sampaio), gravada por Orlando Correa (1958, LP); e "Fui eu" (Aloysio Figueiredo / Nelson Figueiredo), incluída no disco *Uma noite no Cave* de Almir Ribeiro (1957, LP). Além dessas, havia ainda uma versão do samba "Antonico", composto por Ismael Silva e gravado por Alcides Gerardi (1950, LP). Merece destaque também o fato de que, se no disco de 1971 apenas duas canções poderiam ser consideradas como samba, metade do repertório do LP *Ela* é composto de sambas: "Violão não se empresta a ninguém", "Antonico", "Quem vem lá", "O bom é o Juca", "Formiga desunida" e "Ela".

Tais características sugerem que o que estava orientando a produção desse disco não era o desejo de fazer sucesso através da regravação de canções consagradas no mercado da música popular daquele período, mas um esforço de dar legitimidade a Benito di Paula. A inclusão de "Antonico" talvez seja o sinal mais claro disso, já que esse samba havia sido incluído no show *Fa-tal – Gal a todo vapor* da cantora Gal Costa, um dos mais importantes acontecimentos musicais daquele ano (ZAN, 2010, p. 165), lançado posteriormente em LP

[50] As canções compostas por Benito eram "Violão não se empresta a ninguém", "Quem vem lá", "Frevo gingado" e "Ela" e as compostas por Carlos Magno eram "O bom é o Juca", "Paraíba" (em parceria com João Rodrigues) e "Formiga desunida".

(COSTA, 1971, LP). Na versão da cantora, “Antonico” recebeu um tratamento musical que lhe conferiu um caráter bastante melancólico que fez com que o drama vivido pelo personagem da canção se transformasse em uma metáfora do drama que o Brasil enfrentava sob o jugo da ditadura militar. Era um fonograma, portanto, que se inseria num contexto de contestação política e que, também por isso, alcançava um alto grau de consagração no campo. Com isso, ao também incorporar essa canção a seu repertório, interpretando também com considerável melancolia, era como se Benito estivesse buscando se aproximar do segmento consagrado da MPB, do qual Gal Costa fazia parte.

Outra canção desse disco que sugere esse mesmo tipo de aproximação com a MPB é “O bom é o Juca”, de autoria de seu companheiro Carlos Magno. Conforme a análise de Araújo (2007, p. 105-6), sua letra empregava o mesmo recurso da linguagem da fresta que se fazia presente nas canções engajadas dos compositores consagrados da MPB. Essa composição se refere a um personagem chamado Juca, afirmando que “se ele for presidente, / resolve os problemas do morro de vez: / arranja remédio pra quem está doente, / arruma colégio pros filhos da gente, / só temos três bicas, coloca mais três”. Tal personagem lembra um pouco o “malandro benfeitor” da canção “Charles Anjo 45”, “Protetor dos fracos e dos oprimidos / Robin Hood dos morros, rei da malandragem / Um homem de verdade, com muita coragem”, composta por Jorge Ben e gravada em 1969 (BEM, 1969, LP).

De qualquer modo, Benito di Paula lançava a canção “O bom é o Juca” em um período no qual a imprensa nacional exaltava os altos índices de popularidade do então presidente do Brasil, Emílio Garrastazu Médici, sob o slogan de “Médici é o maior” (ARAÚJO, 2007, p. 105). Para que a crítica ao governo, portanto, não fosse prontamente identificada pelos censores, o verso final da canção afirmava que o Juca deveria ser, sim, presidente, mas da escola: “O bom é o Juca e tem que ser / presidente da escola”. Sem desconsiderar a possibilidade de Benito di Paula e Carlos Magno estarem descontentes com o

regime militar e, por isso, assumirem uma postura engajada nessa canção, também não se pode esquecer que tal posicionamento pode ter sido buscado pelo fato de que, desde a década anterior, o engajamento do artista era um sinal de distinção e acabava se constituindo como um elemento de prestígio.

A se julgar pelo crítico Aramis Millarch, parece que tais esforços surtiram efeitos, já que o mesmo teceu vários elogios ao LP e ao artista, apontando ainda outros fatores que seriam responsáveis pela qualidade do disco:

> As doze músicas reunidas no álbum que se intitula *ELA* foram cuidadosamente selecionadas e o produtor Alfredo Borba – cujo bom gosto dispensa qualquer comentário – esmerou-se na escolha dos arranjadores que são Leo Peracchi Portinho e José Briamonte. (...)
> Pelos cuidados que mereceu de sua gravadora, pela qualidade fora do comum de suas interpretações, Benito Di Paula está fadado a conseguir mais um grande sucesso na carreira com este LP *ELA*. (MILLARCH, 11-03-1973, p. 22)

Todavia, as previsões mais otimistas de Millarch não se concretizaram, já que o disco não foi o sucesso de vendas que o crítico imaginava, passando, por exemplo, sem ser citado pelas listagens do IBOPE ou do NOPEM. De seu repertório, a canção que parece ter alcançado maior sucesso foi o samba "Violão não se empresta a ninguém", já que é a única canção do disco presente nas coletâneas de 1991 (Copacabana), de 1996 (Polydisc), 2002 (Som Livre) e 2009 (EMI). De qualquer modo, por mais que o LP *Ela* não tenha alcançado números expressivos de vendagem, ele sugere mudanças na carreira de Benito, que começava a se apresentar mais como compositor do que como *crooner* e também se mostrava mais próximo ao samba, tanto pela maior quantidade de canções ligadas a esse gênero quanto pelo maior destaque alcançado com "Violão não se empresta a ninguém".

3.1.3 Um novo Benito: compositor, sambista e um sucesso!

E foi com outro samba que Benito conseguiu, pela primeira vez, ter seu nome incluído nas listagens de discos mais vendidos. Trata-se de "Retalhos de

cetim", um samba em andamento lento que narra as desventuras amorosas de um folião, lançado primeiramente em um compacto simples no final do ano de 1973. Segundo a pesquisa do IBOPE, ele foi o décimo quarto compacto simples mais vendido durante o mês de setembro na cidade de São Paulo, permanecendo nas listagens até janeiro de 1974, ocupando duas vezes a quarta posição, além de um quinto e um segundo lugar. No Rio de Janeiro, o mesmo compacto apareceu pela primeira vez na lista do IBOPE em novembro de 1973, permanecendo nela até março de 1974 (cf. Anexo 4). Já de acordo com os dados do NOPEM, o compacto *Retalhos de cetim* foi o nono produto fonográfico mais vendido do ano de 1974 (cf. Anexo 3).

Além do compacto simples, esse samba foi incluído em um compacto duplo, que também alcançou expressivas vendagens e, por fim, integrou o repertório de seu LP de 1974, intitulado *Um novo samba* (PAULA, 1974a, LP). Trata-se do primeiro disco de Benito que contém somente canções de sua autoria, todas ligadas ao samba, fórmula que foi repetida em todos os seus LPs da década[51]. Esse LP também alcançou boas vendagens, permanecendo durante três meses – de abril a junho de 1974 – nas listagens do IBOPE dos discos mais vendidos de São Paulo (cf. Anexo 4).

Nota-se com isso que, diante de uma maior diversidade de gêneros e estilos que se fazia presente em seus dois primeiros LPs, Benito acabou fazendo a opção pelo samba como seu carro-chefe. Como já apontado, o fato dele já ter alcançado algum sucesso com seu samba "Violão não se empresta a ninguém", indicando o potencial mercadológico desse gênero, deve ter sido uma das razões que o conduziram a tal decisão. Além disso, provavelmente os diretores e produtores de sua gravadora Copacabana também observaram o mercado fonográfico e foram capazes de perceber, conforme apontado por Eduardo Vicente

[51] No período de 1974 a 1979, Benito lançou sete LPs, sendo que somente uma canção não foi composta por ele. Trata-se de "Tudo sobre a mesa", de autoria de seu irmão Jota Velloso e de Andó.

(2002, p. 226), que cada vez mais os artistas ligados ao samba apareciam entre os mais vendidos. Por outro lado, deve-se lembrar que, ao contrário da canção italiana, por exemplo, que era vista como parte de um repertório internacional rotulado como massivo, comercial e, portanto, de inferior legitimidade, o samba era visto no período como um gênero "tradicional" e "legítimo" da música popular brasileira.

Há que se observar ainda que os sambas "Violão não se empresta a ninguém" e "Retalhos de cetim" possuem certa semelhança no que concerne à sua letra, já que ambos são cantados em primeira pessoa e narram, cada um, uma história que se passa no período carnavalesco. No caso do primeiro, o eu-lírico reclama de um companheiro que pegou seu violão emprestado ("Onde está você / com meu violão?"), ameaçando proibir que o mesmo desfile em seu cordão: "Se você chegar fora de hora / não deixo você desfilar no meu cordão" e "Espero mais meia-hora / e se você não chegar / não aceito conversa mole, não aceito desculpa e não vai desfilar". Já em "Retalhos de cetim", o eu-lírico lamenta o fato de uma garota, apesar de ter prometido, não ter desfilado na escola de samba da qual ele também participa: "Mas chegou o carnaval / e ela não desfilou / Eu chorei, na avenida, eu chorei / Não pensei que mentia / a cabrocha que eu tanto amei".

O emprego do carnaval como tema dessas duas canções de Benito traz elementos para que se compreenda a transição da década de 1960 para a de 1970. Isso porque, na produção engajada da MPB dos anos 1960, o carnaval se transformou em uma metáfora da liberdade, da democracia e da revolução. Exemplo disso é a "Marcha da quarta-feira de cinzas", de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes, cuja letra se utilizava do fim do carnaval ("Acabou nosso carnaval / ninguém ouve cantar canções / ninguém passa mais brincando feliz / e nos corações / saudades e cinzas foi o que restou") para simbolizar os problemas

sociais do país[52]; contudo, ao mesmo tempo, mostrava-se esperançosa de que a situação pudesse melhorar ("a tristeza que a gente tem / qualquer dia vai se acabar"), mas que, para isso, era preciso "cantar", ou seja, fazer a revolução.

Mesmo na década de 1970, podem ser encontrados exemplos do uso do carnaval nas letras das canções com esse sentido metafórico. Um deles é o samba "Quando o carnaval chegar", composto por Chico Buarque para o filme homônimo de Cacá Diegues, de 1972, e lançado no LP de sua trilha sonora (LEÃO, BUARQUE e BETHÂNIA, 1972, LP), no qual a chegada do carnaval aparece como um momento de "acerto de contas", como se percebe, sobretudo, no trecho "E quem me vê apanhando da vida, duvida que eu vá revidar / Tô me guardando pra quando o carnaval chegar". Também o samba "Eu quero é botar meu bloco na rua", que intitula o LP de Sergio Sampaio de 1973 (SAMPAIO, 1973, LP), no qual a saída do bloco para o carnaval simbolizava a chegada da revolução: "Eu quero é botar meu bloco na rua / brincar, botar pra gemer / eu quero é botar meu bloco na rua / gingar, pra dar e vender".

Já no caso das canções de Benito, por mais que o tema do carnaval tenha sido empregado, o uso que o cancionista faz dele não sugere esse sentido de metáfora, presente no repertório da MPB. Não há indícios de que o *cordão* de Benito em "Violão não se empresta a ninguém" tenha a mesma acepção revolucionária do *bloco* de Sergio Sampaio. Do mesmo modo, a chegada do carnaval em "Retalhos de cetim" não denota o "acerto de contas" que é expresso na canção de Chico Buarque, mas é motivo de tristeza para o eu-lírico por estar sem sua amada. O carnaval, nessas duas canções de Benito, representa, portanto, a própria festa, o que lembra a crítica feita por Vasconcellos (1977, p. 78) de que o "sambão-joia" seria o portador de uma visão da cultura brasileira como

[52] Após a instauração da ditadura militar no Brasil, a "Marcha da quarta-feira de cinzas" parece ter recebido outra interpretação. Dessa vez, o fim do carnaval representaria o fim da esperança revolucionária com a chegada dos militares ao poder; portanto, o ato de "cantar" convertia-se numa maneira de resistência ao governo ditatorial.

“festa perpétua”, que “protege a todos indiscriminadamente na hora contagiante do samba”.

Apesar de “Violão não se empresta a ninguém” e “Retalhos de cetim” abordarem a mesma temática, há grandes diferenças na parte musical de cada um desses sambas. O primeiro deles foi composto em tonalidade maior, possui um andamento mais acelerado, apresenta um acompanhamento dos tamborins muito semelhante ao do samba enredo e é interpretado por Benito com um timbre leve, fazendo com que a canção assumisse um caráter alegre e bem-humorado, apesar de sua letra ser uma reclamação. Quanto a “Retalhos de cetim”, sua estrofe foi composta em tonalidade menor (apresentando uma modulação para a homônima maior no refrão), possui um andamento mais lento, um número maior de notas longas na melodia, uma menor subdivisão na seção rítmica, faz uso de um naipe de cordas e conta com um timbre mais carregado do cancionista na interpretação; diante dessas características, a canção ganha um tom bastante melancólico, apresentando maior proximidade com o repertório do samba-canção[53].

Esse tipo de samba mais lento e melancólico pode ser identificado em uma série de outros sambas de Benito di Paula. Apenas no disco *Um novo samba*, as canções “Se não for amor”, “Samba do profeta”, “Quando tudo mudar”, “Certeza de você voltar” e “Depois do amor”, que representam exatamente a metade das faixas desse LP, possuem características muito semelhantes. Vê-se, com isso, que Benito estandardizou seu samba “Retalhos de cetim”, transformando-o em um modelo que foi empregado em boa parte de seu repertório.

[53] No Capítulo 3.2 será apresentada uma análise mais detalhada de “Retalhos de cetim”.

3.1.4 Um instrumento burguês em mãos não-burguesas

Se no disco *Um novo samba* Benito parece ter cristalizado um tipo de samba que passou a empregar ao longo de sua trajetória, seu LP seguinte, intitulado *Gravado ao vivo* e lançado no mesmo ano do anterior (PAULA, 1974b, LP), também apresentou novidades que marcaram o estilo do cancionista em questão. Talvez a mais importante dela consista no fato desse ser o primeiro disco de Benito gravado com piano, o qual foi tocado pelo próprio. Além de trazer mudanças na sonoridade de seus fonogramas, esse fato pode ser entendido como mais uma maneira de consolidar artisticamente a figura de Benito di Paula. As informações contidas na capa e contracapa de seus LPs lançados até aquele momento contribuem para esclarecer melhor esse aspecto.

Ao se observar seu disco de 1971, não se encontra nele nenhuma referência aos músicos que participaram da gravação. São citados apenas os nomes do produtor Paulo Rocco, dos técnicos do estúdio envolvidos na gravação Renaldo Maziero e Milton Rodrigues, do técnico de corte Rogerio Gauss, do fotógrafo Oswaldo Micheloni e do arranjador e regente, o "Maestro José Briamonte". Algo muito semelhante aconteceu em seu LP *Ela* (PAULA, 1972, LP), no qual foram citados os nomes de Alfredo Borba como diretor artístico, Leo Peracchi como supervisor musical, C. A. Moura como engenheiro de som, Milton Rodrigues e Renaldo Mazziero como técnicos de som, Oswaldo Micheloni como fotógrafo e Ciro Ney como responsável pelo *layout* da capa. Relembrando a crítica que Millarch (11-03-1973, p. 22) escreveu sobre esse disco, percebe-se que a citação dos nomes de Alfredo Borba, "cujo bom gosto dispensa qualquer comentário", e do arranjador Leo Peracchi era uma maneira de transferir a legitimidade destes para o LP de Benito.

Já no LP *Um novo samba* (PAULA, 1974a, LP), além dos responsáveis pela parte técnica (gravação, mixagem e corte) e visual (capa e *layout*) do disco, são citados os nomes de Paulo Rocco como diretor geral de produção; de

Messias, Elcio Alvares e Waldemiro Lemcke como arranjadores; e, por fim, do próprio Benito di Paula como produtor musical e também por ter feito uma "participação ao violão". Torna-se significativo perceber que a primeira vez que a contracapa de um disco de Benito di Paula fazia referência a um músico participante da gravação, o nome destacado seja o do próprio Benito. Isso possivelmente mostra o desejo de não depender exclusivamente da legitimidade dos produtores e arranjadores, mas de "consolidar" o "talento musical" do próprio Benito, que se manifestaria em sua vertente de cantor e de instrumentista. Novamente, a se julgar por um texto de Aramis Millarch, percebe-se que o fato do cancionista também ser um instrumentista era considerado como um diferencial qualitativo do mesmo, uma vez que o crítico afirmava que "Benito não é simplesmente um 'curioso' em música pois conhece vários instrumentos entre os quais o violão, o piano o órgão" (MILLARCH, 1973, p. 22).

O LP *Gravado ao vivo*, portanto, representa mais um passo nessa busca por reconhecimento no campo. Nele, Benito di Paula apareceu novamente como produtor e assumiu também a função se acompanhar ao piano. Nesse sentido, a própria capa do LP destaca esse lado pianístico de Benito, pois apresenta uma montagem de duas fotos do sambista, uma colocada em um primeiro plano à esquerda, colorida, mostrando o rosto do artista, e a outra ao fundo, em preto e branco, mostrando suas mãos posicionadas nas teclas do piano[54]. Isso mostra que, mais do que o desejo de incorporar o som desse instrumento aos fonogramas, era preciso que Benito fosse estampado como pianista na capa do disco de modo a também ser reconhecido como tal. A incorporação do piano, portanto, pode ser vista como uma estratégia de aproximá-lo do grupo dos cancionistas de elevada consagração no cenário da música popular que também se acompanhava ao piano, no qual se pode destacar Ary Barroso, Johnny Alf e Tom Jobim.

[54] Essa capa pode ser conferida no Anexo 2.

Não se deve esquecer, entretanto, que ao mesmo tempo em que o piano pode ser visto como um elemento de aproximação de Benito com o segmento hegemônico da música popular brasileira, a maneira como o sambista o executava acabava afastando-o. Ao contrário, por exemplo, do som delicado e dos toques econômicos de Tom Jobim, Benito di Paula em geral encara o instrumento de uma maneira mais percussiva, resultando em um timbre mais martelado. Um bom exemplo dessa sonoridade, presente já no disco *Gravado ao vivo*, é a introdução da canção "Novo Rio", realizada pelo piano, pelo contrabaixo elétrico e pela percussão. Nela, os instrumentos melódico-harmônicos executam um vaivém de acordes do tipo I↔bVII com uma intensa atividade rítmica, fazendo com que o piano funcionasse mais como outro instrumento de percussão do que como suporte harmônico.

Nesse mesmo LP encontra-se também a canção "Na casa de sinhá", que apresenta um solo de piano que se inicia por volta dos 2min do fonograma. Ao invés de usar a mão esquerda para fornecer uma base harmônica e a direita para criar linhas melódicas, tal como acontece usualmente no *jazz* e em alguns segmentos da música brasileira "de bom gosto" como a bossa nova, a primeira metade desse solo apenas apresenta os acordes de Tônica e Subdominante, sem criar uma melodia propriamente dita. Na segunda metade do solo, Benito confere maior movimentação para sua mão direita, assumindo um caráter um pouco mais melódico, mas ainda sem se aproximar da maneira hegemônica de se improvisar.

Outro exemplo dessa maneira de Benito tocar piano aparece na segunda faixa do LP *Brasil Som 75* (PAULA et al., 1975, LP), que consiste em um *medley* das canções "Quem vem lá", "Ela veio do lado de lá", "Fui sambando, fui chegando", "Retalhos de cetim" e "Violão não se empresta a ninguém". Nesse fonograma, destaca-se um breque da seção rítmica, que acontece por volta dos 5min40s., que deixa espaço para um breve solo de piano. Nele, Benito apenas executou os acordes de Tônica, Subdominante e Dominante na mão direita, por vezes acrescidos da sétima menor, e colocou pontualmente suas fundamentais na

mão esquerda. Não havia, portanto, uma linha melódica e tampouco um grau acentuado de movimentação harmônica; o interesse do solo, portanto, reside em sua atividade rítmica, na batucada que o artista executou nas teclas do piano, uma espécie de percussão de acordes.

Por certo, o estilo pianístico de Benito é decorrente de sua formação musical, que não aconteceu de acordo com os moldes tradicionais do ensino desse instrumento, e sim de maneira praticamente autodidata, conforme já exposto. Além disso, o contato entre ele e o piano não aconteceu em sua casa, mas na própria boate. Isso significa que, desde o início de sua relação com o piano, *tocar bem* não estava relacionado com a busca por um som limpo ou pela execução de um repertório virtuosístico, mas era significava desenvolver um toque que animasse as pessoas, levando-as a dançar.

3.1.5 Um samba feito para dançar

Em decorrência dessas características de Benito ao tocar piano, talvez seja possível estabelecer alguma ligação, ainda que longínqua, entre o sambista fluminense e alguns artistas do cenário musical de Copacabana nos anos 1950 que também desenvolveram um estilo pianístico voltado à dança. Um deles era o pianista Waldir Calmon, que lançou a série *Feito para dançar*, composta por doze LPs que traziam composições instrumentais arranjadas de modo a conduzir as pessoas à dança, como sugere seu próprio título. Ao estudar o LP *Uma noite no Arpége*, lançado por Calmon em 1956 e que possui características semelhantes à referida série, a pesquisadora Joana Saraiva (2008, p. 85) percebeu que foi justamente essa capacidade de "contentar o gosto variado de centenas de dançarinos" que fez com que esse disco fosse aclamado pela "imprensa especializada" do período.

O fato de perceber que tanto Benito di Paula quanto Waldir Calmon conceberam um repertório voltado para a dança não significa dizer que suas

produções fossem iguais. Isso porque, entre esses dois artistas, existe no mínimo um abismo de quase duas décadas. Portanto, cada um produziu sua obra em contextos históricos específicos, respondendo às demandas de seu tempo. O projeto de modernidade, por exemplo, que se colocava com força para a geração de Waldir Calmon, parece não ser tão central para a música popular na geração de Benito. Também o público do primeiro, geralmente de classe média alta, frequentador das boates da Zona Sul do Rio de Janeiro, difere dos admiradores do segundo, em geral, mais suburbano e massificado. De qualquer modo, é importante sinalizar a existência de um repertório pianístico voltado à dança já na década de 1950, o qual pode ter servido de referência a Benito, sobretudo pelo fato deste também ter iniciado seu percurso artístico em boates. Nesse sentido, talvez a inclusão da canção "Fui eu", originalmente gravada no LP *Uma noite no Cave* de Alberto Ribeiro, no LP *Ela* de Benito seja mais do que uma coincidência.

Os destaques do disco *Gravado ao vivo*, entretanto, não se restringem à novidade de Benito aparecer também como pianista. Além do acréscimo desse instrumento, o LP apresenta algumas diferenças em relação à seção rítmica, já que esse foi o primeiro disco que contou com a participação do Grupo Tempero. Em *Gravado ao vivo*, o grupo era formado por Haroldo, que tocou timba, chimbau e prato; Mário, na tumbadora; Luiz Carlos, no pandeiro; Joãozinho, nos timbales; e Jota Velloso, irmão de Benito, responsável, segundo a contracapa do LP, pelo ganzá e pelo ritmo[55].

Uma das características dessa formação que se destaca é a ausência da bateria, que implica numa maior divisão das funções do acompanhamento percussivo: ao invés de ficar ao cargo de um único instrumentista, o baterista, ele foi executado pelos cinco músicos do Grupo Tempero. Em termos de sonoridade,

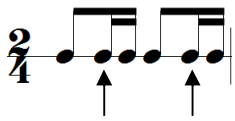
[55] Ao analisar as contracapas e encartes de LPs de Antonio Carlos e Jocafi, Benito di Paula e Martinho da Vila do período, foi possível perceber que quando um instrumentista era designado como responsável pelo "ritmo", isso significava que ele havia gravado com instrumentos diversos de percussão. Portanto, a palavra "ritmo" apresentava um sentido diferente daquele empregado na terminologia musical.

porém, não há grandes mudanças quanto ao chimbau, que é mantido, e nem em relação ao bumbo, que é substituído pela timba, de timbre semelhante. A maior diferença, ao que parece, é a ausência da caixa, cuja sonoridade acaba sendo substituída pela tumbadora ou pelos timbales, instrumentos pouco convencionais no universo do samba, mas que se fazem presentes em vários gêneros da música cubana como o bolero, a salsa, a rumba e o chá-chá-chá.

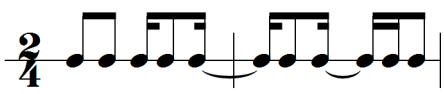
De fato, a se julgar pela maneira que a percussão é tocada, tem-se a impressão de que foi justamente nesse repertório que o Grupo Tempero se inspirou. Isso se percebe já na primeira faixa do LP *Gravado ao vivo*, "Além de tudo", samba de andamento lento, próximo a 60 b.p.m., cujo acompanhamento rítmico apresenta acento na primeira, terceira e quarta semicolcheias de cada tempo, assumindo-se que sua fórmula de compasso seja 2/4, como usualmente acontece nesse gênero. Contudo, ao se comparar esse tipo de figuração rítmica com o "paradigma do Estácio" apresentado por Sandroni, percebe-se que a acentuação na terceira semicolcheia não é comum no samba; pelo contrário, faz-se presente no *cinquillo* cubano, a célula rítmica que, segundo Orovio (1981, p. 93), "caracteriza a música cubana".

Exemplo 19: comparação entre a rítmica de "Além de tudo" e a do chá-chá-chá

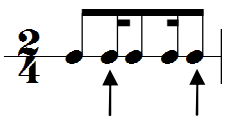
a) Acompanhamento de "Além de tudo" em compasso binário



b) Paradigma do Estácio (SANDRONI, 2001, p. 34)



c) *Cinquillo* cubano (OROVIO, 1981, p. 93)



Apenas no disco *Gravado ao vivo*, esse tipo de acompanhamento aparece em outros três fonogramas, a saber, "Pare, olhe, viva", "Vou cantar, vou sambar" e "Tributo a um rei esquecido". Além disso, foi empregado em uma série

de canções em andamento mais lento de Benito durante toda a década, como se percebe de maneira mais clara em “Não precisa me perdoar”, “Coisas da vida”, “Vai ficar na saudade” e “Sempre assim” do disco de 1975; “Homem da montanha” do LP de 1976; “Canção de viver com você”, “Razão pra viver”, “Otelo” do LP de 1977; “Viva ao sol” e “Lua, lua” do LP de 1978; “Desencontro”, “Banda do povo”, “Nesse barco eu vou”, “Se eu pudesse”, “Madrugada” e “Marcas de amor” do LP de 1979. Quanto aos sambas de andamento mais rápido, a maioria deles apresenta um acompanhamento rítmico mais próximo ao paradigma do Estácio. Contudo, alguns apresentam, sim, a terceira semicolcheia acentuada como se percebe em “Charlie Brown”, do disco *Gravado ao vivo*, “Assobiar e chupar cana”, do LP *Benito di Paula* de 1977, e “Vamos cantar”, do LP *Benito di Paula* de 1979.

Ao se observar textos da crítica musical da época, percebe-se que essa transformação rítmica fazia com que Benito fosse visto como um deturpador do samba, na medida em que incorporava gêneros cubanos, de menor legitimidade, como o bolero ou a rumba. Portanto, esse aspecto acabava se convertendo em sinal de desprestígio para sua obra. É o que se nota no texto do jornalista Tárik de Souza, criticou o caráter plagiário da obra do pianista fluminense que se manifestava, por exemplo, no “inacreditável ‘Charlie Brown’” e em outras composições do “*samba-rumba* de Benito di Paula” (SOUZA, 15-10-1975, p. 122, grifo nosso). Também semelhante foi uma matéria publicada pela revista Veja, que afirmava que, “em três anos de sucesso, Benito di Paula fez-se notar graças à autoria de uma série de sambas banais, de *ritmo duvidoso* e letras grotescas” (ELIZETH, 1976, p. 86, grifo nosso). Por fim, pode-se citar também a matéria escrita por Joaquim Ferreira dos Santos, que afirmava que o cancionista era o criador “de uma *intragável mistura de cuíca ao bolero*, que ele *imagina ser samba*” (SANTOS, 12-01-1977, p. 92, grifo nosso). Vê-se, portanto, que Benito passava a ser criticado por realizar um desvio em relação ao “verdadeiro” samba.

3.1.6 Samba exaltação nos anos de chumbo

Por outro lado, foi justamente uma canção composta com esse "desvio" que se tornou o grande sucesso do LP *Gravado ao vivo* e, provavelmente, o maior sucesso de toda a carreira artística de Benito di Paula: o samba "Charlie Brown". Além de estar presente no referido LP, ele ainda foi lançado em um compacto duplo, igualmente intitulado *Gravado ao vivo*, o qual, de acordo com as pesquisas do IBOPE, ficou entre os mais vendidos na cidade do Rio de Janeiro durante os meses de abril a setembro de 1975, aparecendo na primeira posição nos meses de maio, junho e julho; em São Paulo, o compacto apareceu na listagem entre os meses de abril, maio e junho de 1975. Também o LP *Gravado ao vivo* figurou entre os mais vendidos no Rio entre os meses de janeiro a setembro de 1975, alcançando a primeira colocação no mês de março; em São Paulo, o LP ficou entre os mais vendidos durante os meses de janeiro a julho de 1975. Diante dessa boa recepção pelo mercado da música popular, não é de se estranhar que Benito também tenha padronizado esse tipo de acompanhamento, empregando-o em outras canções.

Por sua vez, também a letra de "Charlie Brown" traz elementos para serem analisados. Nessa composição, Benito concebe um diálogo imaginário entre ele e o personagem Charlie Brown, criado pelo cartunista americano Charles Monroe Schulz para sua tira jornalística intitulada *Peanuts*, que foi publicada de 1950 a 2000 e que alcançou grande sucesso de público e crítica, sendo traduzida para 21 diferentes idiomas, aparecendo em 2600 jornais e ganhando importantes prêmios (GASPAR, 2000). Nesse diálogo, o sambista elenca a seu amigo estrangeiro algumas belezas da nação brasileira, como a cidade de São Paulo; o estado da Bahia; a torcida do Flamengo; o carnaval; as belas mulheres, mais especificamente as dançarinas que trabalhavam junto com Carlos Imperial, conhecidas como suas *lebres*; e, por fim, os artistas da música popular brasileira,

fazendo referência aos nomes de Caetano Veloso, Vinicius de Moraes, Jorge Ben e Luiz Gonzaga.

Charlie Brown

Benito di Paula

Eh, meu amigo Charlie
Eh, meu amigo Charlie Brown (2x)

Se você quiser, vou lhe mostrar
A nossa São Paulo, terra da garoa
Se você quiser, vou lhe mostrar
Bahia de Caetano, nossa gente boa
Se você quiser, vou lhe mostrar
A lebre mais bonita do Imperial
Se você quiser, vou lhe mostrar
Meu Rio de Janeiro e nosso carnaval

Eh, meu amigo Charlie
Eh, meu amigo Charlie Brown (2x)

Se você quiser, vou lhe mostrar
Vinicius de Moraes e o som de Jorge Ben
Se você quiser, vou lhe mostrar
Torcida do Flamengo, coisa igual não tem
Se você quiser, vou lhe mostrar
Luiz Gonzaga, rei do meu baião
Se você quiser, vou lhe mostrar
Brasil de ponta a ponta do meu coração

Percebe-se, portanto, que essa canção era portadora de certo ufanismo, característica que, em geral, era vista com maus olhos por segmentos mais intelectualizados e de esquerda, que a consideravam como uma espécie de submissão ao discurso oficial do governo ditatorial. Por outro lado, é possível que Benito tenha se inspirado em Jorge Ben, cancionista que é inclusive citado na letra de "Charlie Brown". Tal aspecto foi sugerido por Tárik de Souza em uma matéria de 1975 que criticava a "repetição de fórmulas e imagens" no repertório do samba. Nela, o autor afirmava que "mesmo a inventiva 'marca Jorge Ben' propiciou frutos involuntários e incompatíveis", já que era possível lembrar, "sem esforço, 'País tropical' e 'Salve-se quem puder' na inacreditável 'Charlie Brown'" (SOUZA, 15-10-1975, p. 122). De fato, assim como na canção de Benito, as referidas composições de Jorge Ben exaltavam aspectos da nação brasileira. Há inclusive elementos exaltados em "Charlie Brown" que já haviam sido destacados em "País tropical", a saber, o carnaval ("Em fevereiro / tem carnaval"), o time do Flamengo e as mulheres ("Sou Flamengo e tenho uma nega chamada Tereza").

Porém, em ambas as canções de Jorge Ben, parece haver certo clima de humor e mesmo de deboche. Na gravação de "País tropical" feita pelo próprio compositor (BEN, 1969, lado A, faixa 5), isso aparece, por exemplo, em uma

exposição do refrão na qual Ben omite o final das palavras, chegando ao resultado "Mó / num patropi / abençoá por De / e boni por naturê", empregando um timbre diferente, como se estivesse zombando daquilo que cantava. Isso se encontra ainda mais explícito na gravação que Cal Costa fez dessa canção (COSTA, 1969, LP), na qual, conforme apontado por Chaves (2010, p. 306), havia "um constante deboche e sarcasmo à exaltação do país tropical nas entrelinhas", como, por exemplo, no som de risada ("rá") que aparecia logo após os versos "Moro / num país tropical". Em "Salve-se quem puder" (BEN, 1968, CpS), as ambiguidades se apresentam na própria letra, pois, ao mesmo tempo em que eram exaltados elementos da nação como o presidente e a bandeira ("Salve o rei, o presidente / salve os namorados / salve a minha bandeira / salve o Pelé"), o final da canção convidava o seu ouvinte a "se salvar": "E você aí no canto que ainda não se salvou / procure se salvar porque / a vida é bela / salve-se quem puder".

Por sua vez, não são encontrados indícios de ironia ou de deboche na canção de Benito, o que permite relacioná-la ao clima de ufanismo propagado pela ditadura militar. Mesmo assim, parece insuficiente considerá-la como mero reflexo da ideologia veiculada pelo governo do período. Isso pelo fato de que, ao menos, dois elementos citados na letra de "Charlie Brown" provavelmente não agradariam ao regime ditatorial: o nome de Caetano Veloso, cancionista que foi perseguido, preso e exilado pelos militares; e as lebres de Carlos Imperial, ou seja, as mulheres que apareciam em um programa de massa, algo que provavelmente não seria considerado um "produto cultural de exportação" pelo governo.

De qualquer modo, esse ufanismo de Benito não apareceu de maneira exclusiva em "Charlie Brown", mas foi empregado em outras canções de sua autoria. Isso se percebe, por exemplo, no título de seu samba, gravado em seu LP de 1976, "Meu Brasil, meu doce amado", expressão que é cantada em seu refrão. Por sua vez, o próprio estado da Bahia e também a cidade do Rio de Janeiro, que já haviam sido homenageados em "Charlie Brown", foram novamente louvados pelo artista em outras duas canções. Trata-se, primeiramente, de "Bahia", já

referida no item anterior, que foi gravada em seu LP de 1977 (PAULA, 1977, LP) e exalta a paisagem e as pessoas desse estado brasileiro: “Ah, Bahia / De igrejas, baianas bonitas, do acarajé / A gente sempre quer a Bahia / É que a Bahia vive como a natureza / Meu Senhor do Bonfim, Bahia é uma beleza”. A segunda, intitulada “Novo Rio” e gravada no mesmo disco de “Charlie Brown” (PAULA, 1974b, LP), homenageia as escolas de samba, as mulheres e alguns bairros cariocas:

Novo Rio

Benito Di Paula

Eu queria ser poeta,
Além de brasileiro
Pra poder cantar o Rio,
Nosso Rio de Janeiro (2x)

1. Eu queria ser Mangueira,
Ser Portela e Salgueiro
Ser o Rio do Carnaval
Todo o mês de fevereiro
Guanabara, sol de ouro,
Onde o samba diz no pé
Carioca é gente boa,
Tem mulher cor de café

2. Cascadura, Corcovado,
Redentor com muita fé
Novo Rio é todo amigo,
É Brasil pra quem vier
Salve Copa, Ipanema,
Castelinho, Arpoador,
Guanabara é Rio, é lindo,
É a capital do amor

O sambista de Nova Friburgo, entretanto, não só fez sua saudação ao Brasil, ao estado da Bahia e às cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro, como também destacou, em duas canções, as mulheres brasileiras. Uma delas é “Mulher brasileira”, gravada no LP *Brasil Som 75* (PAULA et al., 1975, LP), cuja letra afirma: “Agora chegou a vez, vou cantar / Mulher brasileira em primeiro lugar”. A outra é a faixa inaugural de seu disco de 1976, “Maria Baiana Maria”, que descreve as feições e vestimentas da mulher baiana: “Seu vestido rendado, florido / Vem correndo sorrindo saudar / (...) Seu olhar presa mansa, pureza / Do Brasil, da Bahia, Maria / É baiana enfeitada de flores” (PAULA, 1976, LP).

Em um clima próximo a essas exaltações de Benito, encontra-se o samba “Viva ao sol”, gravado em seu LP de 1978. Seu primeiro verso reflete sobre a gratuidade da vida ao dizer que “A luz que nos resta / É vida de graça” e que, portanto, deve-se agradecer ao sol por ela: “Toda manhã, pela manhã / Abra a janela, faça sua lei / Dê viva ao sol / Que ele é nosso rei”. Ainda que não se trate

de nenhum tipo de ufanismo, esse louvor ao sol, ou, por extensão, à vida como um todo, indica uma leitura bastante otimista e alegre de Benito em relação à sua realidade. Portanto, sua produção musical não se resumia simplesmente em louvar o Brasil, conferindo-lhe um caráter nacionalista, mas expressava seu otimismo diversos aspectos de sua vida, que também não ficou restrito a "Viva ao sol". Outro exemplo desse mesmo aspecto é a canção "Vamos cantar", de seu LP de 1979, cuja letra propõe a seu ouvinte: "Vamos cantar, vamos sorrir / Vamos sonhar que a vida é uma só e não tem / Outra pra se viver" (PAULA, 1979, LP). Ainda assim, a canção que parece melhor expressar essa postura de Benito é "Tudo está no seu lugar", gravada em seu LP de 1976 (PAULA, 1976, LP):

Tudo está no seu lugar

Benito Di Paula

Tudo está no seu lugar
Graças a Deus, graças a Deus
Não devemos esquecer de dizer
Graças a Deus, graças a Deus

Quero ver o sorriso estampado
Bem na cara dessa gente
Quero ver quem vai, quem fica
Ou quem chega de repente
Quando chego do trabalho
Digo a Deus: muito obrigado
Canto samba a noite inteira
No domingo e feriado

O aspecto religioso, presente sobretudo nos versos "Quando chego do trabalho / digo a Deus: muito obrigado", lembra a canção "A montanha", composta pela dupla Roberto Carlos e Erasmo Carlos e gravada em LP pelo primeiro (CARLOS, 1972, LP). Nela, os cancionistas realizam uma série de agradecimentos a Deus: por mais um dia, pelo sol, pelas estrelas, pelo sorriso, pela esperança, entre outros. Por outro lado, não se pode esquecer que o agradecimento a Deus foi empregado por Chico Buarque, mas na perspectiva da "linguagem da fresta", em sua canção "Deus lhe pague" (BUARQUE, 1971, LP). Apesar de supostamente "agradecer" a Deus na letra, "por me deixar respirar, por me deixar existir", a canção trazia uma harmonia e um arranjo carregados de tensão, que conflitavam com a letra e faziam com que o verso "Deus lhe pague", ao invés de um agradecimento sincero, soasse irônico.

De volta a “Tudo está no seu lugar”, percebe-se que, além do otimismo de sua letra, os versos finais dessa canção sugerem um sentido que o samba possuía para Benito: cantar, para ele, era uma maneira de demonstrar alegria pelo fato de tudo estar bem. É o que se percebe também na canção “Do jeito que a vida quer”, gravada no mesmo LP em que se encontra “Tudo está no seu lugar” (PAULA, 1976, LP), e que ele também afirma ter composto em homenagem a Ataulfo Alves (PAULA, 2009, DVD). Diferentemente dessa última, a letra de “Do jeito que a vida quer” admite a existência de problemas na vida do artista, mas que parecem ser superados ou amenizados quando este canta seus sambas: “Ninguém sabe a mágoa que trago no peito, quem me vê sorrir / Desse jeito, nem sequer sabe / a minha solidão / É que meu samba me ajuda na vida / Minha dor vai passando esquecida”. Por isso, ainda nessa letra, Benito elenca uma série de temas que poderiam ser abordados por ele em suas canções, mas exclui a possibilidade de falar sobre os problemas da vida: “Vamos falar de mulher, da morena e dinheiro / Do batuque do surdo e até do pandeiro / Mas não fale da vida que você não sabe o que eu já passei”.

Na aparência, a letra dessa canção lembra o trecho “De fome basta que o povo na vida já tem / Pra que lhe fazer cantar isso também?”, presente em “A resposta”, composta pelos irmãos Paulo Sérgio Valle e Marcos Valle e gravada pelo último em 1965 (VALLE, 1965, LP). No entanto, interpretadas à luz do contexto em que foram produzidas, cada uma dessas canções expressa diferentes posicionamentos. Em relação à canção dos irmãos Valle, seu texto respondia a declarações da cantora Nara Leão, a qual fazia críticas à bossa nova e propunha que se fizesse uma canção mais engajada política e socialmente (ZAN, 1997, p. 142-3). Contudo, seus autores “não resistiram ao sucesso obtido pela canção de protesto e acabaram compondo, nessa linha, duas canções que ficaram famosas: *Terra de ninguém* e *Viola enluarada*” (ZAN, 1997, p. 143-4). Isso mostra que, ainda que Paulo Sérgio Valle e Marcos Valle tivessem se posicionado inicialmente de maneira contrária à canção de protesto, não deixaram de ceder a essa

produção quando o discurso mais politizado se transformou em um sinal de distinção.

Já a canção “Do jeito que a vida quer”, foi gravada por Benito no ano de 1976, ou seja, num período em que a MPB já havia se institucionalizado, fazendo com que suas estéticas da bossa nova, do nacional-popular e da tropicália aparecessem como as de maior legitimidade. Nesse contexto, ao afirmar que não apresentaria os problemas da vida em suas canções, Benito parece justamente se opor a esse segmento hegemônico da música popular brasileira.

O fato de Benito ter firmado esse posicionamento, porém, não aconteceu sem que fossem criadas novas barreiras para sua consagração no campo. É o que se percebe, por exemplo, quando Tárik de Souza (15-10-1975, p. 122) critica Benito di Paula por sua “inacreditável ‘Charlie Brown’” e por “tantas outras exaltações (à mulher brasileira, ao Rio de Janeiro)”. Cabe lembrar também que Vasconcellos (1977, p. 77-8) considerava que a exaltação era “um dos traços característicos do sambão-joia” e também que esse segmento exibia “uma visão cor-de-rosa da nossa sociedade”. Nesse sentido, pode-se pensar que, para Vasconcellos e outros influenciados por suas ideias, o que fazia com que Benito fosse visto como um artista ligado ao segmento de menor prestígio no samba, o “sambão-joia”, era justamente o fato de exaltar o “Meu Brasil, meu doce amado”, de colocar a “mulher brasileira em primeiro lugar”, de convidar seu ouvinte à alegria nos versos “Vamos cantar, vamos sorrir, vamos sonhar”, uma vez que “Tudo está no seu lugar”.

3.1.7 Um camarada da MPB!

Há ainda um último aspecto da canção “Charlie Brown” que merece ser analisado: trata-se da referência que é feita em sua letra a diversos cancionistas da música popular brasileira, no caso, Caetano Veloso, Vinicius de Moraes, Jorge Ben e Luiz Gonzaga. Com isso, essa canção também assumia um aspecto de

homenagem a esses artistas, na medida eram considerados por Benito como elementos de destaque da nação. Porém, não foi somente nessa canção que Benito resolveu mostrar sua admiração pelos "grandes" artistas da MPB, mas decidiu repetir o procedimento em várias outras composições. Uma delas é "Sanfona branca", gravada no LP *Benito di Paula* de 1975, na qual o sambista novamente teceu elogios a Luiz Gonzaga: "Aquele tom nordestino, a voz sai do coração / É ele o rei do baião, é Luiz, é cantador do sertão / É filho de Januário, é quem canta o Juazeiro / É festa, é povo, Luiz alegria, Luiz Gonzaga é poesia".

Também em seu disco *Benito di Paula* de 1977, o cancionista novamente fez referência a artistas da música popular brasileira, dessa vez em duas canções: "Assobiar ou chupar cana" e "Bahia". A primeira é um samba bastante animado que possui acompanhamento rítmico muito próximo ao de "Charlie Brown" e apresenta um refrão cuja letra comenta que "Seria muito bom, seria muito legal / Se cantor ou compositor pudesse ser ator ou jogador de futebol". Desenvolvendo essa ideia quase ao final do fonograma, por volta dos 2min38s, Benito simula a fala de um narrador de futebol, repetindo a referência a Vinicius de Moraes, Jorge Ben e Luiz Gonzaga, já citados em "Charlie Brown", mas incluindo o nome de Toquinho: "Bola para Vinicius de Moraes, que passou para Toquinho; Toquinho passou para Jorge Ben, que passou por um, passou por dois e deu pro Luiz Gonzaga e é gol! Estamos sonhando, torcida brasileira!". Em "Bahia", Benito novamente faz referência ao estado já citado em "Charlie Brown", repetindo também o nome de Caetano Veloso e acrescentando o de outros cancionistas dessa terra: "Ah, Bahia / Meu Brasil inteiro proclama Caymmi, / Caetano, Gal, Bethânia e Gil da Bahia". Algo semelhante acontece em "Vamos cantar", de seu LP de 1979, que apresenta o trecho "Vou pra Bahia de Gilberto Gil / Coração do meu Brasil".

O samba "Nossa homenagem", composto em parceria com Kako e Lusvardi e gravado no disco *Benito di Paula* de 1980, é outro exemplo da reverência de Benito aos artistas da MPB. Nele, o homenageado é novamente o

poeta Vinicius de Moraes, dessa vez por ocasião de seu falecimento em julho daquele ano. Embora não se trate de uma composição na qual os elementos musicais lhe confiram um caráter melancólico, seu texto retrata a tristeza decorrente da perda do poeta, também sentida por Benito, como se percebe no refrão "Vinicius, Vinicius / seus poemas vou cantar / Todo mundo está chorando / Eu canto me disfarçando / Pra ninguém me ver chorar".

Se essas canções se apresentam como uma demonstração de apreço de Benito por alguns artistas da música popular, há outras três que sugerem que os propósitos do sambista eram, na verdade, mais amplos. Uma delas, possivelmente a que se utiliza de um procedimento mais complexo e sofisticado, encontra-se no mesmo disco de "Charlie Brown" (*Gravado ao vivo*, 1974). Trata-se do samba "Tributo a um rei esquecido", o qual, conforme bem observado por Paulo Cesar de Araújo (2007, p. 106), consiste em uma reflexão sobre o compositor Geraldo Vandré. Conforme exposto pelo pesquisador, por todo seu posicionamento engajado na década de 1960, sobretudo por sua canção "Pra não dizer que não falei das flores", Vandré se tornou um dos artistas brasileiros mais visados pelo governo ditatorial. Após a decretação do AI-5, o cancionista passou a se esconder dos militares, conseguindo sair do país somente em fevereiro de 1969, quando cruzou a fronteira com o Uruguai. De lá, passou por vários países como Chile, Argélia, Alemanha, Áustria, Itália, Bulgária, França, entre outros (ARAÚJO, 2007, p. 108-9). Enquanto isso, a Polícia Federal brasileira publicava, no ano de 1973, um comunicado que proibia qualquer "comentário, referência, transcrição ou divulgação de qualquer notícia" a respeito de Vandré (ARAÚJO, 2007, p. 112).

Por outro lado, a família de Vandré, preocupada com notícias que divulgavam seu estado depressivo, procurava articular seu retorno ao país, fato que aconteceu ainda no ano de 1973. Todavia, o pesquisador Paulo Cesar de Araújo (2007, p. 109-10) localizou dois "desembarques" de Geraldo Vandré veiculados pela imprensa, um real e outro fictício. No primeiro deles, divulgado

pelo Jornal do Brasil, o cancionista foi imediatamente preso pelas autoridades militares assim que desembarcou no aeroporto Galeão, do Rio de Janeiro. Já o segundo, realizado 33 dias depois, foi filmado e transmitido pelo Jornal Nacional da TV Globo, exibindo o desembarque de Vandré no aeroporto de Brasília e um discurso do mesmo, afirmando que sua produção havia sido indevidamente apropriada por grupos políticos e que seu desejo, a partir de então, era somente o de "fazer canções de amor e paz" (ARAÚJO, 2007, p. 110). Vê-se, portanto, que o cancionista, após seu retorno ao Brasil, apresentava um posicionamento totalmente contrário a toda luta político-ideológica que travou durante a década de 1960.

É justamente sobre essa transformação de Vandré que Benito pretende refletir em sua canção "Tributo a um rei esquecido", como se percebe de maneira mais clara na pergunta de seu refrão: "O que foi que fizeram com ele? Não sei...". Contudo, para homenageá-lo sem ter problemas com a censura, que proibia qualquer referência a Vandré, Benito novamente empregou, conforme apontado por Araújo (2007, p. 112), a "linguagem da fresta": ao invés de apresentar explicitamente o nome do artista, tal como havia feito, por exemplo, em "Charlie Brown", o sambista tratou Vandré como "rei", estabelecendo um diálogo com a canção "Disparada", composta por ele em parceria com Theo de Barros, cuja letra dizia "na boiada, já fui boi, / boiadeiro, já fui rei".

Tributo a um rei esquecido

Benito di Paula

Ele foi um rei E brincou com a sorte
Hoje ele é nada e retrata a morte (2x)

Ele passou por mim, mudo e entristecido
Eu quis gritar seu nome, não pude...
Ele olhou pra parede, disse coisas lindas
Disse um poema pra um poste

Me veio lágrimas...

O que foi que fizeram com ele?
Não sei...
Só sei que esse trapo,
Esse homem, foi um rei (2x)

Nessa canção se percebe que Benito fez mais do que homenagear um artista da MPB: ele empregou na própria letra de sua composição um

procedimento utilizado por artistas desse grupo. Isso sugere que o sambista não só reconhecia a MPB como o segmento de prestígio como também buscava se aproximar dele através de suas homenagens e da incorporação, no caso, da "linguagem da fresta". Cabe lembrar que tal procedimento já havia sido empregado por Benito em seu LP *Ela* (PAULA, 1972, LP) quando gravou a canção "O bom é o Juca", de autoria de Carlos Magno.

Outra canção que expressa essa busca por fazer parte da MPB é "Como dizia o mestre", gravada em seu disco de 1975. Segundo depoimento do próprio sambista na seção "Faixa a faixa" dos "Extras" de seu DVD *Benito di Paula ao vivo* (PAULA, 2009, DVD), ela foi composta como uma espécie de continuação para o samba "Pois é", composto por Ataulfo Alves e gravado pela primeira vez em 1955 em um compacto simples. Assim como a letra da canção de Ataulfo lamenta sobre a partida de sua amada, como se percebe nos trechos "Pois é, falaram tanto / que desta vez a morena foi embora" e "Mulher a gente encontra em toda parte / Mas não se encontra a mulher que a gente tem no coração", a de Benito apresenta novas reflexões sobre o mesmo tema: "É, acaba a valentia de um homem / quando a mulher que ele ama vai embora / É, tanta coisa muda nessa hora / que o mais valente dos homens chora". Nesse sentido, "Como dizia o mestre" é mais do que uma homenagem a Ataulfo, mas é como se Benito estivesse se colocando, simbolicamente, como um "parceiro" do referido sambista, como se estivesse compondo a segunda parte de seu samba.

Por fim, a canção "Banda do povo", que Benito compôs em homenagem a Chico Buarque, ilustra de maneira mais clara esse anseio de figurar entre os "grandes nomes" da MPB. Isso porque, além de tecer elogios ao cancionista em questão, enaltecendo sua sensibilidade para perceber os problemas do povo ("Se a gente sofre, ele sente"), Benito se apresenta como um *amigo*, *camarada* e *companheiro* do mesmo: "Esse amigo, camarada, / Sabe do meu paradeiro / Eu confesso, de verdade, / Sempre fui seu companheiro". Com isso, percebe-se que, por mais que o sambista se afastasse musicalmente do padrão de "bom gosto" da

MPB, não deixava de reconhecer esse segmento como um referencial de legitimidade, buscando maneiras de se aproximar dele.

3.1.8 Um novo samba com novos intuitos

Ainda que não tenha alcançado grande prestígio para sua obra, o fato é que Benito atuou intensamente no cenário da música popular durante a década de 1970. Nesse período, produziu, em média, um LP por ano, sendo que a maioria deles, juntamente com outros compactos, alcançou números expressivos de vendagem. As pesquisas do NOPEM mostram esse aspecto de maneira mais clara. Desde 1974, ano de sua primeira aparição nas listagens com o compacto de "Retalhos de cetim", o nome de Benito não deixou de ser citado até o final dos anos 1970. Nesse período, alcançou sua melhor colocação em 1978, quando ficou como o quarto artista de maior vendagem do ano. Mesmo durante a década seguinte, o sambista não deixou de figurar algumas vezes entre os mais vendidos, aparecendo nas listagens nos anos de 1980, 1982, 1984 e 1985, além de ter sua última citação na lista no ano de 1990 (cf. anexo 3).

As pesquisas do IBOPE também apresentam indícios desse sucesso comercial de Benito di Paula. No período ao qual tivemos acesso às pesquisas mensais (1968-1978), o nome de Benito foi citado 106 vezes nas listagens dos mais vendidos na cidade do Rio de Janeiro e 38 vezes na de São Paulo. Durante esse período ainda alcançou o primeiro lugar em alguns meses, como em março, maio, junho e julho de 1975, e também em março e abril de 1976 nas listagens do Rio, além de novembro de 1974 e fevereiro de 1975 nas de São Paulo (cf. anexo 4).

A atuação de Benito, contudo, não ficou restrita à indústria fonográfica: no ano de 1975, o sambista foi designado para apresentar o programa "Brasil Som 75", que era exibido pela TV Tupi às terças-feiras, às 21h (MORAES, 1975, p. 49). É muito provável que esse programa tenha sido um importante meio de divulgação

de sua produção e de sua imagem, contribuído bastante para consolidá-lo no mercado da música. Além disso, nesse ano foi lançado o LP *Brasil Som 75* (PAULA et al., 1975, LP), cuja autoria era atribuída, em sua capa, a "Benito di Paula e seus convidados", já que apenas três faixas foram gravadas pelo próprio Benito e as demais foram interpretadas por outros artistas que, provavelmente, já haviam se apresentado no programa homônimo. Os outros artistas que participaram desse disco foram Elizeth Cardoso, Wando, Bebeto, Luiza Maura, Grupo Xodó, Edu Maia e Nonato Buzar. De acordo com as pesquisas do IBOPE, esse álbum também atingiu um considerável sucesso comercial: no Rio de Janeiro, apareceu nas listagens de LPs mais vendidos entre setembro e novembro de 1975 e, nas listagens de fitas, de setembro a dezembro do mesmo ano; em São Paulo, figurou entre os LPs mais vendidos de agosto a novembro de 1975.

Todavia, esse mesmo programa, que deve ter contribuído para a afirmação de Benito no mercado, foi também a causa de uma das mais diretas e pesadas críticas recebidas pelo sambista à qual tivemos acesso. Trata-se da uma matéria publicada na revista Veja com o título "Pobreza de sons" (MORAES, 1975, p. 49). Seu autor critica, com um tom bastante pejorativo, desde o formato do programa, que considera recheado de "clichês obsoletos e estéreis", até a própria figura de Benito, com suas "redundâncias e acefalias":

> Na verdade, [o programa "Brasil Som 75"] trata-se de uma cópia esmaecida de clichês obsoletos e estéreis inaugurados há muitos anos por João Roberto Kelly. E, desafortunadamente, o programa ainda tem a presença insossa de Benito di Paula, o amigo nacional de Charlie Brown e das paradas de sucessos, transformado em apresentador-sentado-ao-piano de TV – fatalmente uma isca para atrair espectadores incautos. Indiferente às redundâncias e acefalias do cantor, o programa reserva, contudo, algumas episódicas e gratas presenças, como as de Beth Carvalho e mestre Cartola. (MORAES, 1975, p. 49)

Esse tipo de discurso que permeia a produção do sambista mostra que, de fato, ele não conseguiu ser visto como um importante artista da música popular brasileira, ou seja, que não alcançou consagração no campo. Porém, apenas reproduzir esses discursos já consolidados sobre Benito não representaria

grandes avanços em relação à compreensão de sua obra e do contexto em que foi produzida. Ao invés de considerar a produção do artista friburguense unicamente como um sinal de decadência da música popular do período, como parece fazer boa parte dos críticos, é importante analisá-la na perspectiva das lutas simbólicas.

De certa maneira, o próprio jornalista Aramis Millarch, ao analisar o disco *Um novo samba* de Benito, sugere um pouco essa perspectiva. De acordo com o jornalista, havia uma diferença entre ouvir Benito di Paula "no micro-universo da Catedral do Samba, embalado por alguns uísques, para jogá-lo às feras num auditório de 3 mil lugares" (MILLARCH, 05-05-1974). Nessa mesma matéria, o autor em questão desenvolveu esse pensamento, trazendo-o para o próprio LP do sambista:

> *Um novo samba* (Copacabana, COLP 11772) é o novo LP de Benito Di Paula, exclusivamente com composições próprias todas dentro de seu estilo já conhecido de uma simplicidade ingênua, que marca o chamado "samba paulista". Para os puristas falta aquele sentimento tão presente nos sambas de Cartola ou Nelson do Cavaquinho e que tem em Paulinho da Viola o herdeiro maior. Mas Benito pertence a uma outra sociedade/formação, e suas músicas devem ser aceitas deste prisma. Aceitas e compreendidas. (MILLARCH, 05-05-1974)

Percebe-se, com isso, que ainda que o crítico não negasse a existência de uma "simplicidade ingênua" na produção de Benito, ele levava em questão o fato do artista pertencer a "outra sociedade/formação". Também tinha em mente a diferença entre uma música produzida para um auditório, que deveria ser apreciada de uma maneira mais contemplativa, demandando de seu público uma escuta mais atenta, e uma música mais próxima à esfera do entretenimento, compondo a paisagem sonora de bares e boates, ou convidando seu público a cantar e dançar junto com o artista.

Existem diversos fonogramas de Benito que revelam com clareza que o intuito do sambista não era de que sua produção fosse ouvida contemplativamente, mas, ao contrário, que sua música levasse a uma participação mais ativa do ouvinte. Um primeiro exemplo disso na discografia de Benito é a canção "Fui sambando, fui chegando" (PAULA, 1974a, LP), na qual,

aos 2min53s. do fonograma, após cantar o verso “Você samba pra me agradar”, o sambista convida seu ouvinte a dançar, dizendo “Diz no pé, diz no pé!”. Já a canção “Beleza que é você, mulher” (PAULA, 1974b, LP) se inicia com um coro cantando “Lá, laia” em *fade in*, enquanto Benito comenta: “Vamos chegando! Vamos chegando, que esse samba... Beleza! É isso aí, rapaziada!”, como se estivesse convidando o ouvinte para cantar junto com ele. Não se tratava, portanto, de um samba para ser simplesmente ouvido, mas para ser cantado e dançado; mais do que um *cantor* no sentido estrito, Benito se apresentava em seus fonogramas como um *cantor-animador*.

Ainda assim, o que se percebe é que a produção musical de Benito di Paula, embora produzida com outras finalidades e para outro grupo social, era avaliada de acordo com os padrões da música popular hegemônica, ou seja, da MPB. Era na comparação com esse segmento, normalmente ligado à dimensão estética da canção, que os sambas dançantes de Benito di Paula eram desvalorizados. Era, também, na comparação entre a produção intelectualizada de alguns cancionistas da MPB, preocupados com os rumos da nação durante a ditadura, com as canções otimistas do sambista de Nova Friburgo que a obra deste último saía desvalorizada. De qualquer modo, cabe perceber que, embora a produção de Benito estivesse distante do padrão da MPB, as canções que ele compôs em homenagem aos artistas desse segmento hegemônico sugerem que o sambista alimentava a esperança de obter o prestígio que esse grupo possuía.

Desse modo, o estudo da obra de Benito traz indícios bastante claros para se perceber as lutas simbólicas sendo travadas na produção musical popular do período. Contribui também para que se constatar o que acontecia numa época de expansão do mercado de bens simbólicos, que cada vez mais incorporava novos segmentos sociais: ao mesmo tempo em que o mercado se segmentava, visando atender os mais diversos grupos, também se criavam mecanismos de distinção entre a “boa” e a “má” música popular de acordo com critérios de grupos hegemônicos.

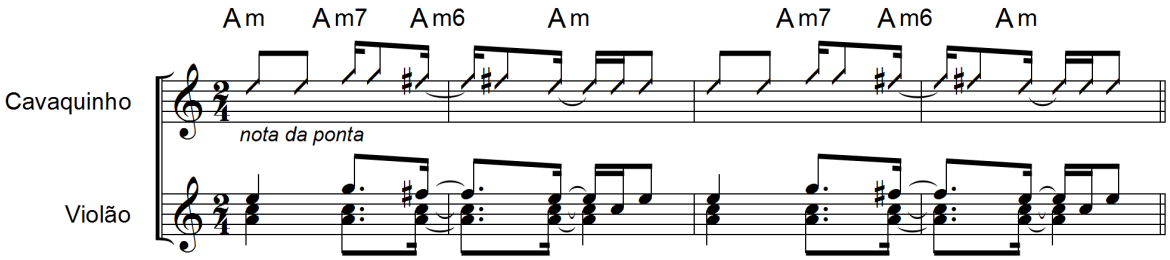
Feita essa análise mais geral sobre a carreira e a produção musical de Benito di Paula, cabe ainda observar de que maneira essas questões que permearam seu percurso artístico se manifestaram em suas próprias canções. Para isso, será apresentada a análise de um de seus grandes sucessos, o samba “Retalhos de cetim”.

3.2 Retalhos de cetim

A versão de “Retalhos de cetim” do LP *Um novo samba* de 1974 possui andamento lento, próximo de 60 b.p.m., sua tonalidade inicial é de **lá menor**, é cantada por Benito di Paula e por um coro feminino e em sua instrumentação aparecem cavaquinho, violão, contrabaixo elétrico, cordas, cuíca, tamborim, surdo e bateria. Conforme já apontado, Benito não toca piano nesse fonograma, pois só começou a gravar com este instrumento a partir do disco seguinte, *Gravado ao vivo*.

A canção se inicia com uma introdução instrumental de quatro compassos, tocada pela bateria, utilizando-se somente do chimbau, pelo violão e pelo cavaquinho. A harmonia realizada por esses dois últimos instrumentos apresenta alternadamente os acordes de **Am** e de **Am6**. Cabe lembrar que o segundo acorde possui um intervalo de trítono entre as notas **dó** e **fá sustenido**, o mesmo encontrado no acorde de **D7**, o que os torna mutuamente substituíveis, fazendo com que a sequência dessa introdução apresente uma sonoridade muito semelhante à progressão IIm7→V7.

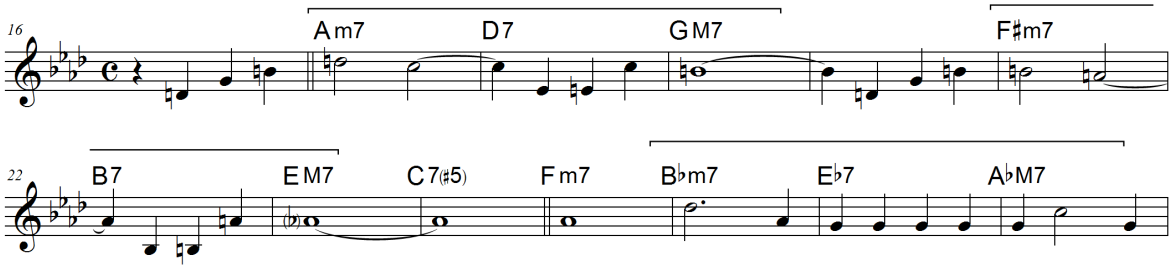
Exemplo 20: introdução de “Retalhos de cetim”



Como se sabe, a progressão IIm7→V7 é frequentemente associada ao *jazz* e à canção norte-americana. Contudo, sua utilização na canção “Retalhos de cetim” parece diferir da maneira pela qual esse repertório a emprega já que nele a referida progressão normalmente apresenta função modulatória, conduzindo a

novas regiões tonais, ainda que temporárias, como se percebe, por exemplo, na parte B da canção "*All the things you are*" (Ex. 21).

Exemplo 21: progressões IIm7→V7 em "All the things you are"[56]

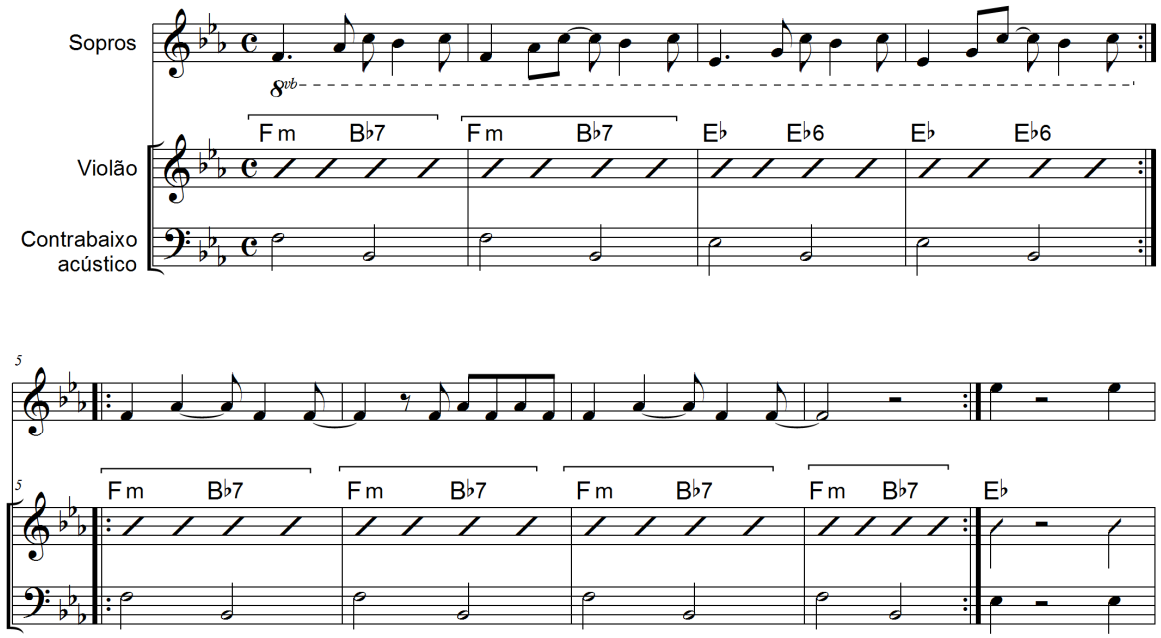


Já no samba de Benito, esses dois acordes não apresentam semelhante função, o que talvez leve a considerá-los não como constituintes de uma "progressão", mas como aquilo que Philip Tagg (2009, p. 173 e ss.) chamou de "vaivém de acordes" (*chord shuttles* no original). A diferença, mais do que terminológica, indica uma mudança no uso desses acordes: em uma "progressão IIm7→V7", no seu sentido estrito, um acorde IIm7 geralmente conduz a um acorde V7, o qual, por sua vez, conduz a um acorde IM7 ou Im7, conferindo ao movimento harmônico um caráter direcional; já em um "vaivém IIm7↔V7", ambos os acordes são completos em si mesmos, não havendo necessariamente uma hierarquia tonal entre eles (TAGG, 2009, p. 173). Esse parece ser o caso da introdução de "Retalhos de cetim", ainda mais se considerarmos que, após esse vaivém entre os acordes **Am** e **Am6**, interpretado como um substituto para o de **D7**, não é o acorde de **G** que se firma como Tônica, o que poderia conferir-lhe certo direcionamento, mas é o próprio **Am** que assume essa função.

Se a maneira de usar esses acordes parece não ser procedente do *jazz* ou da canção norte-americana, talvez se possa pensar que Benito a tenha incorporado através de alguns segmentos musicais do repertório latino nos quais o

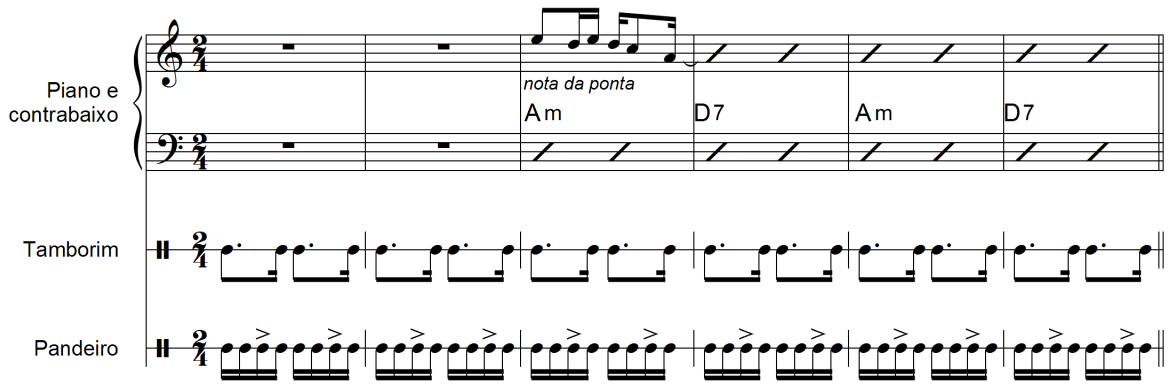
[56] A melodia e a harmonia desse exemplo foram extraídas do "Real Book".

vaivém IIm↔V7 parece ser bastante usual. Basta que se observe, a título de ilustração, o início da peça “Mambo nº 5” (Ex. 22) de Pérez Prado (1960, LP) para se constatar a repetição desses dois acordes, identificando também que seu emprego, diferentemente do repertório jazzístico e à semelhança do que acontece em “Retalhos”, não possui a função de conduzir a música a outras regiões tonais.

Exemplo 22: Pérez Prado, “Mambo nº 5”.

Nesse sentido, pode-se lembrar que a própria biografia de Benito divulgada em seu site acaba associando-o ao repertório latino. Nela se pode ler que, ao se fixar em São Paulo, o artista “lançou seu primeiro compacto e passou a promover em suas apresentações uma mistura de *samba latinizado*, estilo que acabou tornando-o conhecido” (BIOGRAFIA, 2010, grifo nosso). Merece destaque também o fato de que o mesmo vaivém de acordes presente na introdução de “Retalhos” foi empregado na introdução da canção “Além de tudo” (Ex. 23), na qual, além da harmonia, a percussão também se mostra próxima ao repertório latino, conforme já discutido. Nessa composição, o vaivém IIm7↔V7 acontece na

mesma tonalidade de “Retalhos de cetim”, ou seja, em **lá menor**, com a diferença de que o acorde de **Am6**, presente nesse último, é efetivamente substituído pelo de **D7**.

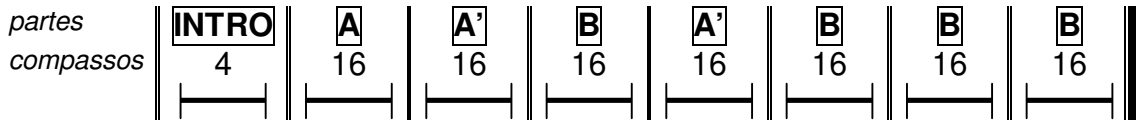
Exemplo 23: introdução de “Além de tudo”



Se há indícios de que o uso desse vaivém de acordes pode estar relacionado ao repertório latino, deve-se lembrar que essa mesma harmonia já havia sido empregada por Benito em outro fonograma, a saber, na introdução versão que gravou do samba “Antonico”, de Ismael Silva. O fato de utilizá-la novamente em “Retalhos de cetim” talvez represente uma maneira de se ligar à “tradição” do samba.

Após essa introdução, é apresentada a primeira parte cantada de “Retalhos de cetim”, que possui dezesseis compassos e é apresentada duas vezes, cada uma com uma letra diferente, as quais serão designadas por A e A’. Ouve-se, então, sua parte B, também de dezesseis compassos, que possui apenas uma letra e funciona como seu refrão. Em seguida, a parte A’ é repetida, dando lugar a outras três repetições da parte B, finalizando a gravação em *fade out*.

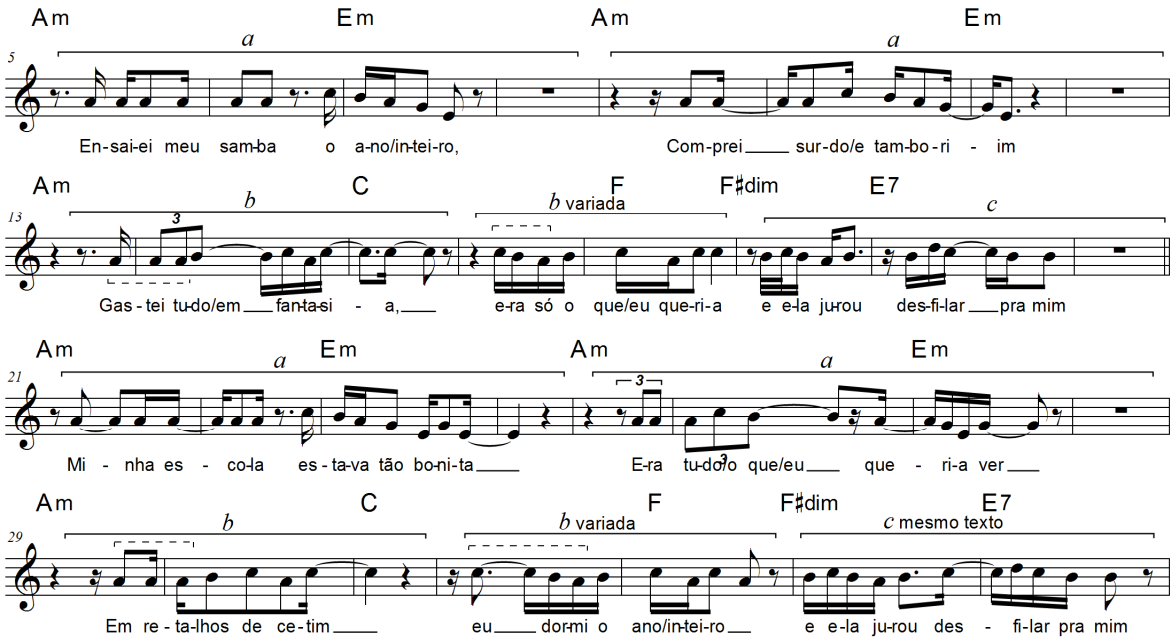
Exemplo 24: esquema formal de "Retalhos de cetim"

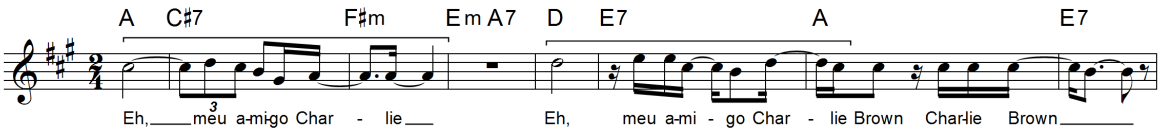


Tal ilustração mostra que, se em princípio "Retalhos de cetim" parece se aproximar da forma AABA, bastante usual no repertório da bossa nova, a canção se afasta deste esquema ao insistir na repetição de sua parte B. Além disso, à semelhança do que já se observou na produção de Antonio Carlos e Jocafi, a repetição não se resume às partes da canção, mas é empregada também na construção de suas frases. Observando-se a parte A de "Retalhos", nota-se que a primeira frase, a, de quatro compassos é imediatamente repetida com a mesma harmonia, sendo variada apenas pela rítmica decorrente da interpretação de Benito. Em seguida, surge uma nova frase, b, que é também repetida, só que com uma variação melódica em seu início de modo a substituir a sequência de três notas repetidas (**lá**) da primeira aparição da frase pelo movimento descendente das notas **dó**, **si** e **lá**. Por fim, essa seção se encerra com uma nova frase, c. Cabe lembrar que quando essa parte é repetida com o novo texto (A'), a frase c é repetida com a mesma letra anteriormente apresentada (Ex. 25).

Por outro lado, diferentemente da dupla baiana, são raros os momentos nos quais o compositor fluminense associa repetições de frases musicais com repetição do texto, como se observou na frase c. Aliás, uma das poucas canções na qual Benito emprega tal procedimento de maneira bastante clara é justamente um de seus maiores sucessos: o samba "Charlie Brown", cujo refrão é composto pelo verso "Eh, meu amigo Charlie", que é praticamente repetido logo em seguida com "Eh, meu amigo Charlie Brown" (Ex. 26), e cujas estrofes se iniciam sempre com "Se você quiser, vou lhe mostrar".

Exemplo 25: frases das partes A e A' em "Retalhos de cetim".



Exemplo 26: refrão de "Charlie Brown" (1974)

Quanto à melodia da primeira parte de "Retalhos", há ainda outras características a serem apontadas. Pode-se destacar, por exemplo, a liberdade rítmica com a qual Benito a interpreta, o que inclusive dificulta uma transcrição exata da mesma. Tal maneira de cantar também é repetida em outros sambas de andamento lento do artista fluminense, como "Se não for amor", "Prelúdio nº 4", "Não precisa me perdoar" e outros. Isso levaria a aproximá-lo de um tipo de interpretação que a pesquisadora Marta Tupinambá de Ulhôa chamou de "métrica derramada", que consiste numa flexibilidade do canto em relação ao acompanhamento a ponto de quase torná-los independentes (ULHÔA, 2006, p. 1) e que, ainda segundo a autora, pode ser entendida como uma solução expressiva "encontrada por Elis Regina e muitos cantores (bons) de música popular

brasileira", aparecendo não apenas como uma característica individual, mas como "um traço estilístico marcante, principalmente entre os intérpretes de samba" (ULHÔA, 2006, p. 8). Isso pode revelar uma busca de Benito por se aproximar de um estilo interpretativo que se colocava como hegemônico no período.

Quanto à sua tessitura, embora não seja das menores pelo fato de sua nota mais grave ser um **mi** e a mais aguda ser um **ré**, nota-se que grande parte da melodia é centrada nas notas **lá**, **si** e **dó**, como se percebe na primeira metade da frase a, em toda a frase b e na frase c, excetuando-se, nesta última, uma breve passagem pela nota **ré**. Nesse sentido, a melodia dessa primeira parte apresenta um caráter mais contido, o qual é ainda reforçado por um timbre mais leve empregado por Benito.

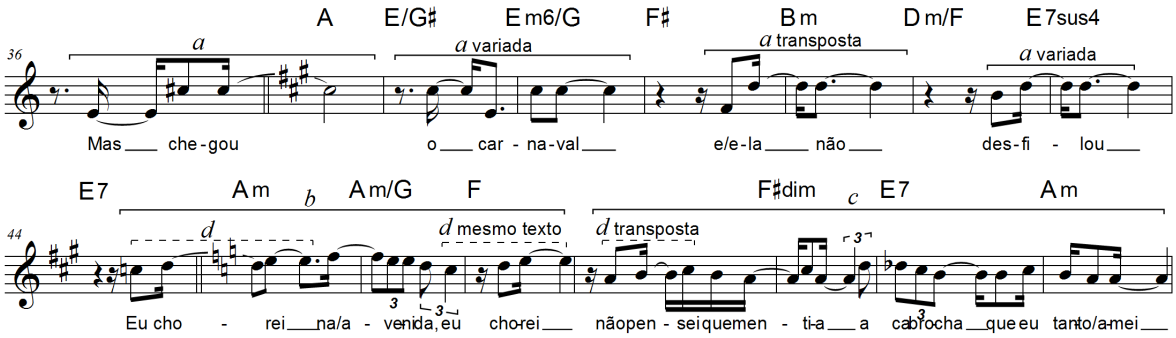
Merece destaque, também, a progressão harmônica das frases a, que consiste na alternância entre os acordes de **Am** e **Em**. A rigor, tais acordes não correspondem exatamente às diretrizes da harmonia tonal uma vez que, sendo **Am** o acorde de Tônica, o acorde sobre o quinto grau, que exerce função Dominante, deveria ser maior e não menor, tal como acontece na canção. Portanto, talvez seja interessante compreendê-los, novamente na perspectiva apontada por Tagg, como um vaivém de acordes do tipo i↔v. Apesar de ter analisado um amplo repertório, o autor identificou esse vaivém em apenas duas canções: "*The model*", gravada, por Krafterwerk em 1982, e "*Can't get you out of my head*", gravada por Kylie Minongue em 2001 (TAGG, 2009, p. 184). Além disso, o autor observa que esse tipo de vaivém não possui o mesmo senso de direção harmônica do que aquele entre os acordes I↔V pelo fato de que o acorde menor sobre o quinto grau não possui a nota sensível, que usualmente sugere o retorno à tônica (TAGG, 2009, p. 183), de modo que ambos os acordes possuem um considerável grau de estabilidade.

Diante desse caráter, é interessante observar que essa harmonia parece se adequar ao conteúdo da letra a ela relacionada. Enquanto o texto das duas primeiras frases a começa a narrar, de maneira ainda neutra, a história a ser

desenvolvida durante a canção (“Ensaiei meu samba o ano inteiro, / comprei surdo e tamborim”) e o das outras duas frases a apenas demonstra o encantamento do eu-lírico em relação a sua escola de samba (“Minha escola estava tão bonita, / era tudo o que eu queria ver”), o restante da letra, que é acompanhado por uma harmonia com a presença de acordes diminutos e da dominante maior, apresentando maior grau de tensão, relata fatos menos agradáveis, como a perda de dinheiro com as fantasias e as noites dormidas em cima dos retalhos das mesmas (“gastei tudo em fantasia, / era só o que eu queria / e ela jurou desfilar pra mim”; “em retalhos de cetim / eu dormi o ano inteiro / e ela jurou desfilar pra mim”).

Após a parte A, inicia-se o refrão de “Retalhos de cetim” e, junto com ele, ocorre uma modulação da tonalidade de **lá menor** para sua homônima, **lá maior**. Além do fato dessa parte ser repetida ainda outras três vezes ao final da canção, nota-se também o emprego de repetição de frases e de motivos em sua construção, sempre com algum grau de variação melódica, além de variações rítmicas decorrentes da “métrica derramada” da interpretação de Benito. A frase *a*, por exemplo, em sua primeira repetição é precedida por uma nota **dó sustenido**, depois aparece transposta e, por fim, com um salto intervalar menor. Nas frases *b* e *c*, constata-se o uso do motivo *d* formado pelas notas **dó**, **ré** e **mi**, que é repetido uma primeira vez com o mesmo texto e uma segunda transposto para a nota **lá**.

Exemplo 27: refrão de “Retalhos de cetim”



Um aspecto a ser destacado é a progressão harmônica dos compassos 37 a 44, que é a mesma do refrão de “Você abusou” e que, conforme apontado na análise desta última, pode ser considerada como um *standard* da canção romântica. Assim como Antonio Carlos e Jocafi, Benito também empregou essa progressão em outras canções de sua autoria, sempre com temática romântica: “Se não for amor”, do mesmo LP de “Retalhos”, “Quem vem lá” do LP *Gravado ao vivo*, “Pra você não ir embora” do LP *Brasil Som 75*, “Meu maior afeto” do LP de 1976, “Meu lamento” do LP de 1978 e “Madrugada” do LP de 1979.

Em termos de estrutura melódica, esse refrão apresenta consideráveis diferenças em relação à primeira parte. Uma delas é a presença de intervalos de sexta em suas três primeiras frases, contrastando com a melodia anterior, praticamente construída a partir de graus conjuntos. Percebe-se uma ampliação da tessitura em direção ao agudo, atingindo um intervalo de nona entre a nota **mi**, a mais grave, e **fá**, a mais aguda do trecho. Conforme exposto, nas estrofes, a nota mais grave era o mesmo **mi** e a mais aguda era um **dó**, o que significa que houve o aumento da tessitura em um intervalo de quarta. Com isso, há diferenças também nos finais de frase, que acabam repousando em notas mais agudas. Basta que se compare, por exemplo, a última nota da quinta frase (*b*) do refrão, um **mi**, com a nota final das duas primeiras frases das estrofes, que é também um **mi**, mas uma oitava abaixo. Por fim, percebe-se que essas notas mais agudas dos finais de frase são sustentadas por Benito por um tempo maior, sendo, portanto, mais longas. Essas características, associadas a um timbre mais carregado empregado pelo sambista, acentuam o caráter passional da canção, conforme definido por Tatit (2002, p. 22). Segundo o autor,

> a dominância da passionalização desvia a tensão para o nível psíquico. A ampliação da frequência e da duração valoriza a sonoridade das vogais, tornando a melodia mais lenta e contínua. A tensão de emissão mais aguda e prolongada das notas convida o ouvinte para uma inação. Sugere, antes, uma vivência introspectiva de seu estado. Daqui nasce a paixão que, em geral, já vem relatada na narrativa do texto. Por isso, a passionalização melódica é um campo sonoro propício às tensões

> ocasionadas pela desunião amorosa ou pelo sentimento de falta de um objeto de desejo. (TATIT, 2002, p. 23)

Esse parece ser o caso de “Retalhos de cetim”, já que a melodia com características passionais de seu refrão está associada a uma letra que narra um episódio de decepção amorosa, onde a “inação” não só é convidativa para o ouvinte, mas se manifesta no próprio personagem da canção que, diante da quebra de promessa por parte de sua amada, não fez outra coisa além de chorar. Além disso, Tatit também observa a presença da passionalização em vários segmentos musicais, como a modinha folclórica ou semi-erudita, o samba-canção, o bolero, o iê-iê-iê romântico, o *blues* e a canção brega (TATIT, 2002, p. 23), o que pode sugerir uma proximidade destes com o samba de Benito.

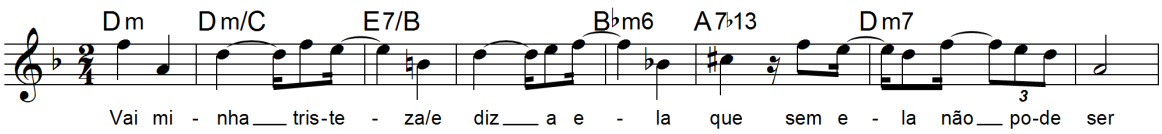
Ainda nesse sentido, pode-se destacar outra característica da canção em questão: a modulação da tonalidade inicial de **lá menor** para sua homônima **lá maior**, algo que não é muito usual no repertório da MPB. Aliás, esse tipo de modulação não foi empregado por Benito apenas em “Retalhos de cetim”, mas também se faz presente em outros sambas, todos de andamento lento, temática romântica e com interpretação carregada. Esse é caso, por exemplo, de “Se não for amor”, gravado no mesmo LP *Um novo samba* de 1974. Aliás, é interessante observar que essa canção possui a mesma tonalidade, a mesma modulação e a mesma progressão harmônica do refrão de “Retalhos de cetim”, e ainda foram gravadas no mesmo LP, sendo que uma inicia o disco e a outra o encerra. Além dessa, a modulação de menor para maior se faz presente em “Além de tudo”, do disco *Gravado ao vivo*, de 1974; “Não precisa me perdoar”, do LP *Benito di Paula*, de 1975; “Tudo está mudado” e “Meu maior afeto”, ambas do álbum *Benito di Paula*, de 1976.

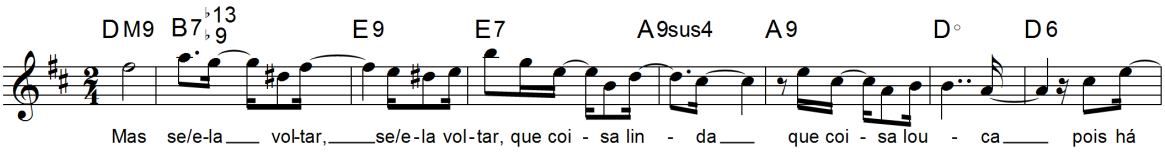
De fato, esse não é um tipo de modulação muito comum no repertório do samba e da MPB, mas se faz presente em outros segmentos nacionais ou internacionais de massa. É o caso das cantigas italianas, como a já referida balada “*Canzone per te*” de Sergio Endrigo, interpretada por Roberto Carlos no

festival de San Remo e gravada por ele em seu LP de 1976 intitulado *San Remo 1968* (CARLOS, 1976, LP). A modulação para a homônima maior se faz presente nas guarânias “Índia” e “Meu primeiro amor”, sucessos nas vozes de Cascatinha e Inhana (1952, 78r). Por fim, pode-se lembrar também da melodramática canção “O ébrio”, de Vicente Celestino, lançada no disco de 1936 (CELESTINO, 1936, 78r), que inspirou uma peça teatral no mesmo ano e um filme em 1946, que é lembrado como “um recorde de bilheteria” (DICIONÁRIO, 2006, p. 182). Isso reafirma a proximidade de Benito com um segmento mais massificado da produção musical e um distanciamento do repertório hegemônico da MPB.

Por outro lado, poderia ser argumentado que a modulação de uma tonalidade menor para sua homônima maior também se faz presente em uma peça que é considerada como o marco inicial da bossa nova e, portanto, de elevada consagração no campo: a canção “Chega de saudade”, composta por Tom Jobim e Vinicius de Moraes e interpretada por João Gilberto em seu disco de 1958. Entretanto, basta investigar a relação entre a referida modulação e a letra das canções “Chega de saudade” e “Retalhos de cetim” para se constatar que o mesmo procedimento possui significados diferentes – e até mesmo opostos – em cada um dos casos. Em relação à canção bossanovista, nota-se que sua primeira parte, composta em tonalidade menor, relata a tristeza do eu-lírico ao se ver abandonado por sua amada (Ex. 28). Já sua segunda parte, escrita na homônima maior, narra a alegria do mesmo ao imaginar o retorno de sua ex-companheira (Ex. 29). Nesse sentido, a modulação encontra-se associada a uma expectativa de felicidade, contribuindo para acentuar esse caráter na composição.

Exemplo 28: parte A de “Chega de saudade” (1958)



Exemplo 29: parte B de "Chega de saudade"

Por sua vez, a situação em "Retalhos" é contrária, já que é a partir da modulação para a tonalidade maior que a canção chega a seu momento de maior dramaticidade. Por mais que empregue um procedimento também utilizado pelo repertório consagrado, Benito o faz de maneira oposta a este. Não se pode esquecer, ainda, que há uma considerável diferença entre o estilo interpretativo de Benito, que canta com grande intensidade e com timbre carregado, e João Gilberto, que buscava o canto suave, o mais próximo possível à fala.

Tais análises mostram, cada vez mais, a proximidade da obra do cancionista de Nova Friburgo com segmentos musicais desprestigiados pelo campo, mas que, por outro lado, estavam apresentando elevados índices de vendagem naquele início da década de 1970. Cabe lembrar, conforme já apontado em nosso segundo capítulo, o crescimento do segmento romântico diagnosticado por Eduardo Vicente (2002, p. 226 e 231), para o qual ele ainda observava duas tendências, uma mais próxima a Roberto Carlos e outra ligada, em suas palavras, aos "cantores mais tradicionais". Parece que Benito se aproxima dessa segunda tendência, uma vez que sua maneira de cantar lembra mais os "grandes vozeirões" da música popular brasileira e internacional do que a "voz jovem" de Roberto. Por outro lado, também não se pode descartar por completo alguma proximidade de Benito com o ex-ídolo da jovem guarda, sobretudo em sua vertente das baladas italianas. De qualquer modo, a recorrência de Benito à temática romântica e a elementos do repertório mais dramático, misturando-os com o samba, pode ser compreendida como decorrente de uma avaliação do mercado fonográfico, que apresentava perspectivas otimistas para esses segmentos.

Contudo, as reflexões de Martín-Barbero sobre o melodrama talvez possam iluminar outros aspectos dessa mesma questão. Para o autor, o que caracteriza esse gênero, desde sua origem na época da Revolução Francesa, é o seu forte sabor emocional, o que o aproxima das classes populares, pois a partir daquela época buscava-se colocar o controle dos sentimentos como marca de uma educação burguesa (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 164). Com isso, ele considera simplista pensar que a inserção do melodrama nos meios massivos como o cinema e o rádio é decorrente de uma "mera estratégia comercial", já que, em sua origem esta forma de expressão estava ligada "à expressividade dos sentimentos em uma cultura que não pôde ser 'educada' pelo padrão burguês" (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 167).

No caso específico de Benito, pode-se então pensar que seu "novo samba", conforme o título de seu LP de 1974, resulta da combinação de segmentos musicais também não "educados" pelo padrão musical burguês, o que talvez explique seu antagonismo em relação a "Chega de saudade", essa, sim, "educada" por tal padrão. É nesse sentido que se pode considerar o compositor fluminense como representante de outros segmentos sociais que eram incorporados pela indústria fonográfica em ascensão durante a década de 1970. A estratégia comercial em torno de sua produção musical, portanto, parece consistir em um diagnóstico da sensibilidade musical de seu público consumidor, traduzindo-a em canções. Sob esse aspecto, ele não poderia ser considerado como mais comercial, no sentido pejorativo que o termo assumia, do que quaisquer outros artistas da música popular, que, via de regra, buscam estabelecer uma comunicação empática com seu público consumidor. No fim, a diferença é que Benito não representava um público burguês, intelectualizado e de elevado capital cultural. Por isso, sua não consagração no campo da MPB é decorrente, em última análise, dos critérios de legitimação da música popular do período colocados por segmentos sociais hegemônicos visando distinguir a

produção consumida por eles da produção ligada aos novos segmentos sociais incorporados enquanto consumidores no mercado fonográfico.

Mas, como diz Benito em seu samba “Osso duro de roer” (1977), “deixa essa gente falar, / é inveja que eles sentem”: por mais que o artista não tenha se consagrado como um “grande compositor” da música popular brasileira, ele foi um “grande sambista” para o seu público e continua produzindo até recentemente. Se não se legitimou perante os pares, legitimou-se perante o mercado. E talvez ainda se possa ir ainda mais longe: a gravação de seu samba “Beleza que é você mulher” no CD *Aventureiro* do grupo de pagode Revelação pode indicar que o sambista de Nova Friburgo se tornou referência para outras gerações de artistas que buscavam unir o samba à temática romântica. Apesar de não ser lembrado como um sambista “tradicional”, parece ter se transformado em “tradição” para artistas ligados ao pagode, um imenso segmento do mercado fonográfico que se constituiu a partir dos anos 1990.

CAPÍTULO 4
O terreiro, a sala e o salão

4.1 A Vila Isabel dá samba outra vez

4.1.1 Fazenda, morro e cidade

Para se conhecer um pouco sobre a trajetória de Martinho da Vila, além de suas entrevistas ou de publicações dedicadas ao sambista, outra fonte a ser consultada é seu próprio repertório. Nele encontram-se algumas canções que apresentam informações sobre seu nascimento, seus pais, sua infância e sua carreira musical. É o que acontece já na faixa inaugural de seu primeiro LP (VILA, 1969, LP), na qual o sambista comenta:

> Todo mundo pensa que eu sou baiano, mas eu nasci no carnaval de 38 em Duas Barras, estado do Rio. Fui criado na Serra dos Pretos Forros (...), lá na Boca do Mato, meu primeiro reduto de samba. (VILA, 1969, lado A, faixa 1)

De fato, no dia 12 de fevereiro de 1938, o sábado de carnaval daquele ano, numa fazenda na cidade de Duas Barras, interior do estado do Rio de Janeiro, nasceu o quinto filho do senhor Josué e de dona Teresa, o primeiro do sexo masculino, que foi batizado de Martinho José Ferreira (MARTINHO, 1997, p. 3-4). Por sua vez, os pais de Martinho foram citados por ele no samba “Linha do Ão”, gravado em seu segundo LP (VILA, 1970, LP). Nele, o sambista mencionava o emprego de seu pai e sua habilidade em criar versos no ritmo do calango, bem como a religiosidade de sua mãe: “O meu pai era colono / E meeiro muito bom / Calangueava a noite inteira / Não perdia verso não / Mãe Teresa é rezadeira e faz / Por mim muita oração”.

A relação de trabalho conhecida como meação era apontada por estudiosos da formação social brasileira das décadas de 1950 e 1960 como um

dos “resquícios feudais”, que colocariam entraves para a modernização do país, sendo responsáveis pelo “atraso” brasileiro. Ainda segundo esses autores, esse tipo de relação limitava a circulação de moeda na economia, já que o pagamento do trabalhador rural era efetuado por meio de produtos, constituindo-se como um fator de pobreza do homem do campo e uma das causas de êxodo rural (MONTALVÃO, 2009, p. 196-7).

De fato, a biografia de Martinho ilustra exatamente essa trajetória. Sobretudo após seu nascimento, a condição de meeiro parecia não mais agradar sua família, especialmente seu pai, que acreditava ser capaz de oferecer melhores condições para seus dependentes, principalmente pelo fato dele ser alfabetizado. Diante disso, a família Ferreira se mudou para a capital, Rio de Janeiro, quando Martinho tinha quatro anos, passando a residir num casebre na Serra dos Pretos Forros, lugar conhecido como Boca do Mato (MARTINHO, 1997, p. 3), localização já citada por Martinho na primeira faixa de seu LP de estreia à qual também já nos referimos. Foi em referência a essa época que o sambista compôs os versos “Eu nasci numa fazenda e fui / Criado na favela”, outro trecho de “Linha do Ão”.

Contudo, a vida na capital também trouxe dificuldades para os pais de Martinho, pois, conforme depoimento do próprio sambista, “na favela a água era escassa, não tinha luz, não tinha nada” (MARTINHO, 1997, p. 3). Os itens básicos para a sobrevivência da família, especialmente os alimentos, já não mais podiam ser cultivados tal qual acontecia na fazenda em Duas Barras, mas deveriam ser comprados; era necessário, portanto, ingressar no mercado de trabalho. Foi o que aconteceu, não somente com os pais Josué e Teresa, mas também com seus filhos, que passaram a trabalhar para ajudar no sustento da casa. As meninas foram fazer faxina e outros afazeres domésticos em casas de famílias e Martinho passou a realizar diversos serviços como engraxar sapatos, limpar caixas de gordura e vender estrume para adubação (MARTINHO, 1978, p. 2).

Mesmo com a ajuda dos filhos, a situação da família ainda era complicada e veio a piorar com o suicídio de Josué, pai de Martinho. Mais uma

vez, esse episódio foi narrado pelo sambista em sua composição “Chora viola, chora”, gravada em seu disco *Tendinha*, de 1978 (VILA, 1978, LP): “Eu tinha bem poucos anos / quando Deus meu pai chamou / E a tristeza da falta / Sobre a família se espalhou”. Diante dessa fatalidade, sua mãe se viu forçada a distribuir os filhos entre pessoas da comunidade para que pudessem ajudar na criação dos mesmos. De acordo com Martinho, ele acabou ficando “como uma espécie de doméstico de duas professoras solteironas, Dona Ida e Dona Alzira. Então, eu tive dois tipos de formação: no morro e nessa casa da cidade” (in MARTINHO, 1978, p. 2). Foi essa situação que posteriormente lhe inspirou os versos “Eu cresci no morro / E me criei na cidade”, que dão início a seu samba “Cresci no morro”, gravado no LP de 1975 (VILA, 1975, LP).

Há que se destacar que, até aquele momento, a vida de Martinho, sobretudo os episódios ligados a seu pai, lembrava a de alguns personagens de canções de protesto da década de 1960. Um possível exemplo é “Pedro pedreiro”, composta por Chico Buarque (1966, LP). Em sua letra, Chico retratava um personagem que, ao esperar o trem, pensava nas dificuldades de sua vida “de quem não tem vintém”, como o aumento prometido “desde o ano passado”, a gravidez de sua mulher, que estava “esperando um filho para esperar também” e seu desejo de “voltar pro Norte”. Por fim, a canção afirma que o personagem nada teria para esperar além da própria morte.

Diante das dificuldades financeiras de sua família, Martinho buscou investir em uma carreira profissional: procurou o SENAI, Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial, inicialmente para estudar mecânica, mas acabou fazendo o curso de auxiliar de química industrial, que o habilitava a trabalhar em farmácias, laboratórios e perfumarias. Tal formação fez com que Martinho, durante o serviço militar, fosse designado para trabalhar na farmácia do quartel. Acreditando na carreira, ele investiu em novos cursos, que fizeram com que fosse promovido primeiramente a cabo e, depois, a sargento, conseguindo, por fim, o

posto de sargento-datilógrafo no Ministério da Guerra, função que desempenhou durante dez anos (MARTINHO, 1978, p. 3).

4.1.2 A comunidade do samba

Por outro lado, ao mesmo tempo em que se consolidava na carreira militar, Martinho também estreitava sua ligação com o carnaval e a música popular. Isso aconteceu principalmente pelo fato de que estava surgindo em sua comunidade a escola de samba Aprendizes da Boca do Mato, da qual ele afirma ter participado desde sua fundação: "Eu saía na bateria, tocando frigideira, até que a frigideira foi proibida pela polícia. Aí, passei a tocar tarol" (CABRAL, 1996, p. 358). Por fim, de integrante da bateria, Martinho logo passou a ser um dos compositores da escola e também "puxador" do samba enredo. É o que descreve brevemente em seu samba "Poeira no caminho", lançado no LP *Tendinha* de 1978, cuja letra diz: "Já cantei partido alto / Já saí na bateria / Puxei samba no asfalto / Até o romper do dia". Ainda segundo o depoimento do sambista, essa passagem de membro da bateria para compositor aconteceu de maneira bastante natural:

> A gente jogava num time de futebol que acabou virando uma ala da escola. Naquele tempo, havia aquele negócio de *música de ala*. Foi aí que comecei fazer uns sambinhas que a gente cantava quando voltada do futebol e que ficavam como sambas da nossa ala. (CABRAL, 1996, p. 358, grifos no original)

No ano de 1957, aos dezenove anos, Martinho conseguiu pela primeira vez colocar um samba enredo de sua autoria, composto em homenagem a Carlos Gomes, para ser desfilado pela Acadêmicos da Boca do Mato, que ainda competia pelo segundo grupo. Nos anos seguintes, Martinho voltou a vencer os concursos para a escolha do samba enredo em sua escola. Em 1959, a Boca do Mato se sagrou campeã do carnaval em sua categoria, habilitando-se para desfilar no ano seguinte junto às escolas do primeiro grupo. Nesse ano, o samba enredo, em

homenagem ao escritor Machado de Assis, também foi composto por Martinho (CABRAL, 1996, p. 358-61). Contudo, já no desfile do ano seguinte, a escola não conseguiu se manter e foi rebaixada, desfilando o carnaval de 1961 novamente no segundo grupo (MARTINHO, 1997, p. 5).

Martinho ainda continuou compondo para a Acadêmicos até 1965, mas nesse ano já estava também ligado à Unidos de Vila Isabel, transferindo-se exclusivamente para ela no ano seguinte. O sambista explica que,

> naquela época, a Vila e a Aprendizes estavam percorrendo caminhos opostos. A Vila havia subido do terceiro para o segundo grupo e, depois, a Boca do Mato passou do segundo para o terceiro. (CABRAL, 1996, p. 362)

De qualquer modo, em sua entrevista, Martinho não considera que sua transferência para a Vila foi apenas decorrente das diferentes situações vivenciadas pelas duas escolas, mas interpreta sua saída da Acadêmicos como uma espécie de retribuição de favores:

> Houve um problema na Associação das Escolas de Samba – não me lembro de que se tratava – que deixou a Aprendizes da Boca do Mato em situação difícil. Aí, David Correia, que não era o compositor, mas o representante da Vila na Associação, entrou firme na defesa da nossa escola. Ficamos muito gratos a ele. É bom que se diga que, naquela época, a Aprendizes da Boca do Mato era bem maior do que a Unidos de Vila Isabel. Cansamos de ganhar da Vila. Mas estávamos agradecidos a David Correia e fomos fazer uma visita à Vila Isabel. Daí em diante, quase sempre estávamos lá. Fui ficando muito amigo do David e ele acabou me convidando para entrar na escola. Naquela época, a Vila Isabel era muito desorganizada. A Boca do Mato, não. (CABRAL, 1996, p. 361-2)

Mesmo assim, em 1967, a Unidos de Vila Isabel já estava desfilando ao som de “Carnaval de ilusões”, primeiro samba enredo composto por Martinho para a nova escola, concebido em parceria com Gemeu. Também foi em referência a esse período que o sambista compôs “Boa noite”, gravado em seu primeiro LP, no qual Martinho saúda os integrantes da referida escola, lembrando ainda o fato de estar no bairro carioca onde nasceu Noel Rosa, considerado como um dos mais importantes sambistas da história da música popular brasileira.

Boa noite

Martinho da Vila

Boa noite, Vila Isabel
Quero brincar o carnaval na terra de Noel
Boa noite, diretor de bateria
Quer contar com a sua marcação
Boa noite, sambistas e compositores
Presidentes, diretores,
Pra Vila eu trago toda minha inspiração
Quero acertar com o diretor de harmonia
E com as pastoras
O tom da minha melodia

Até aquele momento, percebe-se que a música popular não aparecia para Martinho como uma profissão, mas quase como um lazer, afinal compor, para ele, era praticamente uma extensão do futebol que praticava por diversão. É lógico que quanto mais ele se envolvia nas escolas, mais aumentavam suas responsabilidades e preocupações, tal como relatado pelo próprio quando de sua passagem de integrante da bateria para compositor da Aprendizes da Boca do Mato: "Já não mais ia para o desfile despreocupado como desfilava antes. Me ligava com tudo, queria saber o que estava faltando, o que estava funcionando, aquelas coisas todas" (CABRAL, 1996, p. 360). Ainda assim, Martinho parecia não alimentar a esperança de se sustentar por intermédio de sua produção de sambas, o que fez com que continuasse insistindo em sua carreira militar até o final do ano de 1968 (MARTINHO, 1978, p. 8). Mesmo depois disso, o sambista ainda duvidava de sua carreira artística, conforme se percebe numa entrevista publicada em dezembro de 1969, após já ter alcançado expressiva vendagem de seu primeiro LP. Nesse depoimento, ele afirmou que jamais imaginava que faria tamanho sucesso, pois tinha a pretensão apenas de "gravar algumas das minhas músicas, umas três ou quatro, no máximo umas cinco músicas, para gravar num disco pra guardar lá em casa" (CABRAL, 25-12-1969 a 01-01-1970, p. 5). Quando questionado sobre suas inquietações diante da possibilidade de não mais fazer sucesso, o sambista declarou: "Não, isso não me preocupa, porque o meio artístico não foi feito pra gente ficar toda a vida" (CABRAL, 25-12-1969 a 01-01-1970, p. 5).

Mesmo com certa desconfiança, o fato é que, a partir de 1967, Martinho começou a trilhar um caminho de cada vez maior sucesso. Nesse ano, deu-se sua

primeira inserção na televisão através da classificação de “Menina moça”, de sua autoria, para o III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record. A canção foi apresentada no dia 14 de outubro com interpretação de Jamelão, acompanhado pelo Regional do Caçulinha e por um grupo de pastoras, sem, contudo, ser classificada para as finais. De acordo com Mello, apesar de Martinho, ainda “desconhecido em São Paulo”, ter voltado “para o Rio sem conseguir nenhuma repercussão para seu ‘Menina moça’”, a letra de sua composição recebeu elogios do poeta Augusto de Campos (MELLO, 2003, p. 201-2). Tal fato merece destaque uma vez que foi nesse mesmo festival que Caetano Veloso e Gilberto Gil se apresentaram respectivamente com “Alegria, alegria” e “Domingo no parque”, canções que foram vaiadas por parte do público, mas que receberam elogios do mesmo Augusto de Campos (1968), fator que contribuiu bastante para dar legitimidade à obra desses dois artistas. Além desse “prestígio” obtido, Martinho teve sua primeira composição veiculada pela televisão e também registrada no LP do festival, interpretada pelo grupo vocal O Quarteto (3º FESTIVAL, 1967, LP).

No ano seguinte, Martinho voltou a participar do festival da TV Record, classificando “Casa de bamba” no IV Festival da Música Popular Brasileira. Dessa vez, coube ao próprio compositor interpretá-la no dia 2 de dezembro, acompanhado pelo grupo Os Originais do Samba (MELLO, 2003, p. 453). De acordo com o crítico José Ramos Tinhorão, esse festival mostrava que “a geração dos compositores saídos das camadas mais baixas da população” havia sido “definitivamente afastada dos mecanismos de comunicação do disco e da TV” e que a presença de Martinho deveria ser encarada como uma “mera ‘curiosidade’, para dar um toque democrático de crioulismo ao Festival” (UM FESTIVAL, 1968, p. 55-6). Contudo, segundo Mello (2003, p. 313-4), o produtor de Jair Rodrigues, Manoel Barenbein, ao ver o ensaio de Martinho, simpatizou com sua canção e pediu-lhe autorização para gravá-la. Assim foi feito e, no ano seguinte, Jair lançou seu LP *Jair de todos os sambas* (RODRIGUES, 1969, LP), no qual estava gravada não só “Menina moça”, mas também “Pra que dinheiro”, ambas compostas por

Martinho. Além disso, assim como no festival anterior, a canção defendida pelo sambista foi gravada no LP do certame (IV FESTIVAL, 1968, LP), interpretada por José Ventura. O sambista de Vila Isabel aumentava, com isso, sua inserção na indústria do disco, ainda que por intermédio de outros intérpretes.

4.1.3 O "samba de protesto" de um "renovador"

Durante esse tempo, Martinho continuou compondo para a Vila Isabel. Além de "Carnaval de ilusões", samba enredo que foi cantado pela escola em 1967, Martinho compôs "Quatro séculos de modas e costumes" para o desfile de 1968 e "laiá do cais dourado" para o de 1969. De acordo com Tárik de Souza, com essa trilogia, Martinho introduziu importantes modificações, que transformaram esse gênero:

> O samba enredo iniciava, desde Martinho, um processo de confluências e modificações que aceleriariam seu ritmo, aproximando-o da velocidade da marchinha e dos chamados sambas-de-embalo ou empolgação, que transformariam esse gênero no dominante no carnaval. (SOUZA, 1983, p. 166-7)

O mesmo Tárik apresenta um comentário do próprio Martinho, que assim se refere a essas três composições: "O samba enredo antes era didático, só servia para cantar com a escola. Havia muitos compassos vazios, sem letras. Dei uma dinâmica, tapei os buraquinhos, tirei a didática" (*apud* SOUZA, 1983, p. 166). De fato, percebe-se que essas canções já não estavam mais voltadas aos "grandes temas" e aos "grandes personagens" da história como era usual no repertório do samba enredo. O próprio Martinho, inclusive, quando compôs para a Acadêmicos da Boca do Mato, acabou adotando essa postura, como se nota nos enredos para o maestro Carlos Gomes, o escritor Machado de Assis, o almirante Tamandaré, o diplomata Rui Barbosa (MARTINHO, 1997, p. 4-5) e para os construtores do Rio de Janeiro como Paulo de Frontin, Pereira Passos e Osvaldo Cruz (CABRAL, 1996, p. 361). Ao contrário, "Carnaval de ilusões" descrevia uma

festa carnavalesca imaginária, recheada de elementos do universo infantil, sendo o seu refrão composto sobre a letra da brincadeira de roda “Ciranda, cirandinha”; “Quatro séculos de modas e costumes” abordava a miscigenação entre negros, brancos e índios, procurando apontar a presença de alguns aspectos de cada um desses povos na sociedade e na cultura brasileira da época; e, por fim, “Iaiá do cais dourado” narrava os amores e os desamores de uma moça baiana.

Todavia, se no início da década de 1980 essa produção de sambas enredo de Martinho era vista como inovadora, conforme se constata no texto do crítico Tárik de Souza, parece que, à época de seu lançamento, essas canções não receberam semelhante avaliação. No carnaval de 1967, por exemplo, a Unidos de Vila Isabel conquistou o quarto lugar do desfile, colocação que poderia ter sido melhor se a escola não tivesse recebido notas baixas de alguns dos jurados responsáveis por avaliar seu samba enredo, dentre eles o cancionista Chico Buarque (MARTINHO, 1978, p. 4). Como resposta a essa má avaliação, Martinho compôs o samba “Caramba”, que foi posteriormente gravado na primeira faixa de seu LP de 1969 num arranjo que merece ser detalhado.

Esse fonograma é composto pelas canções “Boa noite”, “Carnaval de ilusões” e “Caramba”, cada uma delas precedida por comentários do próprio Martinho. Conforme exposto anteriormente, “Boa noite” é um samba no qual o artista saúda sua nova escola, a Vila Isabel. O comentário que o precede, também já referido, pode ser visto como uma apresentação de Martinho a seu ouvinte de um modo geral, no qual ele narra onde e quando nasceu, resumindo um pouco de sua trajetória de vida até chegar à Vila Isabel. Antes de cantar “Carnaval de ilusões”, Martinho relata a origem dessa composição, dizendo que, “em 67 a Vila chegou na cidade com um enredo genial: Gabriel e Dario bolaram um ‘Carnaval de ilusões’, sonhado por uma criança”. Logo após esse samba enredo ser cantado, segue-se o comentário de Martinho, ainda se referindo a “Carnaval de ilusões” e, por fim, é apresentado o samba “Caramba”:

Caramba

Martinho da Vila

(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 comoveu
Com a beleza do desfile-fantasia
Caramba, caramba,
Nem o Chico entendeu
O enredo do meu samba

Mais do que um simples *medley* de três canções, esse fonograma é representativo da maneira pela qual Martinho buscou se inserir no cenário da música popular. O fato do sambista em questão criticar um cancionista altamente consagrado, como é o caso de Chico Buarque, pode ser interpretado simbolicamente como uma maneira dele se distinguir do segmento da MPB, mostrando que não era esse o tipo de música que desejava produzir e não era entre seus artistas que buscava se consagrar.

Nisso já se manifesta uma diferença do cancionista em questão em relação aos demais sambistas aqui estudados. Conforme observado anteriormente, tanto Antonio Carlos e Jocafi quanto Benito di Paula buscaram diferentes maneiras de se aproximar do grupo dos artistas consagrados da MPB, procedimento que não foi empregado por Martinho da Vila. Ao invés de se utilizar de estratégias de apadrinhamento com os "grandes nomes" da MPB, como fizeram Antonio Carlos e Jocafi, ou de compor canções em homenagem aos mesmos, tal qual fez Benito di Paula, o sambista de Vila Isabel claramente se colocava numa posição contrária ao segmento hegemônico da música popular brasileira.

Isso se mostra também no uso que Martinho fez da expressão "samba de protesto". Conforme anteriormente discutido, uma parte importante do repertório da MPB dos anos 1960 estava vinculada à canção de protesto,

segmento que produzia um repertório voltado para a denúncia de problemas sociais e políticos, no qual o samba era um gênero bastante empregado. Contudo, ao se referir a "Caramba" como um "samba de protesto", Martinho emprega uma expressão que tinha um sentido muito claro para os cancionistas da época, mas lhe confere outro significado: o "samba de protesto" de Martinho não reclamava das injustiças que acometiam as camadas mais pobres da população ou dos crimes cometidos pela ditadura militar, mas protestava pelo fato de sua obra não ter sido bem recebida por seus avaliadores. Ao invés de um cancionista protestando, tratava-se de um protesto contra os próprios cancionistas da MPB e ao *status* de obra legítima que se estabeleceu em torno de suas produções.

Nota-se também que a crítica de Martinho da Vila presente em "Caramba" não era destinada exclusivamente a Chico Buarque ou, por extensão, à MPB. Na verdade, tratava-se de uma crítica a toda a comissão julgadora e, portanto, aos que Fernandes chamou de "legisladores" da música popular, ou seja, aqueles que se tornaram "detentores exclusivos do poder de determinar o que deveria ser – ou não – considerado nacional ou regional, bom ou ruim, feio ou belo, autêntico ou inautêntico" (FERNANDES, 2010, p. 10). Tal posicionamento se encontra também presente em outro comentário do sambista, usado como introdução para a canção "Samba de irmão", gravada em seu segundo LP, de 1970.

> Esse samba aí é pra turma do "não ganha nunca": rapaziada de Vila Isabel, os amigos de São Carlos e os camaradas lá de Padre Miguel, todo ano na Avenida... Irmãos de Lucas, também, Lucas! Pois é, gente, porque todo ano a gente vai pra avenida crente que está disputando alguma coisa... Mas, no duro, no duro, todo mundo sabe que a gente não "tá" disputando é nada! A "tradição" não deixa a gente ganhar, papo firme? Pois é... (VILA, 1970, lado B, faixa 3)

4.1.4 Um sambista “autêntico”

Se Martinho se indispunha com a MPB e também com os “legisladores” da música popular, de que maneira o artista poderia alcançar algum grau de consagração? Tudo indica que isso tenha acontecido através de sua paulatina consolidação como legítimo representante da “tradição” do samba. O comentário prévio do samba “Boa noite” é um exemplo disso: para se consagrar, era preciso mostrar, desde a primeira faixa de seu LP de estreia, que Martinho possuía profundas ligações com o samba, iniciadas já em sua infância na Boca do Mato, seu “primeiro reduto de samba”, e aprofundadas posteriormente em Vila Isabel. Nesse sentido, o fonograma que contém “Boa noite”, “Carnaval de ilusões” e “Caramba” ganha uma unidade, pois para criticar Chico Buarque e a comissão julgadora ao final do mesmo, Martinho da Vila precisava, antes de tudo, autorizar-se para isso, e o fazia mostrando inicialmente seu forte vínculo com o samba e depois sua “incompreendida” atitude inovadora quando compôs “Carnaval de ilusões”.

Contudo, não é só o comentário inicial de “Boa noite” que pode ser entendido como uma maneira de Martinho se legitimar, mas também suas canções autobiográficas acabavam exercendo a mesma função. Tais composições são mais do que simples narrativas neutras sobre sua vida, já que também cumprem o papel de ressaltar a origem sambística do cancionista em questão. O samba “Linha do Ão”, por exemplo, buscava mostrar a profundidade da ligação entre Martinho e a música na medida em que havia entrado em contato com ela dentro de sua própria família, uma vez que seu pai, segundo o texto da canção, era um hábil improvisador de versos no calango.

Igualmente, a canção “Cresci no morro” contribuía para firmar a imagem de Martinho como um sambista “autêntico”, ligados às “raízes” desse gênero. Isso porque desde a década de 1960 o morro era considerado o “berço” do samba e como reserva de “autenticidade” do mesmo. É o que se percebe, por exemplo, nos

versos da última parte de “Influência do jazz”, de autoria de Carlos Lyra: “Pobre samba meu / Volta lá pro morro e pede socorro onde nasceu / Pra não ser um samba com notas demais / Não ser um samba torto, pra frente, pra trás”.

Também as biografias produzidas sobre o sambista acabavam desempenhando papel semelhante. Todas as histórias sobre sua origem simples e suas dificuldades na infância pretendem afirmá-lo como um representante do “povo” brasileiro, numa acepção que não difere muito do conceito de “povo” no pensamento do nacional-popular, ou seja, a população mais sofrida, em especial os moradores do campo e os habitantes de morros e favelas. Percebe-se, com isso, que os textos biográficos de Martinho destacavam aspectos de sua vida que o reafirmavam como um sambista “autêntico”, que sua produção musical seria fruto de uma prática diletante, fruto de sua cultura, de sua identidade, algo quase “natural”.

Por último, pode-se dizer o mesmo de suas entrevistas, sobretudo aquelas que se referem à sua trajetória artística. Ao afirmar, por exemplo, que começou a compor ao final de suas partidas de futebol e que posteriormente foi “descoberto” por integrantes da Aprendizes da Boca do Mato, o sambista salientava que não se ligou à música popular por interesse financeiro e sim porque aquilo fazia parte de seu cotidiano. Com esse tipo de representação, Martinho acabava se distinguindo dos artistas com um discurso abertamente mais comercial, como eram Antonio Carlos e Jocafi, dos quais se dizia que gostavam de fazer sucesso (cf. Capítulo 2) e Benito di Paula, que admitia ter começado a tocar na noite por necessidades financeiras (cf. Capítulo 3). Ao contrário, Martinho da Vila visava se afirmar como um sambista “autêntico”, gerado e maturado nas comunidades dos morros e nas escolas de samba, para quem o ingresso na indústria cultural foi apenas uma consequência.

Esse tipo de discurso continua a ser reproduzido por Martinho, como se percebe em seu recente show *O pequeno burguês*, lançado em DVD (VILA, 2008, DVD). Nele, o sambista conta a história do lançamento de seu primeiro LP e, em

sua narrativa, começa enfatizando que seu desejo nunca havia sido o de ser cantor:

> Eu sonhava em ser apenas compositor, nunca pensei em estar assim, cantando, não gostava dessa história de ser cantor, não, sabe? Mas a RCA, na época, dirigida pelo Romeo Nunes, ele mandou o Rildo Hora me chamar lá. (...)
> Cheguei lá e o Rildo falou o seguinte: "Martinho, a gente quer te contratar como cantor." Ih, rapaz, eu fiquei chateado e falei: "Rapaz, cantor?" Não quis, não! (VILA, 2008, DVD)

Depois, ainda segundo o depoimento do autor, ele recebeu o convite dos produtores para gravar umas músicas em estúdio apenas para seu próprio registro: "Nós temos aí um estúdio, você vai pra lá com um técnico, grava as tuas músicas, grava uma porção lá e a gente faz um LP pra você" (VILA, 2008). Mesmo desconfiado, Martinho pensou na dificuldade de se gravar um disco àquela época e acabou aceitando a proposta. Na narrativa que o sambista constrói sobre a gravação desse seu primeiro álbum, ganha destaque o acentuado grau de artesanalidade que confere à da produção do mesmo:

> Aí fui para o estúdio, levei um cara do cavaquinho, outro com pandeiro, eu mesmo toquei o tantã e fui gravando. Eu e o técnico só lá, nunca tinha entrado em um estúdio. Aí, logo depois me chamaram lá. Quando eu cheguei, estava todo mundo numa euforia danada (...).
> - Olha, nós já temos o disco!
> Eu falei: (...)
> - Mas vocês já escolheram as músicas?
> - Já escolhemos! Olha, aquele monte de música que tem lá dá pra fazer dois discos! Já vamos fazer um disco com aquelas tuas músicas lá. Aquele é o disco, já temos, só vamos só melhorar um pouquinho umas coisas, fazer uma mixagem, botar mais um trombonezinho, botar um coro, um vocal...
> Eu falei:
> - Pô, mas isso que vai ser o disco?
> Sabe que esse foi o disco meu de maior sucesso? Com certeza! (VILA, 2008, DVD)

De fato, ao se escutar o LP de estreia do sambista, vê-se que os fonogramas não se distanciam da instrumentação por ele informada, sendo necessário acrescentar apenas o emprego do violão e de outros instrumentos de percussão como o tamborim e a cuíca. Também não se percebe um alto grau de

elaboração nos arranjos, a se julgar, por exemplo, pela introdução dos fonogramas. Nas faixas “O pequeno burguês”, “Tom maior” e “Grande amor”, antes de se iniciar a parte cantada, é tocado um trecho da melodia (pelo trombone no primeiro caso e pelo cavaquinho nos outros dois), acompanhado pela base harmônica e pela percussão. Em “Amor, pra que nasceu?” a introdução consiste em dois acordes tocados somente pelo violão; já em “Quatro séculos de modas e costumes”, “Casa de bamba”, “Brasil mulato” e “Parei na sua / Nhêm, nhêm, nhêm”, apenas o acorde de tônica de cada peça é tocado como introdução. Na faixa “Boa noite / Carnaval de ilusões / Caramba”, como anteriormente exposto, o início é um comentário falado de Martinho. Por fim, nas canções “Quem é do mar não enjoa”, “Pra que dinheiro” não há nenhuma introdução, pois é Martinho que inicia cantando uma primeira frase sem acompanhamento, sendo logo depois seguido pelos instrumentos harmônicos e de percussão. Portanto, em conformidade com a narrativa de Martinho, percebe-se um considerável grau de espontaneidade na gravação de seu LP de estreia. De qualquer modo, cabe perceber que todo esse discurso produzido em torno do disco em questão contribuía para afastar o cancionista do pólo comercial da música popular, firmando-o cada vez mais como um sambista “autêntico”.

Também coerente com o relato do sambista é o sucesso alcançado por ele com esse LP. De acordo com os dados do IBOPE, o LP de Martinho ficou entre os mais vendidos durante os meses de agosto de 1969 a fevereiro de 1970 na cidade do Rio de Janeiro[57]. Além disso, foram feitos compactos simples com as canções “Casa de bamba” e “O pequeno burguês”, de modo que o primeiro apareceu nas listagens do IBOPE do Rio de Janeiro no mês de março de 1969 e o segundo durante os meses de junho a outubro do mesmo ano, alcançando o primeiro lugar em agosto (cf. Anexo 4). Embora menos citado nas listas do IBOPE

[57] Conforme informado na descrição do Anexo 4, não encontramos a pesquisa mensal de venda de discos do IBOPE do Rio de Janeiro referente ao mês de novembro de 1969.

do que o compacto de “O pequeno burguês”, o compacto de “Casa de bamba” deu a Martinho sua primeira aparição nas listagens do NOPEM, obtendo o décimo terceiro lugar do ano (cf. Anexo 3).

Apesar dessa grande vendagem do LP e dos compactos de Martinho, há indícios de que seus primeiros lançamentos fonográficos não foram tão bem recebidos por parte da crítica. Mesmo o jornalista Sérgio Cabral, um dos maiores defensores do samba do período e admirador da obra de Martinho, quando teceu suas considerações sobre o LP de estreia do sambista, não deixou de ponderar: “É claro que há pessoas que não gostam muito de Martinho como compositor ou como cantor”. Mesmo estando a favor do sambista e produzindo um texto bastante elogioso, o jornalista admitia que, como cantor, Martinho não era tão cuidadoso com sua pronúncia, “principalmente das últimas sílabas, algumas vezes engolidas”. Cabral também rebatia as críticas de pessoas que tachavam Martinho como “repetitivo” pelo fato dele se manter “quase sempre no mesmo ritmo”, afirmando que tal caracterização era equivocada, pois confundia “ritmo com melodia” (CABRAL, 05 a 12-09-1969, p. 18).

4.1.5 “Sofisticação” sem perder as “origens”

É possível que tenha sido uma espécie de reação contra esse tipo de avaliação de seu primeiro LP que orientou a busca por um maior grau de variedade no segundo disco de Martinho, lançado em 1970 com o título de *Meu laiáraiá*. Uma evidência disso é o fato de que, no primeiro disco, a ficha técnica fazia referência somente ao produtor Romeo Nunes, enquanto que, no segundo, além do nome de Romeo, eram também citados os arranjadores Severino Filho e Ivan Paulo. Ainda que a atuação do arranjador tirasse um pouco da espontaneidade do disco, também lhe conferia um maior grau de elaboração. Isso se percebe, por exemplo, em sua instrumentação, na qual, além do cavaquinho, violão, trombone e dos instrumentos de percussão empregados no LP de 1969,

foram incluídos também: bateria, contrabaixo acústico, piano, viola, flautas, clarinetes, trompetes, gaita e um naipe de cordas. De posse desses instrumentos, os arranjadores criaram introduções mais longas e menos dependentes do material temático das canções, como se percebe de maneira mais clara em "Madrugada, carnaval e chuva". Do mesmo modo, foi possível elaborar texturas mais densas, com uso, por exemplo, de contrapontos nas madeiras, nos metais e nas cordas em várias canções, bem como de improvisos de piano, empregados na canção "Meu laiáraiá".

A se julgar pelos dados do IBOPE, esse LP teve um sucesso ligeiramente inferior ao anterior, sendo citado nas pesquisas do Rio de Janeiro durante cinco meses, de outubro de 1970 a fevereiro de 1971, dois meses a menos do que o álbum de 1969 (cf. Anexo 4). Já as listagens do NOPEM sugerem que essa diferença foi maior, uma vez que nenhum produto fonográfico de Martinho apareceu entre os 50 discos mais vendidos durante o ano de 1970 (cf. Anexo 3), enquanto que, no ano anterior, como já informado, ele havia ocupado a décima terceira posição. Além disso, na opinião do produtor Rildo Hora, que não produziu o LP *Meu laiáraiá*, mas participou da gravação do mesmo, apesar dos esforços no sentido de "dar uma guinada, colocar orquestra e tal", o disco "ficou meio pesadão", sendo considerado por ele como mal sucedido (HORA, 2010).

Após essa queda nas vendas de Martinho, Rildo Hora foi designado para o lugar de Romeo Nunes como produtor (na verdade, sob o título de "Coordenação artística") do próximo LP do sambista, *Memórias de um sargento de milícias*, lançado em 1971. Nele, percebe-se a manutenção de algumas novidades do disco *Meu laiáraiá* como o uso do contrabaixo acústico e da bateria, mas também são constatadas algumas alterações, como uma maior ênfase na percussão e um uso mais discreto dos naipes de madeiras, metais e cordas. No que se refere especificamente a esse último naipe, convém perceber que ele não foi empregado em nenhum fonograma do LP *Memórias de um sargento de milícias*. Já nos discos de 1972 e 1973, as cordas foram empregadas de maneira

bem mais discreta do que anteriormente[58], porém sem ser citadas nas capas dos LPs, enquanto que os demais músicos participantes da gravação eram mencionados. A referência a esse grupo só passou a acontecer a partir do LP *Canta canta, minha gente*, de 1974. Isso indica que provavelmente Rildo Hora atribuía o resultado supostamente pesado do segundo LP de Martinho ao uso das cordas nos arranjos. Com isso, percebe-se que, nesse novo disco, o produtor buscava uma concepção musical que não fosse nem a simplicidade do primeiro LP, nem o excesso do segundo.

Há ainda outra característica do disco *Memórias de um sargento de milícias*, repetida em álbuns posteriores de Martinho, que foi destacada por Rildo Hora. Nas palavras do produtor, "a partir do terceiro disco, quando eu produzi, eu fiz uma modificação e o fiz gravar, de doze músicas, oito que não eram dele" (HORA, 2010). De fato, os dois primeiros álbuns do sambista continham somente canções de sua autoria, algumas delas com parceiros como Gemeu, Rodolfo, Cabana e Pádua Correia (cf. Anexo 2). Por sua vez, o LP em questão continha apenas quatro faixas que eram exclusivamente de sua autoria: "Segure tudo", "Camafeu", "Menina-moça" e "Quem pode, pode". Nas demais, gravou composições de Candeia ("A flor e o samba"), Cabana ("Pode encomendar o seu caixão"), Ataulfo Alves ("Dia final"), Darcy da Mangueira ("Para você, felicidade"), Sérgio Ricardo ("O nosso olhar") e Paulinho da Viola ("Memórias de um sargento de milícias"), além de uma faixa intitulada "Seleção de partido alto", na qual ele reúne canções de vários partideiros como Geraldo Babão, Xangô, Ary do Cavaco, além de uma de sua própria autoria (cf. Anexo 2).

Ao que parece, esse aspecto pode ser compreendido como mais uma maneira de se reforçar a identificação entre Martinho e a comunidade do samba. A lista dos artistas cujas canções foram gravadas pelo sambista nesse disco aponta

[58] No disco *Batuque na cozinha* (1972), por exemplo, as cordas aparecem somente em um fonograma, a canção "Saudade e samba".

para esse aspecto, pois nela está incluído um sambista "tradicional" como Ataulfo Alves juntamente a sambistas mais novos e ligados às escolas de samba como Candeia, Cabana, Darcy da Mangueira e Paulinho da Viola. O único nome que destoa um pouco dessa lista é o de Sérgio Ricardo, que poderia sugerir uma busca por proximidade com a MPB. Contudo, ao se lembrar que o referido compositor conseguiu se inserir nesse segmento de prestígio principalmente por sua produção engajada, percebe-se que o fato de Martinho ter gravado uma canção romântica de sua autoria provavelmente reflete mais uma busca por sofisticação do que uma tentativa de aproximação com um repertório ao qual ele havia se oposto anteriormente. De qualquer modo, percebe-se que os produtores do sambista buscavam explorar sua imagem de representante da "tradição" do samba.

Desde então, durante toda a década de 1970, os discos de Martinho sempre trouxeram gravações ou regravações de canções compostas por outros sambistas. Mas a regravação de três canções, incluídas nos três LPs seguintes a *Memórias de um sargento de milícias*, parece revestir-se de um sentido especial. Trata-se de "Batuque na cozinha", composta por João da Baiana e que deu título a seu LP de 1972; de "Pelo telefone", de autoria de Donga e Mauro de Almeida, referenciada no título de seu disco *Origens (Pelo telefone)* de 1973; e de "Patrão, prenda seu gado", composta por Donga, Pixinguinha e João da Baiana, gravada no LP *Canta canta, minha gente* de 1974.

Tais canções são consideradas pela historiografia da música popular como pertencentes a um período do samba "primitivo", ainda bastante ligado às festividades da comunidade afro-baiana do Rio de Janeiro, no interior da qual o samba teria nascido. Por mais que pesquisas tenham revelado que "Pelo telefone" não é, a rigor, o "primeiro samba gravado" (SANDRONI, 2001, p. 118), a gravação original dessa canção, feita em 1917 pelo cantor Baiano, é ainda hoje um marco da história da música popular brasileira. O fato de Martinho ter regravado essas três canções pode, portanto, ser compreendido como uma homenagem aos

chamados “primitivos” do samba, tal como fica sugerido em um comentário feito por ele ao final do fonograma de “Patrão, prenda seu gado”, no qual o sambista exaltava “salve a santíssima trindade da música popular brasileira”, fazendo referência a Donga, Pixinguinha e João da Baiana. Com isso, estabelecia-se um vínculo imaginário entre o sambista de Vila Isabel e a “tradição” da música brasileira.

Ainda segundo essa mesma historiografia, o samba produzido pelos “primitivos”, dentre outros aspectos, ainda não possuía um esquema formal definido, algo que começou a acontecer com Sinhô e só se consolidou com os sambistas do morro do Estácio e de Vila Isabel, sobretudo Noel Rosa (cf. SANDRONI, 2001). Nesse sentido, as referidas canções se mostravam mais próximas ao partido-alto, com um refrão cantado em coro e as estrofes improvisadas pelos versejadores[59].

Ora, possivelmente a grande novidade que Martinho trazia à música popular daquele período era justamente o fato de estar compondo, apresentando e gravando canções ligadas ao partido-alto, como eram os casos de “O pequeno burguês”, “Casa de bamba”, “Pra que dinheiro” e “Menina moça”, dentre os de maior sucesso. Tal aspecto foi comentado pelo pesquisador Dmitri Cerboncini Fernandes, que afirmou que Martinho da Vila

> logrou se distinguir na seara da “autenticidade” pelo registro de sambas de partido-alto em seus primeiros discos, formatos dificilmente trazidos à baila em LP’s que reluziriam aos olhos dos que prezavam as formas “ancestrais” do samba. (FERNANDES, 2010, p. 261)

[59] “PARTIDO ALTO. No passado, uma espécie de samba instrumental e ocasionalmente vocal (feito para dançar e cantar), constante de uma parte cantada, chamada ‘chula’ (que dava a ele também o nome de samba-raiado ou chula-raiada) e de um refrão (que o diferenciava do samba corrido). Modernamente, espécie de samba cantado em forma de desafio por dois ou mais contentores e que se compõe de uma parte coral (refrão ou ‘primeira’) e uma parte solada com versos improvisados ou do repertório tradicional, os quais podem ou não se referir ao assunto do refrão. Sob essa forma se incluem, hoje, várias formas de sambas rurais, as antigas chulas, os antigos sambas corridos (aos quais se acrescenta o solo), os refrões de pernada (batucada ou samba duro), bem como os chamados ‘partidos cortados’, em que a parte solada é uma quadra e o refrão é intercalado (raiado) entre cada verso dela”. (LOPES, 1992, p. 51)

Com isso, a regravação de “Batuque na cozinha”, “Pelo telefone” e “Patrão, prenda seu gado” era mais do que uma homenagem a seus compositores, mas era também uma maneira de Martinho se aproximar desse grupo, passando a ser visto como alguém ligado à “origem” (título de seu quinto LP) do samba e que, de certa forma, resgatava-a na década de 1970. Para Tárik de Souza, por exemplo, a solidez da obra de Martinho era decorrente dessa ligação que estabeleceu com os pioneiros: “Martinho construiu uma obra de sólidos alicerces edificados sobre as formas dos pioneiros (Donga, João da Bahiana, Monsueto[60]) a quem gravou meticulosamente” (SOUZA, 1983, p. 168). Isso mostra que a produção do sambista era apreciada por parte da crítica musica, que se apresentava como uma importante instância de consagração no período.

Entretanto, por veicular sua obra através do disco, o texto das estrofes de Martinho não era improvisado, tal qual acontecia na época de Pixinguinha, mas era cristalizado, tornando-se parte constitutiva da canção. Ainda assim, para autores como Tárik de Souza, isso não significava uma deturpação por parte de Martinho do “verdadeiro” partido-alto, mas, ao contrário, como um artista “autêntico” que era, ele se mostrava capaz de renovar esse gênero:

> Numa posição paralela com Jorge Ben, que fundiu o samba ao cadenciado maracatu, com pitada de América Central e *rhytm and blues* americano, Martinho apanhou o aleatório partido alto, sempre complementado no ato por versos improvisados (o que é obviamente impossível numa reprodução gravada) e cristalizou-o, dando-lhe estrutura definida e formato identificável, tal como Luiz Gonzaga fez com o difuso baião nordestino, por exemplo. Martinho, portanto, na célebre classificação de Ezra Pound é um inventor, que deu origem a forma conceitualmente nova, que já não guarda semelhança com o original. (SOUZA, 1983, p. 167)

Nessa acepção, Martinho era mais do que alguém que resgatava as “origens” do samba, mas era um inventor. Esse pensamento conduziu o jornalista Tárik de Souza a criticar, inclusive, o discurso que se construía em torno da “linha

[60] De fato, em seu LP *Origens* (1973), Martinho gravou uma faixa intitulada “Tributo a Monsueto”, que consiste numa seleção de canções compostas por esse sambista.

evolutiva" da música popular brasileira, que acabava excluindo autores como Martinho da Vila e Paulinho da Viola, que renovavam o samba a partir do próprio samba:

> Apesar de ter sido projetado através da via comum dos festivais, que serviu para virar a mesa dos valores tradicionais nos anos 60, Martinho não pegou carona, sequer como pingente, na chamada linha evolutiva da música popular brasileira. (...) As modificações introduzidas *de dentro* pelos próprios sambistas com a incorporação de outras influências brasileiras – como são os casos de Paulinho da Viola e Martinho da Vila – permanecem à parte dessa evolução, na verdade paralela e integrada. (SOUZA, 1983, p. 167, grifo no original)

Esse discurso, ao ser proferido por Tárik, indica que o mesmo foi incorporado pelos críticos da música popular, ainda que parcialmente. Isso significa que, mais do que os outros artistas contemplados pela pesquisa, Martinho da Vila conseguia ser visto como um sambista "autêntico", vinculado à comunidade do samba, dentro da qual produzia desprovido de qualquer interesse comercial.

4.1.6 Vai, meu samba!

O êxito na construção desse tipo de representação sobre a obra de Martinho fez com que o seu sucesso no mercado fonográfico não fosse interpretado de maneira negativa por parte da crítica, como sendo um sinal de submissão à lógica comercial, e sim de maneira positiva, representando uma importante contribuição para se popularizar o "verdadeiro" samba. Há uma matéria da revista Veja que indica com especial clareza esse aspecto. Publicada na edição de 18 de novembro de 1981, seu autor iniciava fazendo referência a três novos discos de samba, a saber, os LPs *Sentimentos* de Martinho da Vila, *Clara* de Clara Nunes e *Na fonte* de Beth Carvalho, os quais considerava como uma "boa safra" do mercado de discos (SANTOS, 1981, p. 143). Mesmo diante dessa produção, o texto apresentava certa preocupação frente a uma crise na indústria do disco, que fez com que as vendagens fossem reduzidas em 70% em relação ao ano anterior,

afirmando ainda que o segmento mais afetado era, justamente, o do samba, cujos discos eram “consumidos pelas camadas pobres da população” (SANTOS, 1981, p. 143). Contudo, segundo o seu autor, essa crise teria um aspecto positivo, na medida em que

> varreu com os aproveitadores que, quatro anos atrás, se lançaram em busca do ouro que a moda do gênero derramava sobre seus criadores e inventaram a praga conhecida como “sambão-joia” – Antonio Carlos & Jocafi, Benito di Paula e similares estão desaparecidos das paradas. No processo de seleção natural, ficaram apenas os melhores. E, entre eles, Beth Carvalho e Martinho da Vila são os grandes vencedores do ano. (SANTOS, 1981, p. 143)

Na opinião desse crítico, portanto, vê-se que, enquanto Antonio Carlos e Jocafi e Benito di Paula eram considerados como “aproveitadores” do sucesso experimentado pelo segmento do samba naquele período, Martinho era um dos “grandes vencedores” no contexto daquela crise da indústria fonográfica e, a se julgar pelo título da matéria, “Virada do samba”, a vitória do referido sambista equivalia à vitória do próprio samba.

Conforme se percebe numa entrevista que concedeu a Sérgio Cabral quando do lançamento de seu primeiro LP, Martinho se reconhecia enquanto um popularizador do samba:

> E mil campanhas que eu andei fazendo em todo programa de TV e de entrevista em que eu falava que samba dá pé, então foram botando devagar, e eu acho que contribuiu bastante pra que o pessoal acreditasse nas possibilidades do samba. (CABRAL, 25-12-1969 a 01-01-1970, p. 5)

Por fim, sua canção “Claustrofobia”, gravada no disco *Rosa do povo* de 1976, também se remete a esse mesmo aspecto. Sua letra pode ser vista como um hino à popularização do samba, tanto nacional (“Vá se espalhar pelo país”) quanto internacionalmente (“Já se abriu a janela do mundo / E agora não podes parar / Tu tens que conquistar / Tu tens que encantar / E te fazer cantar”).

Claustrofobia

Martinho da Vila

Ah! Meu samba
Se tu és nosso, é nosso o samba
Se é nosso samba, o samba é nosso
Pra que prisões dentro de ti?

Sai, meu samba
Pois sei que tens claustrofobia
É tua a noite, a noite e o dia
Vá se espalhar pelo país

Vai meu samba
Sem fadiga, estafa ou stress
Não precisas de reza, quermesse
Passaporte, padre ou juiz

Já se abriu a janela do mundo
E agora não podes parar
Tu tens que conquistar
Tu tens que encantar
E te fazer cantar
Com teu lararara

Com teu lararara
Com teu lararara
Com teu lararara

Contudo, essa própria canção dá pistas para se pensar sobre a imagem de artista desinteressado que se buscou criar em torno de Martinho. Isso porque, embora na letra haja referências ao samba enquanto produto de uma coletividade, o *nosso samba*, um gênero musical, a ênfase é no *meu samba*, ou seja, nas canções do próprio Martinho. Em última análise, parece que o que o sambista propõe não é a vitória do gênero samba no mercado internacional, mas a vitória dos *seus* sambas. Com isso, vale novamente pensar que a imagem de um artista não preocupado ou submetido ao mercado é também uma construção que visa legitimar o cancionista em questão.

Ao que parece, a trajetória de Martinho, o tipo de música que realizou e as representações produzidas sobre sua obra concederam-lhe o mais alto grau de legitimidade dentre os sambistas abordados pela pesquisa. Uma das evidências mais claras disso é o fato de que tanto a coleção *Nova História da Música Popular Brasileira* de 1978 quanto a *MPB Compositores* de 1997 produziram um álbum dedicado ao sambista de Vila Isabel, sem repetir o feito com Antonio Carlos e Jocafi ou com Benito di Paula. De maneira simbólica, isso indica que, em 1978, dentre os artistas estudados, somente Martinho da Vila fazia parte da história da música popular brasileira, ficando os demais excluídos, o mesmo se repetindo em

1997, quando só ele foi considerado como um compositor da MPB. Sobretudo quando se compara Martinho da Vila a Benito di Paula, sambistas que alcançaram sucesso comercial bastante próximo, a maior legitimidade alcançada pelo primeiro indica o peso que a "tradição" exercia no que concerne à consagração no campo durante os anos 1970.

4.1.7 Autêntico ou entreguista?

De qualquer modo, apesar de ser visto por alguns como um sambista "autêntico" e até como um renovador do samba, é preciso destacar que Martinho não foi (e possivelmente não é) uma unanimidade no cenário da música popular brasileira. Tal aspecto foi apontado por Fernandes, o qual afirmou que "até a atualidade Martinho transmite certo ar de desconfiança", citando o caso de Cristina Buarque, que o considera como "o 'pai' distante do 'mau' pagode que dominaria a cena musical nos anos 1990" (FERNANDES, 2010, nota das p. 262-3). Mesmo em relação aos jornalistas Sérgio Cabral e Tárik de Souza, que geralmente eram elogiosos à obra de Martinho, há fragmentos de textos de sua autoria que dão indícios das críticas que o sambista recebia. A já citada matéria de Cabral, que analisava o primeiro LP do sambista, mostra isso de maneira muito clara quando admite que "há pessoas que não gostam muito de Martinho como compositor ou como cantor" (CABRAL, 05 a 12-09-1969, p. 18). Por sua vez, Tárik de Souza não deixou de publicar uma entrevista que fez com Pixinguinha no ano de 1970 na qual o compositor dizia que "este sambinha que ele faz é a coisa mais medíocre que existe. Ele está aproveitando, dando sua sortezinha" (*apud* SOUZA e ANDREATO, 1979, p. 235).

O já referido pesquisador Dmitri Cerboncini Fernandes apontou algumas razões que podem ter levado a um menor grau de legitimidade do sambista. Dentre elas, citou sua "antipática posição de ex-sargento do exército", que, conforme relatado por Sérgio Cabral, era causa de antipatia para os

jornalistas Tarso de Castro, Luís Carlos Maciel, Ruy Castro e para o ator Hugo Carvana, filiado ao PCB (FERNANDES, 2010, p. 261 e n. da p. 262). O pesquisador ainda fez referência ao êxito de Martinho na indústria fonográfica, que era entendido como um sinal de submissão a um "universo então prenhe de engajamento"[61], e também ao seu pertencimento "a uma escola de samba secundária no circuito da 'tradição'", de modo que, em sua opinião, somente a Estação Primeira de Mangueira, a Portela, a Estácio de Sá e a Império Serrano eram escolas capazes de conferir total legitimidade a seus membros (FERNANDES, 2010, p. 261). Por último, Fernandes também lembrou o fato de que Martinho, por seu sucesso comercial, prescindiu "do auxílio luxuoso" de personagens como Hermínio [Bello de Carvalho][62], percebendo-o como outra causa de seu menor prestígio:

> Pelo fato de ter sido o único sambista "autêntico" surgido na década de 1960 oriundo dos morros cariocas a não necessitar dos préstimos de Hermínio Bello de Carvalho e de demais intelectuais *êmicos*, não receberia a chancela máxima neste pólo, como Paulinho da Viola, rebento direto desses personagens. (FERNANDES, 2010, p. 262)

De maneira mais ampla, essas avaliações que a obra de Martinho recebeu podem ser entendidas como fruto de seu posicionamento no campo, que ora se aproximava, ora se afastava da esfera hegemônica na música popular brasileira. A relação que estabeleceu com o tema da miscigenação, por exemplo, mostra como sua obra reproduzia um discurso que, desde Gilberto Freyre, foi empregado por parte da intelectualidade brasileira como uma solução para o

[61] A questão do engajamento na obra de Martinho será melhor explorada no capítulo 4.2, centrado na análise da canção "A feira".

[62] Em sua pesquisa, Fernandes analisa detalhadamente o trabalho de Sérgio Cabral e de Hermínio Bello de Carvalho, entendendo-os enquanto intelectuais que visavam à "preservação, seleção, elevação e manutenção de certa espécie de música popular, universalizada em 'a' música popular brasileira 'autêntica'" (FERNANDES, 2010, p. 190-1). Da observação desses dois agentes, o autor constata que os "artistas produzidos, auxiliados e/ou '(re)descobertos'" por Hermínio entre 1960 e 1980, tais como Clementina de Jesus, Elizeth Cardoso e Cartola, alcançaram maior prestígio e maior grau de "autenticidade" do que os apadrinhados exclusivamente por Sérgio Cabral, como são os casos de Martinho da Vila, Alcione e Beth Carvalho, por exemplo. (FERNANDES, 2010, p. 203)

“atraso brasileiro” e que também foi usado para legitimar práticas musicais ditas “populares” como o samba (cf. capítulo 1.1). Já em seu LP de estreia (VILA, 1969, LP), Martinho compõe uma exaltação à mestiçagem em sua canção “Brasil mulato”. Em sua primeira parte, o sambista propõe claramente a miscigenação do branco com o negro com o intuito de formar um Brasil que ele caracteriza como “mulato forte, pulso firme e mente sã”, sugerindo uma ideia de integração racial e de consenso para o país. Na segunda parte, o “Brasil mulato” se expressa na figura da madame participando da escola de samba, o que indica uma ideia de “democracia racial”, que contribuiria para se mudar a mentalidade.

Brasil mulato

Martinho da Vila

Pretinha, procure um branco
Porque é hora de completa integração
Branquinha, namore um preto
Faça com ele a sua miscigenação
Neguinho, vá pra escola
Ame esta terra, esqueça a guerra
E abrace o samba

Que será lindo o meu Brasil de amanhã
Mulato forte, pulso firme e mente sã

Quero ver madame na escola de samba
Sambando
Quero ver fraternidade,
Todo mundo se ajudando
Não quero ninguém parado,
Todo mundo trabalhando
Que ninguém vá a macumba fazer feitiçaria
Vá rezando minha gente a oração de todo dia
Mentalidade vai mudar de fato
O meu Brasil então será mulato

Após essa apologia à mestiçagem, em sua canção “Salve a mulatada brasileira”, gravada em seu LP *Maravilha de cenário* (VILA, 1975, LP), o sambista, diferentemente de sua bisavó, que “era purinha, bem limpinha, de Angola”, e de seu bisavô, “também purinho, bem limpinho, de Moçambique”, reconhece a si mesmo, sua esposa e filhos como mulatos: “Eu não sou branquinho, nem pretinho / A minha dona é a Rucinha / E tenho cinco mulatinhos”. A letra dessa canção também cita o nome dos mulatos José do Patrocínio, um importante paladino pela abolição da escravatura, do escultor Aleijadinho e do escritor Machado de Assis, e tem como refrão a exaltação “Salve a mulatada brasileira, salve, salve”.

Outro elemento de aproximação de Martinho com o segmento de maior consagração no campo eram suas canções ligadas à negritude. A partir de 1973, Martinho começou a gravar canções ligadas ao universo africano, cuja primeira foi

a faixa “Som africano”, presente em seu disco *Origens (Pelo telefone)* (VILA, 1973, LP), que consiste em um *medley* de canções do folclore de Angola, cantadas por Martinho no idioma original. Também em dialeto africano Martinho gravou, no LP *Presente* (VILA, 1977, LP), a canção “Muadiakime”, composta por Bonga e Landa, contanto com a participação do primeiro na gravação. De inspiração afro-religiosa da umbanda e do candomblé são os fonogramas “Festa de umbanda”, do LP *Canta canta, minha gente* (VILA, 1974, LP), “Iemanjá, desperta” do disco *Presente* (VILA, 1977, LP) e “Deixa a fumaça entrar”, composta por Martinho em parceria com Beto Sem Braço e gravada no LP *Terreiro, sala e salão* (VILA, 1979, LP). Musicalmente, o batuque negro, já presente nas referidas “Som africano” e “Festa de umbanda”, aparece também na faixa “Lá na roça (mês de Maria)”, canção composta por Candeia e Alvarenga e incluída no LP *Maravilha de cenário* (VILA, 1975, LP). Por fim, cabe ainda citar a canção “Nego, vem cantar”, do LP *Canta canta, minha gente* (VILA, 1974, LP), em cuja letra Martinho se mostra defendendo o negro, como se percebe em “Nego / vem pra minha terra / Ser igual ao branco / Em qualquer cidade / Vem tentar um banco de universidade”. O pesquisador Dmitri Cerboncini Fernandes, atentando para essa negritude presente na produção de Martinho, afirmou que,

> à imagem e semelhança de Candeia, sambista oriundo da escola de samba Portela engajado na década de 1970 nos renascidos movimentos negros, Martinho se tornaria o grande vendedor de disco pioneiro a abraçar a causa negra incluída no espectro das reivindicações da esquerda. Festivais de música nos países recém-descolonizados da África passaram a ser organizados pelo dedicado ativista, o que o tornaria uma espécie de embaixador negro da música brasileira, fator que o aproximou deveras a artistas mais prestigiosos como Chico Buarque de Hollanda e Gilberto Gil. (FERNANDES, 2010, p. 262)

Isso indica certa oscilação do sambista em relação as ideias de mestiçagem e negritude, que pode estar relacionada à transição da década de 1960 para a de 1970, na qual ocorreu um fortalecimento dos movimentos negros, tanto nacional quanto internacionalmente. Com isso, aos poucos a ideia de um país harmonizável através da mestiçagem, que já estava sendo combatida por

intelectuais na década de 1960[63], parecia não mais fazer sentido também ao compositor popular. É o que se percebe no caso de Martinho, que se manteve mais próximo à miscigenação no começo de sua carreira, mas que passava a abordar cada vez mais aspectos da negritude.

De qualquer modo, tais posicionamentos contribuíam para que Martinho fosse admirado por alguns artistas e intelectuais da esquerda, como informa Rildo Hora (2010): "Depois que ele ficou respeitado, no show deles sempre iam Dias Gomes, Ferreira Gullar, a intelectualidade, o pessoal da esquerda e tal". Exemplo disso é uma matéria escrita por Ferreira Gullar no ano de 1970, citada por Zan, na qual o poeta, orientado, ao que parece, pelo ideal nacional-popular, critica Jards Macalé por ter trocado "o samba brasileiro pela canção de *farwest*, em *Gotham City*", a qual, "dois meses depois do escândalo, caiu no esquecimento", enquanto "Martinho da Vila, com o velho partido alto, repelido pelo festival, continua dando seu recado" (*apud* ZAN, 2010, p. 162). Contudo, mais do que ser apreciado por intelectuais da esquerda, o produtor Rildo Hora considerava que, mesmo que de uma maneira não tão radical, o próprio pensamento de Martinho era ligado à esquerda:

> Tem pessoas de esquerda e tem pessoas de direita. Tem pessoas muito radicais de esquerda e tem uma esquerda mais... O Martinho, por exemplo, defende os negros do mundo inteiro, a negritude, o jeito do Martinho ser de esquerda é por aí. E eu acho o Martinho um cara de esquerda, sim. Mas não é um comunista, não é isso! Mas ele é de esquerda, e eu sou também. (HORA, 2010)

Entretanto, como já mencionado, havia também uma parte da produção de Martinho que não apresentava afinidades com esse pensamento hegemônico sobre a música popular. De acordo com seu produtor Rildo Hora (2010), uma das canções de Martinho bastante criticada foi "Você não passa de uma mulher",

[63] Já se observou, por exemplo, de que maneira o pensamento engajado da década de 1960 trazia novas interpretações para a cultura, distanciando-a da ideia de "mestiçagem" e seu componente conservador (cf. item 1.1.5)

gravada no LP *Maravilha de cenário* (VILA, 1975, LP), cuja letra expressa um posicionamento bastante machista do sambista. Nela, Martinho faz referência a uma "moça inteligente, que tem no batente o trabalho mental / QI elevado e pós-graduada, psicanalizada, intelectual", mas que, "apesar do estudo, (...) não passa de uma mulher" que deve "fazer meu almoço e também meu café". Essa postura já havia aparecido em fonogramas anteriores, como "Na outra encarnação", do disco *Batuque na cozinha* (VILA, 1972, LP), que ironizava uma suposta "vida mansa" das mulheres:

Na outra encarnação

Martinho da Vila

Tô cansado, trabalhei
O dia inteiro pra ganhar
Algum dinheiro, sustentar
Minha família
Minha prole é muito grande
Tenho filhos, tenho filhas
A lida da vida me irrita
De nervos eu sou uma pilha

Mas, na outra encarnação
Eu vou voltar mulher
Dormir cedo, acordar tarde
História em quadrinhos na mão
Uma casa bem cuidada
Empregadas demais pra cuidar dela
E eu vou viver vendo novela
Em cores na televisão (3x)

Ainda no LP *Batuque na cozinha* (VILA, 1972, LP), a faixa "Sambas de roda e partido-alto" traz a canção "Se essa mulher fosse minha", de autoria de Martinho, que se mostrava partidária da violência contra a mulher: "Se essa mulher fosse minha, eu tirava do samba já, já / Dava uma surra nela que ela gritava 'Chega'". Algo muito semelhante acontece na faixa "Tributo a Monsueto", do LP *Origens (Pelo telefone)* (VILA, 1973, LP), que inclui a canção "Larga meu pé", composta por Monsueto e Aloysio França: "Essa nega pra ser minha, vai ter muito que sofrer / Apanhar quando merece, apanhar sem merecer".

Cabe lembrar, porém, que essa postura machista já havia aparecido em uma parte do repertório de sambas. Apenas para ilustrar, pode-se lembrar do ideal de mulher submissa que se manifestava em "Emília", de Wilson Batista e Haroldo Lobo ("Quero uma mulher que saiba lavar e cozinhar / E de manhã cedo me acorde na hora de trabalhar"), e na violência presente em "Mulher indigesta", de

Noel Rosa (“Mas que mulher indigesta / Merece um tijolo na testa”). Com isso, era possível que um autor como Tárik de Souza (1983, p. 168) considerasse que o machismo em Martinho era fruto da “média de pensamento do estrato social de onde provém”, entendendo-o, portanto, como mais um sinal da “autenticidade” do sambista e de sua ligação com as “raízes” do gênero. Ainda assim, destaca-se o fato de que a canção “Você não passa de uma mulher” foi lançada por Martinho apenas um ano antes do disco *Meus caros amigos* de Chico Buarque (1976), que continha a canção “Mulheres de Atenas”, cuja letra denuncia uma série de injustiças contra o sexo feminino. Nesse sentido, percebe-se que o machismo, nesse contexto, afastava-o do repertório hegemônico da música brasileira.

Além desse fator, há outros dois que contribuem para afastar Martinho do segmento de maior prestígio: o uso de elementos musicais, sobretudo harmônicos, tidos como mais “simples” se comparados aos da MPB, a ausência de um posicionamento engajado mais explícito. São esses dois fatores que serão analisados no próximo capítulo, que terá como fio-condutor a canção “A feira”, que será comparada com a canção “Menino das laranjas”, de Theo de Barros, com o intuito de se perceber as relações que o sambista de Vila Isabel teceu com o repertório consagrado da MPB. Por ora, cabe fixar essa imagem de Martinho como um sambista ligado às escolas de samba, morador do morro, que buscava se consagrar no campo pelo viés da “autenticidade”, defrontando-se com uma intelectualidade ainda ligada ao nacional-popular, com um repertório musical hegemônico e de “bom gosto” e com o forte mercado da música popular.

4.2 A feira

Em 1965, a cantora Elis Regina lançou seu LP *Samba eu canto assim* (REGINA, 1965, LP), cujo repertório trazia uma série de canções representativas do clima de engajamento político que permeava a MPB naquele momento. Dentre elas, encontra-se "Menino das laranjas", de autoria de Theo de Barros, que já havia sido incluída num compacto simples da própria Elis do mesmo ano de 1965 (REGINA, 1965, Cs) e que voltou a ser gravada por ela no LP *Dois na bossa* com Jair Rodrigues (REGINA e RODRIGUES, 1965, LP), além de já ter sido lançada no disco de Geraldo Vandré do ano anterior (VANDRÉ, 1964, LP). Tendo uma feira como cenário, sua letra denuncia o trabalho de uma criança que vende laranjas para ajudar no sustento de sua casa, levantando uma série de questões de ordem social:

Menino das laranjas

Theo de Barros

Menino que vai pra feira
Vender sua laranja até se acabar
Filho de mãe solteira
Cuja ignorância tem que sustentar

É madrugada, vai sentindo frio
Porque se o cesto não voltar vazio
A mãe já arranja um outro pra laranja
Esse filho vai ter que apanhar

Compra laranja menino e vai pra feira...

É madrugada, vai sentindo frio
Porque se o cesto não voltar vazio
A mãe já arranja um outro pra laranja
Esse filho vai ter que apanhar

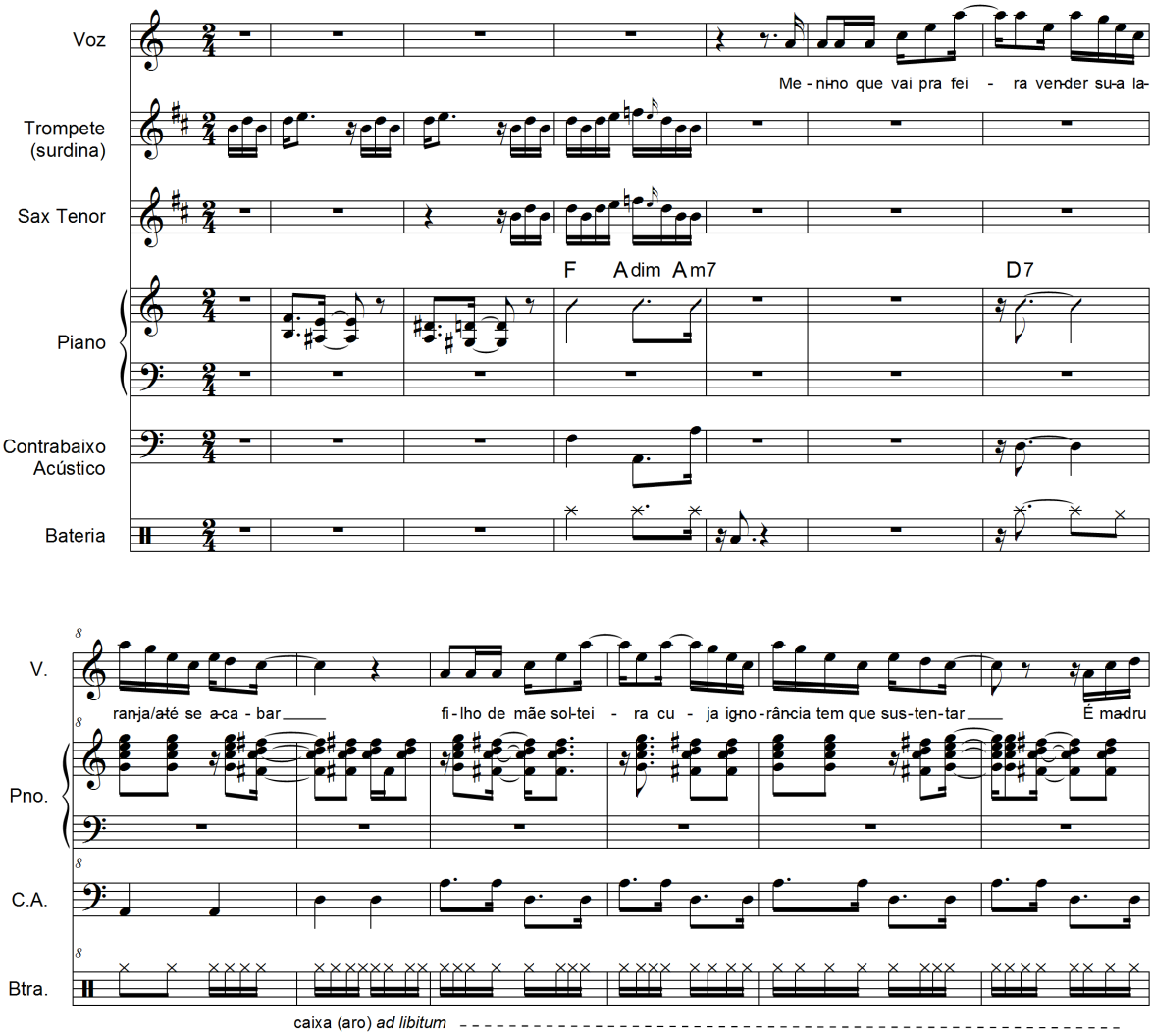
Compra laranja, laranja, laranja, doutor
Ainda dou uma de quebra pro senhor!

Lá no morro, a gente acorda cedo
E é só trabalhar
E comida é pouca e muita roupa
Que a cidade manda pra lavar
De madrugada, ele, menino, acorda cedo
Tentando encontrar
Um pouco pra poder viver até crescer
E a vida melhorar

Compra laranja, doutor!
Ainda dou uma de quebra pro senhor!
Compra laranja, doutor!
Ainda dou uma de quebra pro senhor!

Em relação a seu material musical, nota-se o uso de alguns elementos usualmente associados ao *jazz*, como em sua instrumentação, constituída por trompete (nesse caso, com surdina), saxofone tenor, piano, contrabaixo acústico e bateria, uma formação considerada característica do *be-bop*, no emprego de

breques e convenções executados pela seção rítmica ao longo de todo o fonograma e em certa irregularidade rítmica nos ataques do piano, aproximando-o do *comping* jazzístico. Por outro lado, ao contrário do que acontece normalmente no *jazz*, sua fórmula de compasso não é quaternária, mas binária, não há colcheias suingadas e o contrabaixo, ao invés de realizar o *walking bass*, apresenta, a partir do décimo compasso, uma rítmica característica dos surdos no samba.

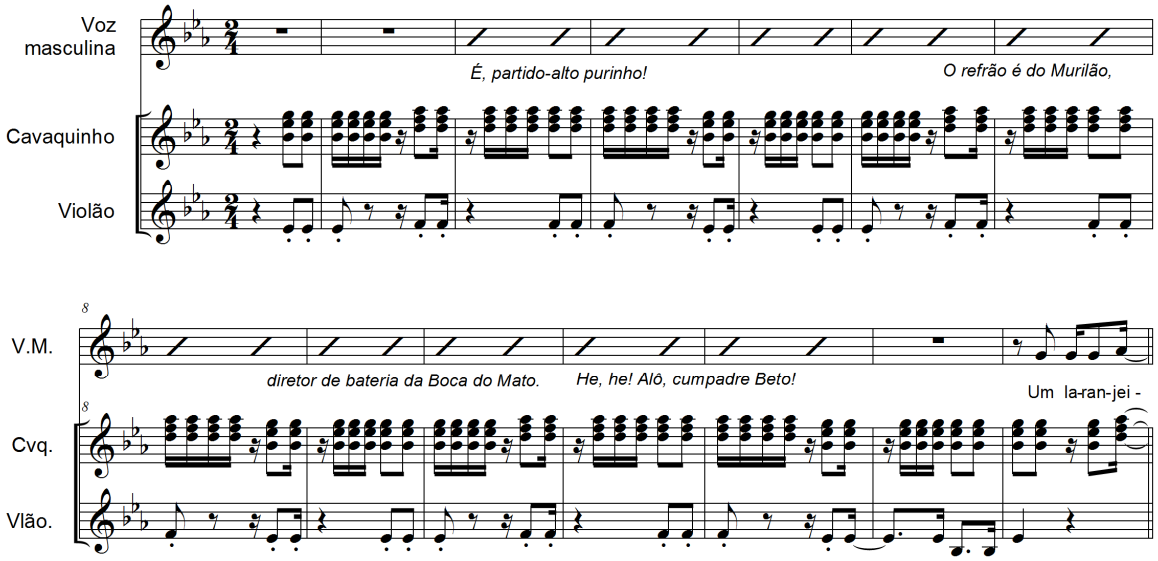
Exemplo 30: introdução e início da parte cantada de "Menino das laranjas" (1965)

Diante dessas características, a canção “Menino das laranjas” pode ser associada ao *samba-jazz*, um estilo que buscava conciliar a “tradição” do samba com a modernidade do *jazz* (BARSALINI, 2009, p. 80), produzindo um amplo repertório de música instrumental e sendo também utilizado no acompanhamento de muitas canções[64]. Mais do que isso, a composição de Theo de Barros, na versão gravada por Elis Regina, também é ilustrativa do projeto de canção engajada da década de 1960, pois sua letra fazia a “opção pelo povo”, realizando a “denúncia e o lamento de um presente opressivo” (NAPOLITANO, 2001, p. 35), ao mesmo tempo em que se utilizava musicalmente de um gênero considerado “tradicional” ou “autêntico” como era o samba, mas sem abrir mão das chamadas conquistas estéticas da bossa nova.

Menos de uma década depois, a mesma temática voltou a ser retratada em forma de canção em “A feira”, gravada no LP *Origens (Pelo telefone)* de Martinho da Vila (1973, LP), composta por ele e pelo sambista Murilão. Contudo, apesar do tema comum, existem consideráveis diferenças entre o tratamento musical e poético conferido por Martinho da Vila e o de Theo de Barros e Elis Regina. No que se refere, por exemplo, à instrumentação, apenas a bateria se faz presente em ambos os fonogramas; ainda assim, em “A feira”, ela é empregada junto a outros instrumentos de percussão como o pandeiro, a cuíca e o tamborim, desempenhando com isso um papel menos central. Há diferenças também na base harmônica uma vez que a linha do baixo não é executada pelo contrabaixo acústico, mas pelo violão de sete cordas, e os acordes não são ouvidos através do piano, mas do cavaquinho.

Com isso, a canção de Martinho e Murilão acaba privilegiando instrumentos que eram considerados como “tradicionais” no universo do samba, indicando que a ideia de modernidade, que se colocava como um valor importante

[64] Para maiores informações sobre o *samba-jazz*, ver também GOMES, 2010 e SARAIVA, 2007.

para a geração de “Menino das laranjas”, já não tinha a mesma relevância para os cancionistas do início dos anos 1970, que pareciam estar mais voltados para questões como a “tradição” e a “autenticidade”. Tal preocupação não se restringe apenas à instrumentação de “A feira”, mas pode ser também percebida em sua introdução, que apresenta um breve comentário de Martinho no qual ele destaca a “pureza” de sua composição:

Exemplo 31: introdução de “A feira” (1973)

Mais do que simplesmente descrever ou categorizar sua composição, a primeira frase dita pelo sambista (“É, partido-alto purinho”) mostra como as ideias de “tradição” e, mais especificamente nesse caso, da suposta “pureza” de um gênero eram utilizadas por ele para conferir legitimidade à sua produção. É como se Martinho afirmasse que sua obra já era dotada de certo valor simplesmente pelo fato de ser um partido-alto, um gênero considerado “tradicional”, e mais ainda por ser um partido-alto supostamente “puro”. Em concordância com essas ideias encontra-se o texto escrito por Romeo Nunes, produtor de seus dois primeiros discos, na contracapa de seu segundo LP (VILA, 1970, LP). Ao comentar sobre uma das faixas que compõem esse álbum, ele se pronuncia:

> Tem ainda – em estilo do mais puro samba de terreiro – "Samba da cabrocha bamba" gravados com coristas da sua querida escola Unidos de Vila Isabel, em que o "centro" de Darcy e Manoel completam o ambiente completamente "escola" da gravação, embora feita em estúdio. (NUNES, 1970)

Em outro trecho, falando sobre o mesmo disco de maneira mais geral, ele descreve: "Tivemos o cuidado de cercar a voz selvagem de MARTINHO de arranjos leves, simples e funcionais (de Severino Filho e Ivan Paulo) mantendo intacta a base de autenticidade de suas composições" (NUNES, 1970).

Esse procedimento de se recriar no estúdio o ambiente da "escola" (de samba) ou do "mais puro samba de terreiro", supostamente sem prejuízo da "autenticidade" da composição, foi bastante usual na obra de Martinho e se manifestou com uma clareza ainda maior a partir de seu disco *Memórias de um sargento de milícias* (VILA, 1971, LP), no qual foi gravada uma faixa chamada "Seleção de partido-alto" que reúne, em um único fonograma, canções de vários partideiros como Geraldo Babão, Xangô, Ary do Cavaco, Zuzuca e dele próprio, numa tentativa de simular um pouco do que seria uma roda de partido. O esquema dessa "Seleção de partido-alto" foi repetido em uma série de outros fonogramas de discos posteriores, como "Sambas de roda e partido alto" (VILA, 1972, LP), "Tributo a Monsueto" (VILA, 1973, LP), nas segundas faixas dos lados A e B de seu LP *Tendinha* (VILA, 1978, LP) e também em "Partido alto da antiga" e "Roda de samba de roda", ambas de seu disco de 1983. Além desses fonogramas mais ligados ao samba de roda e ao partido-alto, Martinho passou a empregar semelhante procedimento em canções ligadas ao universo africano ou afro-brasileiro, como se percebe de maneira mais clara em "Som africano", gravada no mesmo disco de "A feira" (VILA, 1973, LP), que reúne canções do

folclore angolano, e também em “Festa de umbanda” (VILA, 1974, LP) e “Festa de candomblé” (VILA, 1983, LP)[65].

Em todas essas faixas, mais do que simplesmente conceber um arranjo unindo diversas canções, nota-se uma preocupação no sentido de simular o espaço festivo ou ritualístico para o qual supostamente as músicas do partido-alto, do samba de roda, da umbanda ou do candomblé foram concebidas. Para isso, foram gravados comentários falados de Martinho que acompanhavam a transição de uma canção para outra, como que imitando o trabalho do animador de uma roda de samba, e também foram registradas algumas falas ou gritos de pessoas do coro, simulando as manifestações espontâneas dos presentes na roda ou no terreiro.

De qualquer modo, há que se perceber que a recorrência de Martinho à “tradição” possui um sentido diferente daquele da década de 1960. Não se percebe, na produção desse sambista, o tom politizado que existia, por exemplo, na canção de protesto, na qual a incorporação do elemento “tradicional” era um meio para se chegar à revolução brasileira. Ao que parece, é possível tomar de empréstimo algumas reflexões de Walter Benjamin sobre as transformações da arte com o advento da reprodutibilidade técnica, para se desvendar parte desses novos sentidos que a “tradição” assumia no período, como se percebe na obra de Martinho. Segundo o autor,

> *Com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual.* A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida. A chapa fotográfica, por exemplo, permite uma grande variedade de cópias; a questão da autenticidade das cópias não tem nenhum sentido. (BENJAMIN, 1994, p. 171, grifos no original)

[65] Para maiores detalhes sobre as canções que integram cada uma dessas faixas, ver o Anexo 2 – Discografia.

Isso aponta para um profundo abalo na ideia de "autenticidade" da obra de arte diante da reprodutibilidade técnica. Ainda de acordo com o autor, mesmo quando se produz algo através dos meios técnicos com a aparência de "autêntica" ou de "pura", não se pode esquecer que

> *no estúdio o aparelho impregna tão profundamente o real que o que aparece como realidade 'pura', sem o corpo estranho da máquina, é de fato o resultado de um procedimento puramente técnico* (...). A realidade, aparentemente depurada de qualquer intervenção humana, acaba se revelando artificial. (BENJAMIN, 1994, p. 186, grifos no original).

Ainda que as reflexões de Benjamin não tenham a música como objeto, talvez seja possível identificar elementos apontados pelo pensador na produção musical. No caso de Martinho, por exemplo, percebe-se que seus fonogramas não foram produzidos em um contexto ritualístico, mas no interior do estúdio fonográfico, criando matrizes para serem reproduzidas em série[66], mas com o intuito de possuir uma aparência "pura". A análise benjaminiana contribui, no mínimo, para que não se esqueça que essa "pureza" aparente é o resultado de uma série de procedimentos técnicos. Nesse sentido, cabe ainda ressaltar que seu LP *Origens* (VILA, 1973, LP) foi gravado e mixado no estúdio da RCA de São Paulo em dezesseis canais e que a faixa "Fim de reinado" foi a gravação inaugural do estúdio da RCA no Rio de Janeiro com a mesma tecnologia, sendo que tais informações se encontram escritas na contracapa do referido disco. Seus LPs seguintes (VILA, 1974 e 1975, LP) também mencionam o fato de terem sido gravados em dezesseis canais, ambos no referido estúdio do Rio de Janeiro. Para que se tenha uma ideia do que significa uma gravação com tal tecnologia, deve-se lembrar que apenas um ano antes, 1972, foi inaugurado em São Paulo o primeiro estúdio com dezesseis canais da América Latina, o Estúdio Eldorado, e que tal iniciativa foi considerada como uma maneira de se superar "a defasagem

[66] Com isso, não se pretende negar que tais canções possam ter sido efetivamente *compostas* para um evento ritualístico ou festivo. No entanto, o que não se pode esquecer é que os *fonogramas* de Martinho foram produzidos no interior da indústria fonográfica.

tecnológica existente até então entre a indústria fonográfica brasileira e a dos países desenvolvidos" (ZAN, 2010, p. 170).

Contudo, em sua análise sobre o cinema, Benjamin constata que a submissão deste ao capitalismo dava "um caráter contra-revolucionário às oportunidades revolucionárias" abertas pela reprodutibilidade técnica, já que o capital cinematográfico reintroduzia valores de culto, como o estrelato e a magia da personalidade, num momento em que esses mesmos valores já se encontravam reduzidos "ao clarão putrefato que emana de seu caráter de mercadoria" (BENJAMIN, 1994, p. 180). Esse também parece ser o caso de Martinho uma vez que os cultos à "tradição" e à "autenticidade" eram reintroduzidos em sua obra, mesmo sendo ela produzida no interior da indústria fonográfica, aparentemente com o mesmo intuito de se camuflar seu caráter mercadológico[67]. O texto de seu produtor é, nesse sentido, bastante significativo, pois embora não negue a presença do estúdio, ele o interpreta como se fosse um instrumento "neutro", que em nada afetasse a "autenticidade" da canção. Todavia, na perspectiva benjaminiana, tal neutralidade seria impossível já que, com a gravação, nem a produção e nem a recepção, no caso, do partido-alto acontecem mais no ambiente ritualizado da roda de samba, passando a primeira a ser feita no estúdio e a segunda, na casa do ouvinte, ou seja, sempre com a mediação da tecnologia dos aparelhos gravadores e reprodutores.

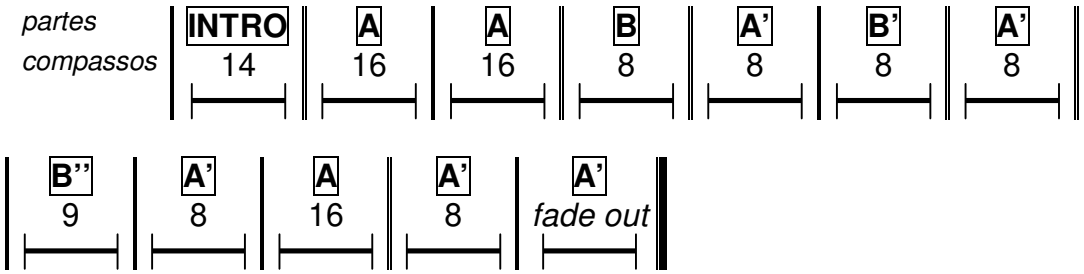
De qualquer modo, esse parece ter sido um elemento distintivo de Martinho em relação aos demais sambistas estudados: ainda que a obra de todos tenha sido produzida pela e para a indústria cultural, apresentando com isso um inegável caráter mercadológico, e que todos tenham tentado em algum momento forjar uma ligação com a "tradição" da música popular brasileira, foi Martinho que conseguiu se inserir, ainda que com opiniões divergentes, na lista dos "sambistas

[67] A ideia de Martinho se apresentar como um compositor "desinteressado" já foi explorada anteriormente no item 4.1.4.

tradicionais", construindo uma imagem de que sua produção não era subordinada à indústria do disco, mas que apenas encontrou nela um importante meio de divulgação e difusão. Por isso, enquanto a popularidade de Antonio Carlos e Jocafi e de Benito di Paula era majoritariamente interpretada como símbolo de sua submissão a modelos de fácil assimilação, a popularidade de Martinho da Vila era exaltada como se representasse a resistência do "verdadeiro" samba em um período de industrialização e internacionalização da cultura.

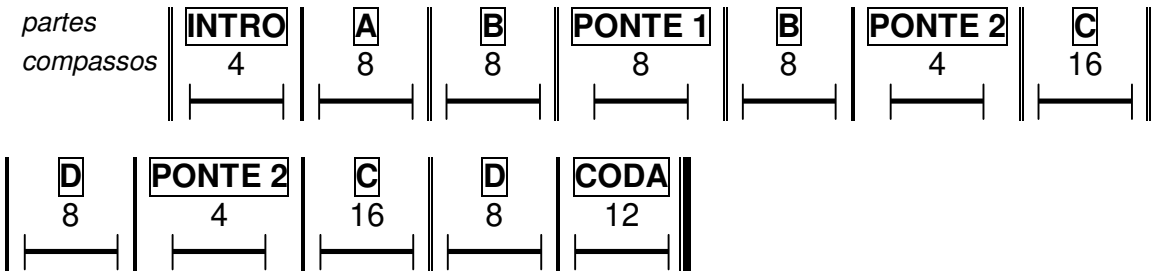
Ainda nesse sentido, as próprias críticas em torno da estandardização parecem se apresentar de maneira mais diluída no caso de Martinho. Ao se analisar o repertório do sambista tanto no aspecto formal quanto no harmônico, nota-se nela um alto grau de repetição, possivelmente até maior do que na maioria das canções da dupla baiana e de Benito. No caso de "A feira", por exemplo, nota-se que ela possui apenas duas partes que se revezam durante todo o fonograma, apenas precedidas pela introdução, já anteriormente apresentada. A parte A possui apenas uma letra, funcionando como um refrão, e é apresentada oito vezes no decorrer da canção, sendo que apenas três vezes na íntegra – duas no início e uma próxima ao final da canção – e as demais somente pela metade (A'). Por sua vez, a segunda parte aparece três vezes, cada uma com um texto diferente (B, B' e B''), sendo que sua última aparição ainda apresenta um compasso a mais do que as demais.

Exemplo 32: esquema formal de "A feira"



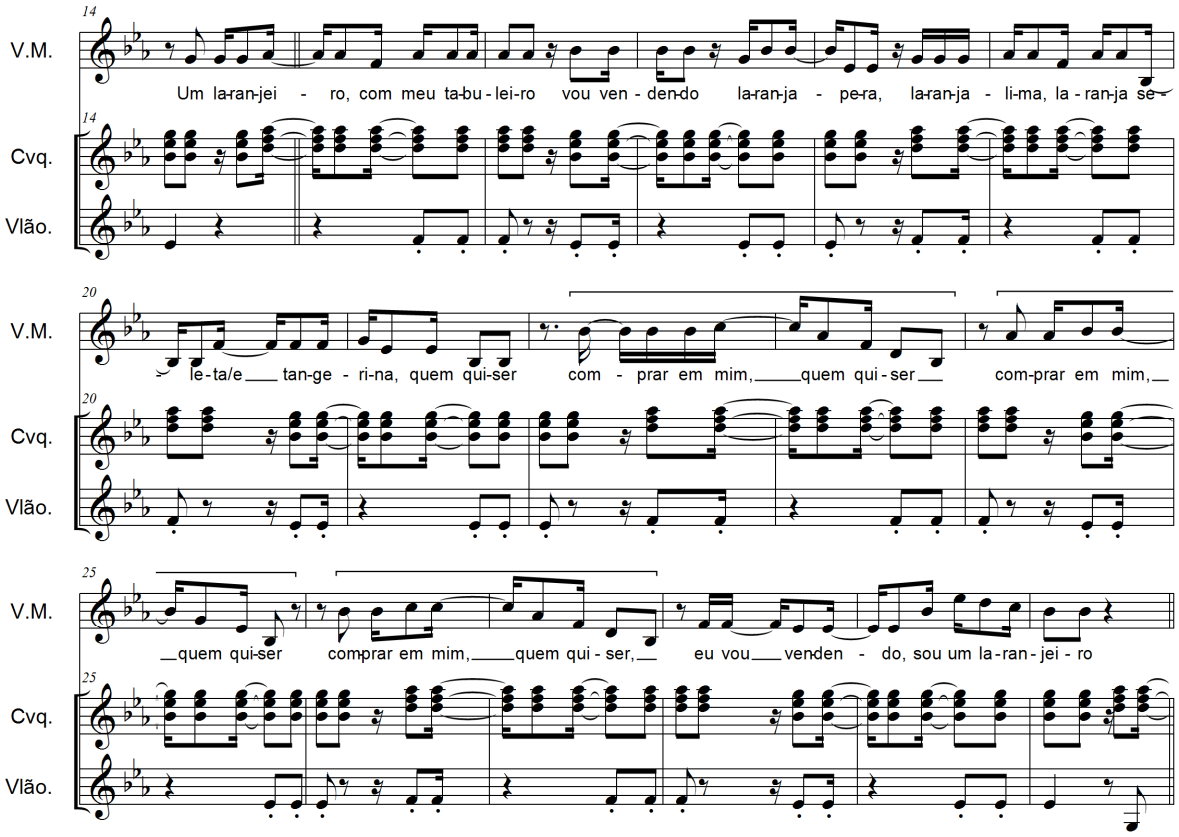
Bastante diverso é o esquema de “Menino das laranjas”: ela apresenta uma introdução instrumental; quatro partes cantadas diferentes; duas pontes, a primeira praticamente de caráter instrumental e a segunda com frases cantadas acompanhadas por convenções da seção rítmica; e ainda uma *coda* com um andamento diferente. Com isso, por mais que haja partes da canção que se repitam, há um grau muito maior de variação em relação ao que acontece em “A feira”. Na canção gravada por Elis, por exemplo, não há nenhum momento em que uma parte seja apresentada duas vezes em sequência: tanto a parte B quanto as partes C e D, quando repetidas, são intercaladas por pontes. Já no partido-alto de Martinho, a parte A é apresentada duas vezes já de início e, depois, no final, outras quatro vezes, sem alternância de nenhuma outra parte cantada ou instrumental.

Exemplo 33: esquema formal de “Menino das laranjas”

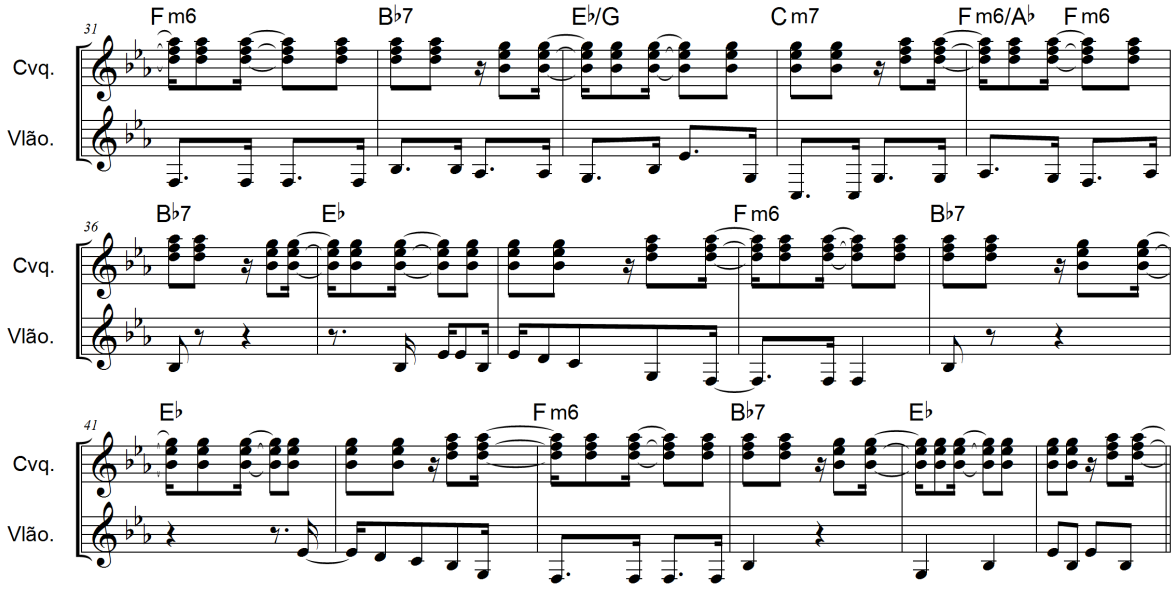


Ao se analisar a estrutura das frases na seção A de “A feira” (Ex. 33), constata-se um grau ainda maior de repetição já que, a cada vez que esta parte é apresentada, a frase “comprar em mim, quem quiser” é ouvida três vezes, a primeira e a terceira idênticas e a segunda muito próxima a uma transposição da frase original. Com isso, a frase é repetida num total de vinte e uma vezes durante todo o fonograma, isso sem contar sua última repetição em *fade out*, número que supera as quatorze vezes que a frase “tirou partido de mim, abusou” é repetida na canção analisada de Antonio Carlos e Jocafi (cf. item 2.2).

Também sob o aspecto harmônico não se verifica um grau acentuado de variação no partido-alto de Martinho. Observando-se a sua introdução (Ex. 31) e seu primeiro A (Ex. 34), constata-se que o cavaquinho executa um vaivém entre os acordes **Eb** e **Ddim** ao mesmo tempo em que o violão executa um ostinato com as notas **mi bemol** e **fá**, fazendo com que o segundo acorde possa ser cifrado tanto como **Ddim/F** quanto como **Fm6**, sendo funcionalmente interpretado como uma Dominante com sétima (**Bb7**) sem fundamental. Esse mesmo tipo de acompanhamento volta a ser empregado na terceira aparição do A, já próximo ao final da canção.

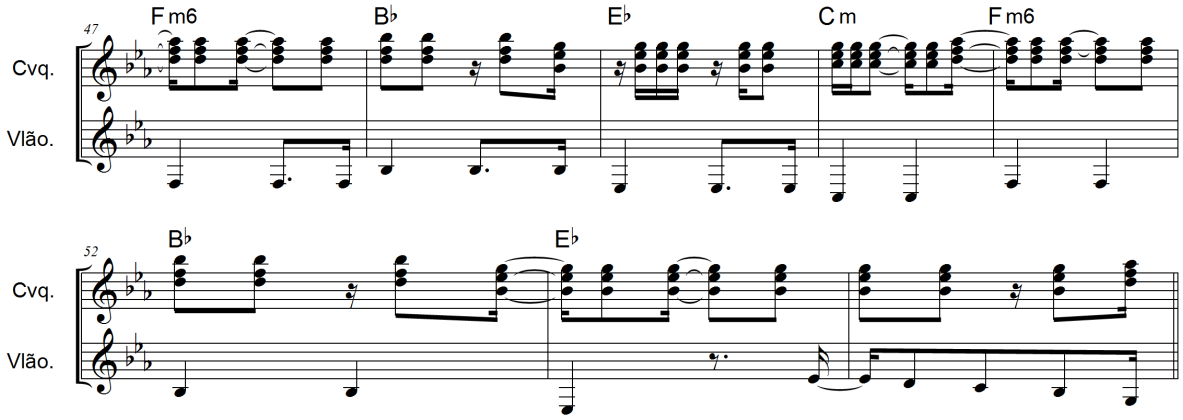
Exemplo 34: frases do primeiro A de "A feira"

Na outra repetição da parte A e nas várias ocorrências de A', o cavaquinho continua realizando os mesmos acordes de **Eb** e **Ddim**, mas o violão de sete cordas passa a realizar outros baixos, criando novas relações harmônicas

com o primeiro e fazendo com que se ouça inicialmente o *loop* de acordes[68] ⋐**Fm6** → **Bb7** → **Eb** → **Cm7** ⋑ e depois o *loop* ⋐**Fm6** → **Bb7** → **Eb** ⋑, todos diatônicos, sendo que por vezes ocorrem inversões decorrentes da linha melódica executada pelo instrumento grave (Ex. 35).

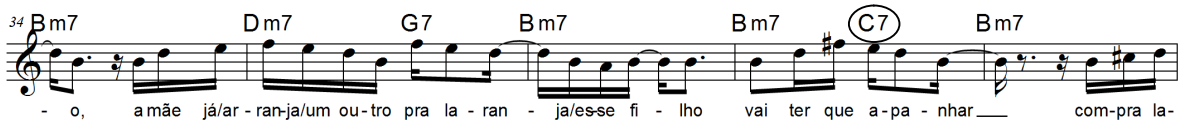
Exemplo 35: acompanhamento do segundo A de "A feira"

Na parte B, o *loop* de quatro acordes é repetido, com a diferença de que o cavaquinho não mais executa aqueles dois acordes, mas cada um dos quatro acordes sugeridos pelo baixo do violão (Ex. 36).

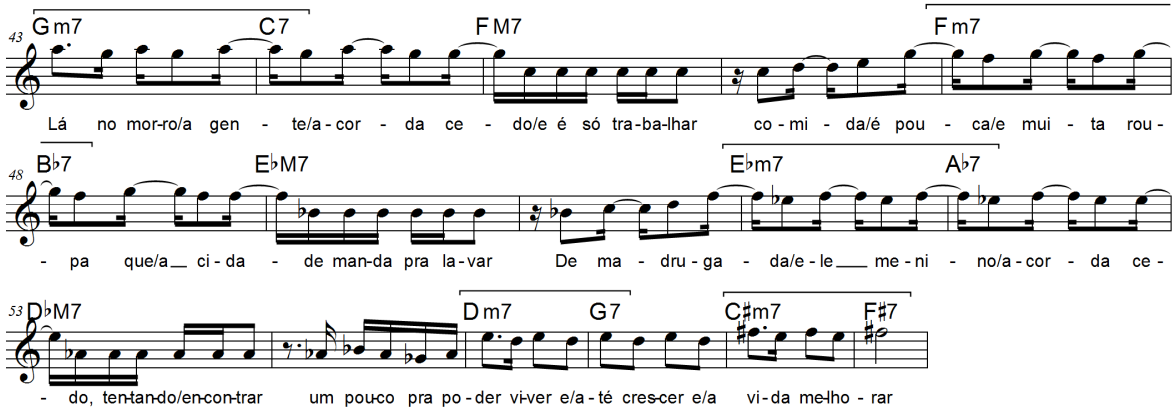
[68] O termo *loop* de acordes (*chord loops*) foi empregado por Philip Tagg (2009, p. 199) para se refereir a uma curta sequência de acordes, geralmente de três ou quatro, que é repetida várias vezes em determinada seção de uma peça musical ("*a short sequence of chords, usually three or four, recurring consecutively inside the same section of a single piece of music*").

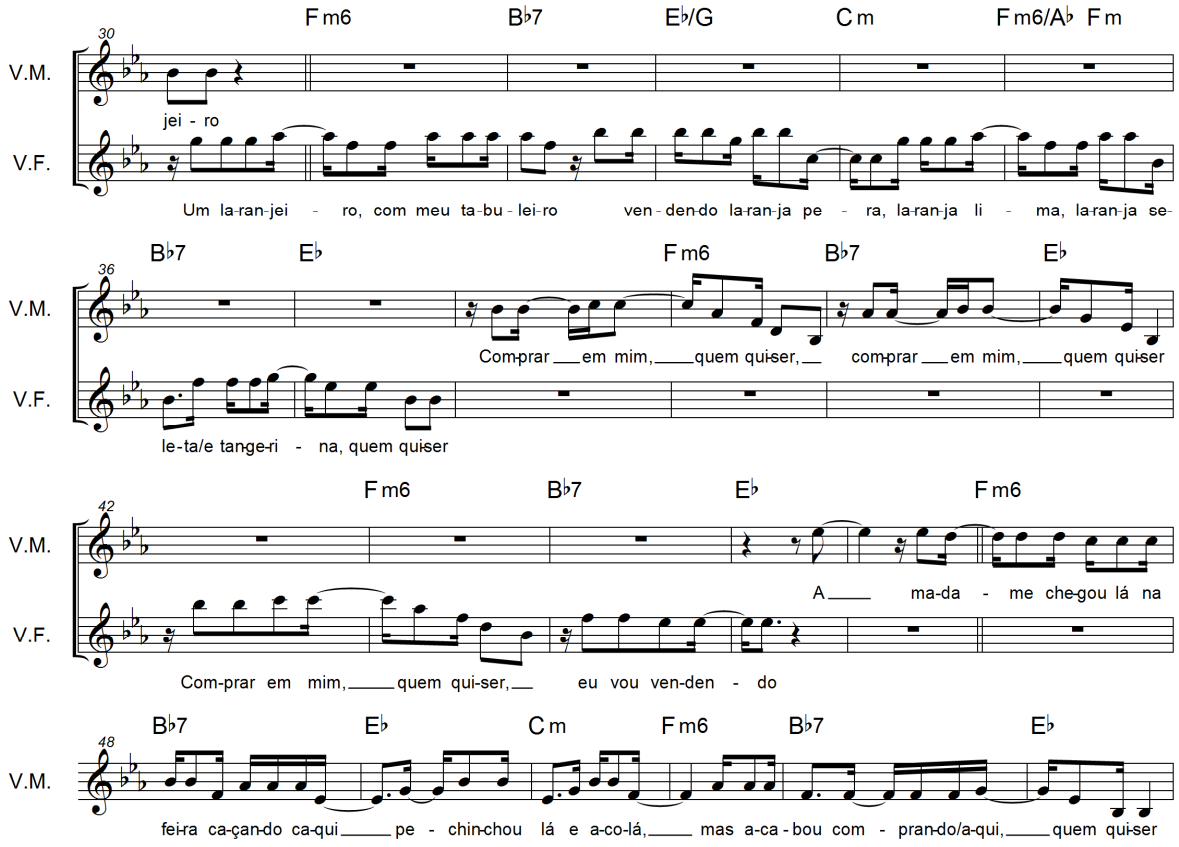
Exemplo 36: acompanhamento do primeiro B de "A feira"



Com isso, nota-se que, durante todo fonograma, não são ouvidos mais do que quatro acordes diferentes. Ao contrário, a harmonia de "Menino das laranjas" apresenta um grande número de acordes, empregando recursos usuais no *jazz* como a dominante substituta (Ex. 37) e uma série de progressões IIm7 → V7 que conduzem a diferentes regiões tonais (Ex. 38).

Exemplo 37: dominante substituta em "Menino das laranjas"

Exemplo 38: progressões IIm7 → V7 em "Menino das laranjas"



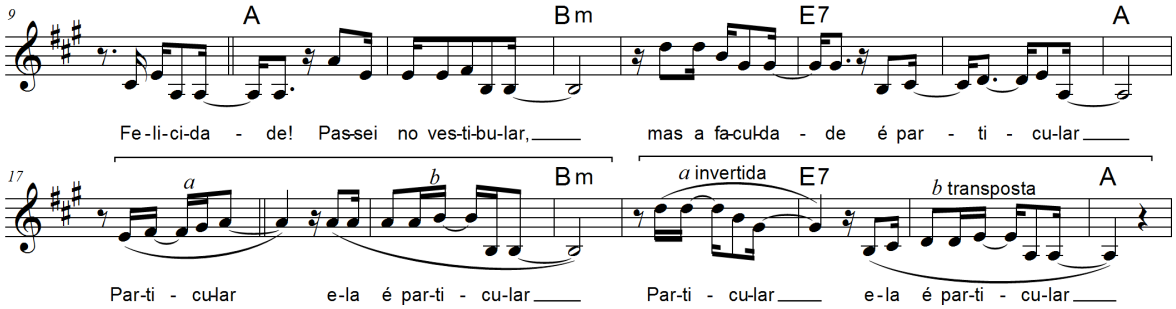
Exemplo 39: melodia do segundo A e primeiro B de "A feira"

Além disso, a própria linha melódica de "A feira", se comparada com a canção de Theo de Barros, poderia ser considerada pobre já que, enquanto a melodia desta última repousa sobre extensões de acordes como nonas e décimas terceiras (Ex. 38), a melodia de "A feira" praticamente sublinha as notas dos acordes já apresentadas pelos instrumentos da base harmônica (Ex. 39). Isso tem consequências sobre o desenho de sua linha melódica, que se torna bastante angulosa e com vários saltos. Como exemplo, vale observar que uma só frase de sua linha melódica – a saber, a primeira frase "comprar em mim, quem quiser" cantada por Martinho – possui a extensão de uma nona maior, sendo sua nota mais aguda o **dó** e sua mais grave o **si bemol** uma oitava abaixo. Destacam-se também dois saltos de sétima menor que acontecem nos compassos 33 e 35, o

primeiro entre as notas **si bemol** e **dó** e o segundo entre **lá bemol** e **si bemol** (Ex. 39).

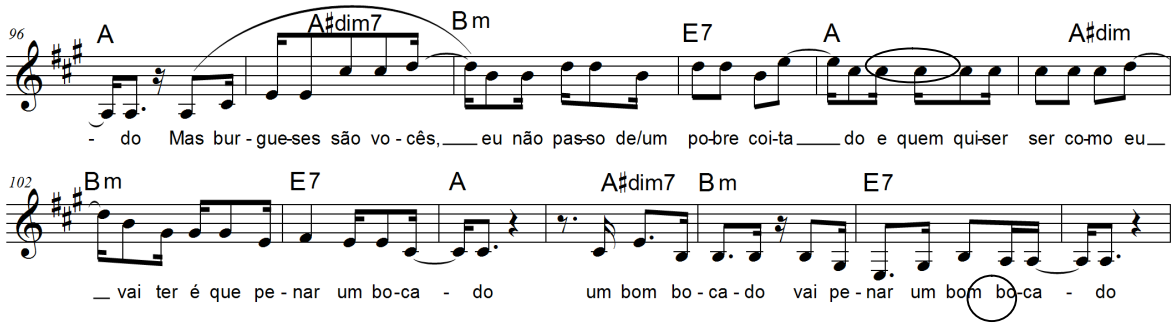
Entretanto, as características musicais até o momento observadas em "A feira" não são exclusivas dessa composição. Pelo contrário, há uma série de canções de Martinho cuja estrutura harmônica é composta unicamente por *loops* de acordes do tipo 𝄐 **I → IVm → IIm → V7** 𝄋 ou do tipo 𝄐 **I → IIm → V7** 𝄋, cujos refrões apresentam repetição de pequenas frases de seu texto, ainda que algumas vezes com certo grau de variação melódica, e cuja linha melódica se mostra pouco linear, sendo praticamente composta por notas dos acordes.

É o que acontece, por exemplo, no primeiro sucesso de Martinho, o partido-alto "O pequeno burguês" (VILA, 1969, LP). Durante todo o fonograma, ouve-se apenas o *loop* dos acordes 𝄐 **A → Bm → E7** 𝄋, sendo que às vezes o acorde de **Bm** é precedido pelo **A#dim7**. O texto de seu refrão varia a cada vez que é apresentado, mas é sempre constituído por uma única frase cantada duas vezes, que emprega variações melódicas como inversão e transposição (Ex. 40). Também nessa canção praticamente só se empregam notas dos acordes, podendo-se ainda observar vários saltos em sua melodia. Além disso, ao final da canção, sua melodia alcança uma tessitura de duas oitavas, já que atingiu sua nota mais aguda nos compassos 99 e 100 e a mais grave no compasso 107 (Ex. 41). Também se destaca a frase "Mas burgueses são vocês", que, sozinha, possui a extensão de uma décima primeira justa, apresentando ainda um salto de sexta maior no meio da mesma (Ex. 41).

Exemplo 40: início da parte cantada de "O pequeno burguês" (1969).

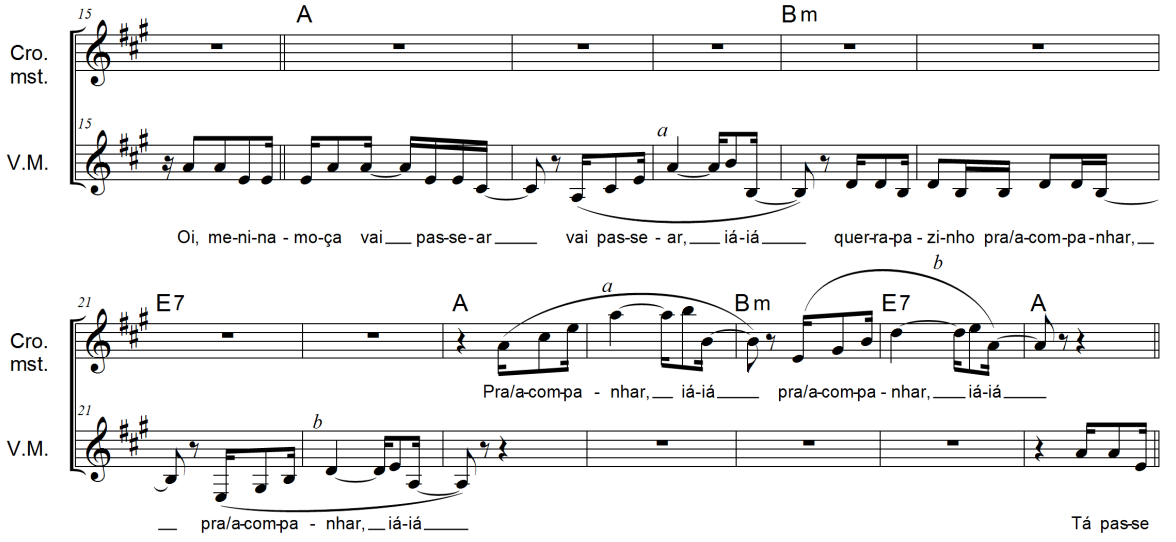


Exemplo 41: final da parte cantada de "O pequeno burguês".



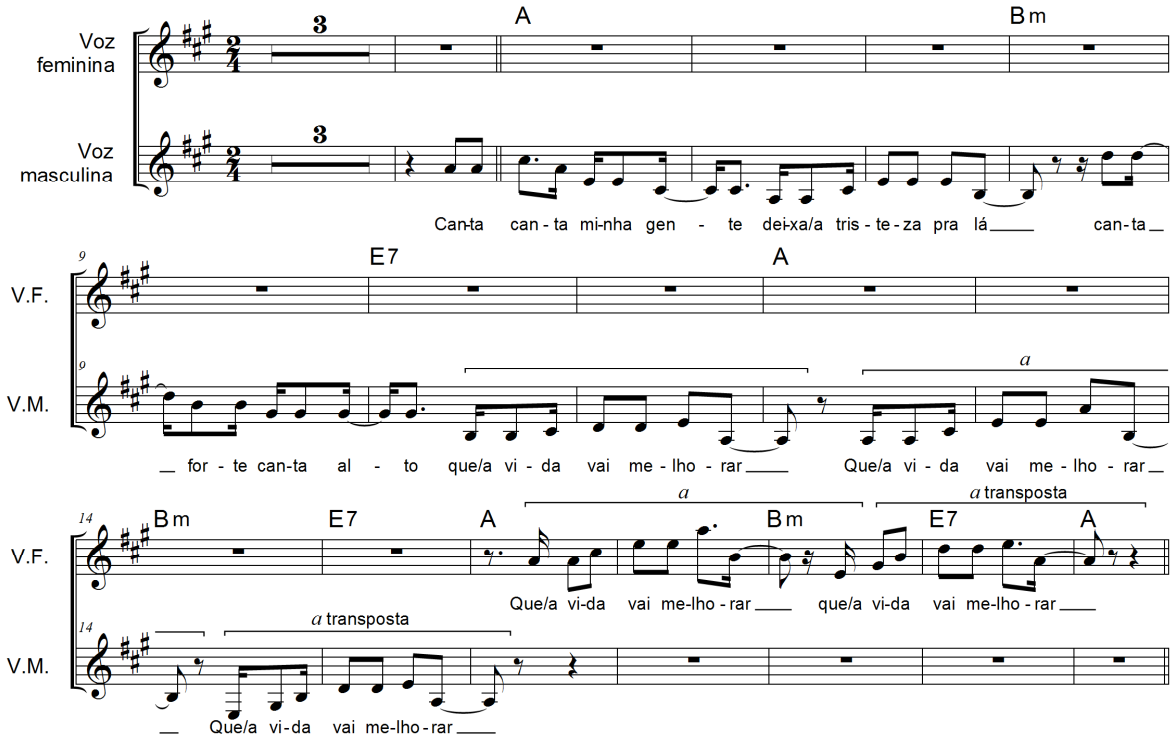
Em "Menina-Moça" (VILA, 1971, LP), também se fazem presentes essas características: ela é inteiramente composta sobre o *loop* de acordes 𝄉 **A** → **Bm** → **E7** 𝄊, na mesma tonalidade da canção anterior; há repetições de pequenas frases musicais e textuais, com a diferença de que nessa canção não se observam procedimentos de variação melódica tal qual em "O pequeno burguês"; e sua melodia é construída sobre notas de acorde, podendo-se inclusive observar arpejos dos mesmos nas frases a e b (Ex. 42).

Exemplo 42: início da parte cantada de "Menina-moça" (1971)



Apenas como um último exemplo, pode-se ainda citar outro sucesso de Martinho da Vila, a canção "Canta canta minha gente", gravada no LP homônimo

de 1974 (VILA, 1974, LP). Em seu refrão, a frase “que a vida vai melhorar” aparece cinco vezes, às vezes transposta ou com algumas variações melódicas ou rítmicas. Harmonicamente, assim como nas canções anteriores, faz-se uso do *loop* ⋐ **A** → **Bm** → **E7** ∋.

Exemplo 43: primeiro refrão de “Canta canta minha gente” (1974)

Esse alto grau de repetição presente na obra de Martinho, sobretudo quando relacionado ao aspecto harmônico, foi comentada por seu produtor Rildo Hora. Lembrando-se do disco de estreia do sambista, o produtor afirmou:

> Como o Martinho faz muito partido-alto, o disco dele tinha muito isso – “Pequeno burguês”, “Dinheiro, pra que dinheiro?” – aquela harmonia que fica **lá**, **fá sustenido**, **si**, **mi**, **lá**, **fá sustenido** – aí ficou todo mundo dizendo que a música do Martinho era tudo igual. (HORA, 2010)

Todavia, o mesmo Rildo fez questão de ressaltar que esse aspecto era decorrente do gênero musical que Martinho representava: “Partido-alto é uma

música que é aquilo mesmo, um negócio meio repetitivo. Mas é o gênero musical que é assim" (HORA, 2010). É em decorrência de representações como essa que o elevado grau de repetição presente na música de Martinho, tanto no plano fraseológico quanto harmônico, parece não ter se constituído necessariamente como um elemento de desprestígio de sua obra: embora fosse passível de ser percebida como "tudo igual", a música de Martinho supostamente preservava a "autenticidade" de um gênero "tradicional" como era considerado o partido-alto, e era isso que a levava a possuir maior redundância. Portanto, constata-se que, no caso do cancionista estudado, a repetição em sua obra era, ao menos parcialmente, justificada por sua ligação com a "tradição". Em outras palavras, enquanto a obra de Martinho se afastava musicalmente do padrão hegemônico da MPB, tal distanciamento era compensado na medida em que o mesmo se legitimava pela "tradição".

Mas não era somente musicalmente que Martinho se afastava do segmento "legítimo": ao se comparar o tratamento poético que ele e Theo de Barros conferem a um mesmo tema – a feira –, constatam-se diferenças importantes. Conforme anteriormente exposto, a canção "Menino das laranjas" está intimamente associada ao projeto cepecista, pois se apropria do cenário de uma feira para denunciar a exploração do trabalho infantil do "menino que vai pra feira / vender sua laranja até se acabar", as dificuldades de sua família, na qual convive com sua "mãe solteira / cuja ignorância tem que sustentar", a falta de perspectiva de sua vida, já que ele trabalha para conseguir "um pouco pra poder viver até crescer", e, por último, a desigualdade social da população dos morros, que "acorda cedo, e é só trabalhar", mas para quem a "comida é pouca".

Já em "A feira", a questão social não é tocada em nenhum momento. O refrão de Murilão apresenta o eu-lírico como um vendedor de laranjas ("Sou um laranjeiro") que faz a propaganda de seu produto ("Quem quiser comprar em mim, eu vou vendendo"). Com isso, talvez se possa encontrar ainda outro significado para as repetições internas presentes nesse refrão, já que ele poderia estar

simulando os pregões que os feirantes executam com o intuito de chamar a atenção dos compradores para seus produtos, nos quais a repetição é um elemento característico. As estrofes criadas por Martinho, por sua vez, constituem-se como observações feitas por esse mesmo personagem-narrador-feirante em torno de outro personagem, uma madame que foi à feira. Com isso, ao invés de dar margem a uma crítica social, tal qual acontece em "Menino das laranjas", a canção de Martinho e Murilão apenas descreve o ambiente da feira através do olhar de um vendedor de laranjas.

De fato, não somente em "A feira", mas grande parte da obra de Martinho não indica um posicionamento engajado em questões sociais ou políticas, o que conduziu a representações pejorativas em torno de sua produção, considerada por alguns como despolitizada, entreguista, ou, nas palavras de Vasconcellos (1977, p. 78-9), que exibiria uma "visão cor-de-rosa de nossa sociedade". É o que se encontra expresso na entrevista concedida por Sérgio Cabral para a Revista Veja, publicada em 1979:

> VEJA – Os críticos mais contumazes ao bem-sucedido samba do momento alegam que ele não evoluiu, e ainda perdeu seu caráter reivindicatório. (...) Martinho da Vila, com toda revolução sambística que ele trouxe nos anos 70, é muito visado por essas críticas.
> CABRAL – Na época em que estava no *Pasquim*, eu discutia muito com as pessoas, no sentido de levá-las a entender o Martinho. Ele foi muito espinafrado. (...) havia muitas críticas por causa do samba "Pequeno burguês", e de um outro que fez muito sucesso e dizia: "Segure tudo o que foi conquistado". (CARVALHO, 1979, p. 4)

Contudo, tal aspecto merece uma análise ainda um pouco mais minuciosa, e novamente a comparação com a canção de protesto, aqui exemplificada por "Menino das laranjas", parece apresentar-se como um possível caminho. Para isso, cabe apresentar outros aspectos apontados por Ortiz em sua análise sobre a cultura produzida pelo CPC. Ainda que o autor tenha percebido similaridades entre o ideário cepecista e o pensamento de Gramsci (cf. item 1.1.5), não deixou de observar as diferenças entre um e outro. Um elemento de

divergência seria, por exemplo, a concepção de cada um acerca da categoria de intelectual. Segundo Ortiz, para Gramsci,

> o intelectual é, na realidade, a expressão das massas, pois se encontra vinculado organicamente aos interesses populares. A relação partido-massa é interna, e se realiza de baixo para cima, isto é, ela emerge junto às classes subalternas que secretam seus próprios intelectuais orgânicos. (ORTIZ, 1986, p. 73)

Já, para o CPC,

> a relação se encontra invertida: são os intelectuais que levam cultura às massas. Fala-se *sobre* o povo, *para* o povo, mas dentro de uma perspectiva que permanece sempre como exterioridade. Apesar das intenções, o distanciamento público-autor é uma constante (ORTIZ, 1986, p. 73, grifos no original).

Tomando-se a letra da canção "Menino das laranjas", pode-se perceber um pouco desse distanciamento apontado por Ortiz. Isso porque, no início da canção, estendendo-se por boa parte da mesma, o eu-lírico se coloca longe da ação, apenas observando e relatando o que acontece com o menino. Por outro lado, a partir do verso "Lá no morro, a gente acorda cedo", o compositor se apresenta como um morador dos morros, que continua observando a criança ("De madrugada, *ele*, menino, acorda cedo"), porém mais próximo a ela. Por fim, há trechos em que ele assume a própria voz do menino, passando a falar em primeira pessoa: "Compra laranja, doutor! / Ainda dou uma de quebra pro senhor!". Essas ambiguidades e contradições, que dificultam até que se defina quem é o personagem que enuncia essa canção (um observador distante, um morador do morro ou o próprio menino) pode ser tomado como ilustrativo dessa dificuldade do artista-intelectual de se identificar por completo com o "povo".

Já na letra de "A feira", não se percebe essa ambiguidade, pois, desde o começo, o eu-lírico se apresenta como o próprio laranjeiro: "*Sou* um laranjeiro, com *meu* tabuleiro, *vou* vendendo". Por sua vez, quando o sambista de Vila Isabel observa o menino que trabalha na feira, em sua terceira estrofe, não se compadece dele, tal qual faz Theo de Barros, mas apenas exalta-lhe o bom

caráter: “A madame, lá na feira livre, com bolsa pesada e levando criança / entregou a bolsa pro João Carreteiro / que era um menino de confiança”. E mesmo a figura da madame, que é elogiada por Martinho na segunda estrofe, não supera sua preferência pela empregada: “A madame, correndo na feira, procurando fruta, / madame é bonita, a filha é bacana, / mas a empregada, mais enxuta”. [69]

Com isso, ainda que não se possa aplicar a categoria de intelectual para Martinho, percebe-se que sua obra se relaciona de maneira interna com seu público, “de baixo para cima”, como diz Ortiz. O sambista fala a partir de dentro de sua classe, de sua comunidade. Isso até lhe permite certa inversão em relação ao que acontecia na década de 1960 como se percebe na canção “O pequeno burguês”. Isso porque, ao contrário do compositor de protesto, que retratava em canções as dificuldades das classes populares, era Martinho da Vila, um morador das favelas, que abordava as dificuldades de um burguês para cursar a faculdade ao mesmo tempo que trabalhava para sustentar sua família e pagar por seus estudos: “E, depois de tantos anos, só decepções, desenganos / dizem que sou um burguês, muito privilegiado / mas burgueses são vocês, eu não passo de um pobre coitado / e quem quiser ser como eu, vai ter que penar um bocado”.

Mesmo quando raramente produzia canções “de protesto”, elas não refletem o posicionamento da esquerda, tal qual acontecia no repertório engajado da década de 1960. Aliás, em sua canção “Assim não Zambi”, gravada no LP *Terreiro, sala e salão* (VILA, 1979, LP), Martinho inclusive se opõe a essa perspectiva politizada. Sua letra se inicia dizendo se inicia dizendo: “Quando eu morrer, vou bater lá na porta do céu / e vou falar pra São Pedro que ninguém quer essa vida cruel”, lembrando “a denúncia e o lamento de um presente opressivo”,

[69] Ao se observar o texto de “Menino das laranjas” não se pretende criar uma relação mecânica entre o tipo de narrador observado e um suposto distanciamento social de seu compositor para com a realidade descrita, afinal, essa característica de seu texto pode ser fruto de uma escolha literária. Contudo, cabe reter a diferença de olhares que Théo de Barros e Martinho da Vila expressam diante de um mesmo cenário.

imagens apontadas por Napolitano (2001, p. 35) como características da canção de protesto. Contudo, as reclamações de Martinho não se dirigiam aos temas recorrentes no repertório da canção de protesto, como a miséria, a fome e a exploração do trabalho: o sambista denuncia, por exemplo, as brigas que aconteciam entre os próprios moradores do morro. E em um trecho interessante, um tanto malandro, ele se mostra contrário à polarização política entre a esquerda e a direita, que permeava o debate cepecista: “Aí é o de baixo atacando o de cima, o da direita atacando o da esquerda, e tu sabe bem, né: lá ninguém é de direita, nem de esquerda, é todo mundo do mesmo morro!”.

De fato, Martinho da Vila não é um compositor de protesto aos moldes do CPC. Contudo, o sambista retrata as condições de vida e de experiências de sua própria classe. Com isso, é provável que sua produção expresse com maior fidelidade o cotidiano da população menos favorecida do que boa parte da produção dita engajada dos compositores intelectualizados e de classe média da década de 1960.

TROCANDO EM MIÚDOS

Ao longo da pesquisa, foi possível perceber que a produção musical de Antonio Carlos e Jocafi, Benito di Paula e Martinho da Vila era bastante rica no sentido de revelar uma série de questões que se apresentavam no campo musical da década de 1970. Cabe aqui retomar algumas delas a fim de que se tenha um panorama um pouco mais claro desse período.

A trajetória de Antonio Carlos e Jocafi traz elementos para que se pense sobre as relações entre o repertório nacional com o internacional. Conforme já exposto, a dupla iniciou sua carreira no final dos anos 1960 produzindo canções ligadas às "tradições" baianas, ao samba de roda e ao candomblé, mas, sobretudo depois de se instalar no Rio de Janeiro, passou também a incorporar o *rock* e o *soul*. Ainda assim, seus maiores sucessos no mercado fonográfico foram alcançados através de seus sambas, gênero ligado à "brasilidade". Entretanto, conforme se pôde demonstrar na análise de "Você abusou", o repertório de sambas de Antonio Carlos e Jocafi não deixava de ter elementos estrangeiros, na medida em que vários deles traziam uma harmonia que apresenta ligações com a canção romântica internacional, exemplificada por "My way", gravada por Frank Sinatra.

Além disso, merecem destaque as tensões decorrentes da relação que estabeleceram com o mercado da música, sobretudo com o segmento das trilhas de telenovelas. Se, por um lado, tal associação com a televisão lhes trazia um grande sucesso, pois divulgava algumas de suas canções em rede nacional, por outro, a dupla passava a ser vista como meramente comercial, afastando-se do pólo mais prestigioso da produção musical. Porém, ao mesmo tempo em que se consolidavam no mercado, Antonio Carlos e Jocafi tentavam se aproximar da MPB, principalmente através da figura da cantora Maria Creuza, esposa de Antonio Carlos, que estava gravando e se apresentando junto com Vinicius de

Moraes e Toquinho no início da década de 1970. Além disso, por mais que seus sambas fossem declaradamente românticos ("Mas não sei fazer poema ou canção / que fale de outra coisa que não seja o amor"), o tratamento que a dupla lhes confere não é melodramático, mas apresenta certo intimismo e delicadeza, o que teria marcado uma parte importante do repertório da música popular brasileira (TATIT, 2002, p. 54).

Por sua vez, a produção de Benito di Paula também expressa as relações entre nacional e internacional, mas em outros termos. Já foi apontado que, a partir de seu terceiro LP, Benito fez sua escolha definitiva pelo samba, um gênero ligado à "brasilidade". Porém, sobretudo por sua trajetória inicial como *crooner* em boates paulistas, o seu samba vinha recheado de elementos de um romantismo de massa com algumas características do *pop* romântico internacional, representado por baladas italianas, boleros e chá-chá-chás.

O caso de Benito, no entanto, parece ser aquele no qual se percebe de maneira mais clara as lutas simbólicas como uma manifestação da luta de classes no interior da música popular dos anos 1970. De fato, o sambista não faz parte do grupo social que empreendeu o processo de intelectualização desse repertório que culminou na MPB do final da década de 1960. Ao invés dessa música sofisticada, refinada e crítica, a produção de Benito estava muito mais ligada à esfera do entretenimento, da diversão e da dança. Assim, sua música era rotulada como sendo redundante e de "mau gosto", uma espécie de desvio da "linha evolutiva" da música popular.

Esse tipo de abordagem acaba não atentando para outras propostas musicais que ficaram às margens desse processo supostamente evolutivo. Tal aspecto encontra-se sugerido na afirmação de Napolitano de que

> nem a bossa nova apagou do cenário musical o samba tradicional e o samba canção bolerizado, comercialmente fortes nos anos 50, nem se constituiu sem dialogar com estes estilos. (NAPOLITANO, 2001, p. 26-7)

Nesse sentido, pode-se pensar que Benito tenha elevado ao topo das paradas de sucesso alguns gêneros, como o samba canção bolerizado, que haviam sido excluídos do eixo central da MPB "culta". Ao mesmo tempo, caberia perceber que, na década de 1970, o bolero também se fez presente na produção da MPB. Exemplo disso é a canção "Dois pra lá, dois pra cá", João Bosco, gravada por ele em 1975 (BOSCO, 1975, LP) e por Elis Regina no ano anterior (REGINA, 1974, LP). Contudo, o sentido que o bolero adquire nessa produção não é de uma deturpação ou desvio em relação ao que deveria ser o "verdadeiro" samba ou a "verdadeira" música brasileira, tal como aconteceu com os sambas de Benito di Paula. Ao invés disso, essa canção traz um clima de nostalgia, remetendo a um passado idealizado, onde o casal poderia dançar sem maiores preocupações, distanciando-se de toda a agitação política que marcava a década de 1970. Assim, apoiando-se na ideia de capital cultural de Bourdieu, consegue-se perceber que os significados que as ações recebem não dependem exclusivamente do *que* se faz, mas também (senão principalmente) de *quem* faz.

Vale ainda lembrar que o próprio Benito não deixava de reconhecer na MPB um segmento de prestígio, como se percebe nas muitas canções que compôs em homenagem a artistas desse grupo. Por sua vez, em algumas dessas canções, nota-se o intuito do sambista em se aproximar desse segmento, como demonstra a letra de "Banda do povo", na qual ele coloca a si mesmo como um "camarada" e "companheiro" de Chico Buarque. Desse modo, tais canções de Benito ilustram a ideia proposta por Napolitano (2005) de que a MPB, a partir da década de 1970, passava a funcionar como um "totem-tabu" musical:

> Como "totem", sugere cânones, modelos, percepções estéticas e informa valores ideológicos. Como "tabu", delimita, veta e discrimina hierarquias culturais, prescrevendo possibilidades e interdições de escuta. (NAPOLITANO, 2005, p. 129)

Por sua vez, essa ideia de "totem-tabu" na MPB, com seus cânones, modelos, delimitações, vetos e interdições de escuta, aponta para certa estandardização nesse repertório. Tal reflexão foi desenvolvida pelo pesquisador

José Adriano Fenerick, que, ao analisar a MPB nesse período, atentou para a ação da indústria cultural sobre esse segmento. Partindo de textos de Júlio Medaglia, que afirmava que os artistas da MPB haviam passado de contestadores para beneficiados do sistema, e de Iná Camargo Costa, que considerava que as riquezas da produção musical brasileira já não mais poderiam acontecer no interior do sistema burguês de produção musical, o autor sintetiza que, no início dos anos 1980,

> havia uma crise na música popular brasileira, e essa crise se devia em grande parte à consolidação de uma indústria fonográfica predatória, que apenas se interessa por lucros e padroniza e/ou coopta até mesmo os grandes nomes da MPB, destituindo-os de suas vitalidades criativas e críticas. (FENERICK, 2007, p. 34)

Se a ação padronizadora da indústria cultural se manifestava sobre os "grandes nomes da MPB", percebe-se que os discursos que denunciavam a estandardização da produção dos artistas aqui estudados também podem ser entendidos como manifestações da luta simbólica entre diferentes classes. Isso porque, em geral, não se falava sobre uma padronização na MPB, e sim nas "fórmulas para fazer sucesso" de Antonio Carlos e Jocafi (CABRAL, 1975, p. 17), na "mesmice" de Benito di Paula (CHRYSÓSTOMO, 1977, p. 72) e naquela música "tudo igual" de Martinho da Vila (HORA, 2010). Desse modo, vale preciso relembrar as ideias de Middleton (1983), já apresentadas na Introdução, que contribuem para que se perceba que o próprio discurso que criticava a redundância do repertório aqui analisado constitui a representação de uma classe, que *naturaliza* certa proporção de repetição e originalidade, qual seja, aquela que se manifesta em sua própria produção, e analisa a música de outros grupos a partir desse referencial.

Por fim, o estudo da produção de Martinho da Vila traz elementos para que se compreendam alguns dos sentidos da "tradição" na passagem da década de 1960 para a de 1970. Conforme já exposto, o pensamento engajado dos anos 1960 conferia grande importância à ideia de uma revolução contra o imperialismo,

portanto “nacional”, promovida, sobretudo, pelo proletariado urbano e pela população rural, portanto “popular”. Nesse sentido, a ideia de uma busca pela “tradição” era um meio do artista ou do intelectual se aproximar do povo e levar-lhe a consciência de seu papel revolucionário.

No caso de Martinho, o uso da “tradição” parece não mais remeter a uma ideia de “nação” na medida em que não se apresentava como um elemento de uma integração nacional, o qual, por sua vez, levaria à revolução. Há indícios, portanto, de que a “tradição” se afastava de seu vínculo com o engajamento e era incorporada pelo mercado da música popular como um elemento de legitimação e distinção das produções. Isso a despeito de um autor como Gilberto Vasconcellos, mais ligado à vanguarda, que se mostrava crítico em relação às noções de “tradição” e “autenticidade”, consideradas por ele como ecos de um “populismo” já “sepultado” (VASCONCELLOS, 1977). De qualquer modo, conforme se observou ao longo da pesquisa, a maior legitimidade alcançada por Martinho em relação aos demais sambistas estudados foi decorrente, sobretudo, de sua maior proximidade com os pólos da “tradição” e da “autenticidade” da música popular.

Se a “tradição” não remetia mais ao “nacional”, há elementos que sugerem uma ligação com a esfera *local*. Não é comum, por exemplo, encontrar canções de Martinho que façam referência ao Brasil. O samba “Brasil mulato”, gravado em seu LP de estreia, é mais uma exceção do que uma regra. Por outro lado, são mais frequentes as referências à sua comunidade da Boca do Mato, ao bairro de Vila Isabel, às escolas de samba e à comunidade negra.

Caso semelhante aconteceu com Antonio Carlos e Jocafi, sobretudo a partir da segunda metade da década de 1970, quando novamente se voltaram para suas “raízes baianas”, ligadas ao candomblé e à comunidade afro-brasileira. Aliás, nesse caso talvez seja possível pensar que, nas primeiras produções dos baianos iniciadas por volta do ano de 1967, antes de formarem a dupla, ainda houvesse algum eco do projeto nacional-popular. É o que se percebe no artigo de Flávio Eduardo de Macedo Soares Regis, citado no Capítulo 2, pois nele o folclore

baiano se encontrava associado a um diálogo com a arte popular e à preocupação política (REGIS, 1966, p. 370). Já ao final da década de 1970, o elemento folclórico continuava se fazendo presente, porém não se percebia mais a ênfase na questão do diálogo e tampouco da política.

É interessante sublinhar que essa referência à *comunidade*, presente na obra desses artistas, aconteceu em uma época na qual o próprio nacionalismo passou a fazer parte do discurso oficial do governo ditatorial. De qualquer modo, é importante destacar essa mudança no sentido da "tradição", que perdeu o seu conteúdo político de comunicação com o "povo" e foi incorporado pelo mercado da música popular, transformando-se em um diferencial, um elemento de distinção. Ao que parece essa mudança de sentido contribui para que se compreenda não só a obra dos artistas desta pesquisa, mas também toda a produção ligada aos "regionalismos" que já começaram a aparecer na década de 1970 e que ganharam muita força nos anos 1990, como os artistas do Manguebeat[70].

É nesse sentido que a produção dos sambistas estudados, mesmo sendo preterida por parte da crítica musical, contribui para que se compreenda a transição, no plano cultural, que se manifesta na década de 1970. Para elucidar esse ponto, convém trazer algumas contribuições da pesquisa de Michel Nicolau Netto. Esse autor buscou verificar, dentre outros aspectos, de que maneira a música brasileira se apresenta no contexto contemporâneo da mundialização[71]. Desse modo, percebeu a existência de três tipos de discurso envolvendo essa produção: o *nacional-popular*, o *internacional-popular*, termos já consagrados na literatura em ciências sociais no Brasil, e o que chamou de *popular-restrito*, que ele entende como

[70] Ao Manguebeat estão associados os nomes de músicos e de grupos musicais provenientes de Recife, surgidos na década de 1990, com destaque para Chico Science e Nação Zumbi.

[71] A pesquisa de Nicolau Netto se realizou entre março de 2006 e dezembro de 2007, sendo publicada em 2009. O autor afirma que pesquisou os discursos produzidos em torno da música brasileira no mercado mundial desde o ano de 2000 até o final de seu trabalho.

> as manifestações culturais cujos discursos que as circundam se referem a uma imagem de territorialidade fixa, a um grupo determinado formado em torno de questões étnicas (com o qual vamos nos preocupar), mas também poderiam ser etárias, de gênero, de classes sociais, etc. (NICOLAU NETTO, 2009, p. 163).

O pesquisador constatou que, atualmente, tem ganhado força um discurso que coloca a especificidade da música brasileira não mais como resultante da síntese de muitas culturas, mas pela diversidade delas: "Não é síntese que tanto importa, mas sim a enumeração. Não mais somos uma cultura, mas sim todas as culturas" (NICOLAU NETTO, 2009, p. 166). Assim, "o nacional-popular será visto como uma das possibilidades de identificação da cultura brasileira, mas não mais a única" (NICOLAU NETTO, 2009, p. 170).

As produções de Antonio Carlos e Jocafi e Martinho da Vila parecem expressar, já na década de 1970, essa passagem do nacional-popular para o popular-restrito. Em suas canções, o samba já não figurava mais como o cimento para a revolução nacional e popular que estaria por vir; ao contrário, ele aparecia vinculado a culturas mais restritas, como eram os casos das rodas de samba da Bahia para as composições de Antonio Carlos e Jocafi, e também o caso das escolas de samba da Boca do Mato e, sobretudo, de Vila Isabel para a produção de Martinho da Vila.

Do mesmo modo, o estudo desses artistas contribui para verificar uma transição na ação da indústria cultural. Conforme já argumentado, sobretudo a partir da bossa nova um grupo de artistas adquiriu certa autonomia para sua produção, mesmo esta acontecendo no interior da indústria fonográfica. Segundo Nobre e Zan, isso fez com que, até a década de 1980, existissem três modos de intervenção no campo musical: dentro da indústria cultural, na sua periferia e à sua margem (NOBRE e ZAN, 2010, p. 87). Em geral, os artistas da MPB se situam nesse primeiro modo de intervenção, pois se integram à indústria e produzem a partir da autonomia que lhes é concedida. Como exemplo de um artista situado na periferia, os autores citam Jards Macalé, uma vez que este "não estava fora da indústria", mas, "ao mesmo tempo não conseguia se manter dentro dela" (NOBRE

e ZAN, 2010, p. 88). Por fim, os pesquisadores lembram o caso dos chamados "independentes", como o grupo que se reuniu em torno do teatro Lira Paulistana, que "não queriam se submeter à lógica das gravadoras nem da indústria cultural de maneira mais ampla" (NOBRE e ZAN, 2010, p. 90), colocando-se à margem desta.

Mapeadas essas três táticas da intervenção, Nobre e Zan comentam sobre a situação atual da música popular brasileira:

> Em uma indústria cultural em desmoronamento e reconfiguração, os três padrões de intervenção gestados nas décadas de 1960 e 1970 só podem ser imitados hoje como farsa. As ideias de marginalidade, de independência ou de disputa na indústria desde dentro simplesmente perderam a base material que lhes dava sentido. Tornam-se farsescas na exata medida em que a configuração presente da indústria cultural caducou. (NOBRE e ZAN, 2010, p. 94)

É possível que um pouco daquilo que os pesquisadores perceberam já aconteça na produção dos sambistas aqui estudados. Isso porque todos atuaram dentro da indústria cultural, mas em um contexto quase desprovido de autonomia. Isso aparece ao se perceber o grau de influência externa – por parte, por exemplo, dos produtores – que sua produção recebe. O caso de Antonio Carlos e Jocafi parece ser o mais claro, haja visto as grandes transformações que se manifestam em sua discografia, sobretudo em épocas de mudança de gravadora. Não é diferente a situação de Benito di Paula, cujos primeiros discos diferem bastante de caráter em busca de um lugar no mercado, mas depois, com o disco *Um novo samba*, já apresenta um caminho bem definido. A partir de então, foi possível conceder ao próprio Benito o cargo de produtor musical, uma vez que ele já havia assimilado o tipo de trabalho que deveria realizar. Mesmo o caso de Martinho, que aparenta ter um grau maior de autonomia em virtude de sua maior consagração em relação aos demais sambistas estudados, não se pode esquecer que sua produção, ainda que não fosse limitada de maneira clara pela ação da indústria fonográfica, mantinha-se dentro das expectativas de um samba "tradicional", ligado às "raízes". Portanto, em nenhum dos três casos se verifica uma

possibilidade de intervenção efetiva no interior da indústria cultural, dando indícios de que esse modelo já começava, para usar o termo de Nobre e Zan, a caducar.

Nesse sentido, espera-se que o "quadradismo"[72] dos versos de Antonio Carlos e Jocafi, a "pobreza de sons"[73] de Benito di Paula e o samba desprovido de "caráter reivindicatório"[74] de Martinho da Vila, considerados como de pouco valor estético por grande parte dos críticos musicais, tenham se constituído como objetos úteis para se ampliar o conhecimento sobre a música popular da década de 1970 e que, por extensão, traga elementos para que se compreenda melhor a situação atual desse repertório.

[72] Referência à letra das estrofes de "Você abusou".
[73] MORAES, 1975, p. 49.
[74] CARVALHO, 1979, p. 4.

REFERÊNCIAS

LIVROS, TESES E ARTIGOS

ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (org.). **Comunicação e indústria cultural.** 4ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978, p. 287-85.

_____. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. **Textos escolhidos**. São Paulo: Nova Cultural, 1989 (Coleção Os Pensadores).

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento.** 2ª ed., Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor W. e SIMPSON, George. Sobre música popular. In: ADORNO, Theodor W.; COHN, Gabriel (org.). **Theodor W. Adorno:** sociologia. São Paulo: Ática, 1986 (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira.** 4ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro, não.** 6ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ARAÚJO, Samuel. **Brega:** music and conflict in urban Brazil. Dissertação (mestrado) – University of Illinois, Urbana, Illinois, 1987.

AUTRAN, Margarida. Samba, artigo de consumo nacional. In: NOVAES, Adauto (org.). **Anos 70:** ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano / Editora SENAC Rio, 2005, p. 71-8.

BAHIANA, Ana Maria. A "linha evolutiva" prossegue – a música dos universitários. In: NOVAES, Adauto (org.). **Anos 70:** ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano / Editora SENAC Rio, 2005, p. 41-52.

BARBOSA, Airton Lima (coord.) Que caminho seguir na música popular brasileira? **Revista Civilização Brasileira,** ano I, nº 7. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, maio de 1966, p. 375-85.

BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. **Radamés Gnattali:** o eterno experimentador. Rio de Janeiro: FUNARTE / Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, 1985.

BARSALINI, Leandro. **As sínteses de Edison Machado:** um estudo sobre o desenvolvimento de padrões de samba na bateria. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2009.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.

BOURDIEU, Pierre. A origem e a evolução das espécies de melômanos. In: **Questões de sociologia.** Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983. (Coleção Trilhas)

_____. **O poder simbólico.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

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

_____. O mercado de bens simbólicos. In: **A economia das trocas simbólicas.** 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BRITO, Brasil Rocha. Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de (org.) **Balanço da Bossa:** antologia crítica da moderna música popular brasileira. São Paulo: Perspectiva, 1968, p. 13-40. (Coleção Debates, v. 3)

CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

CAMPOS, Augusto de. O passo à frente de Caetano Veloso e Gilberto Gil. In: CAMPOS, Augusto de (org.) **Balanço da Bossa:** antologia crítica da

moderna música popular brasileira. São Paulo: Perspectiva, 1968, p. 129-37. (Coleção Debates, v. 3).

CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes. **Os alicerces da folia:** a linha de baixo na passagem do maxixe para o samba. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2006.

CASTRO, Ruy. **Chega de saudade:** a história e as histórias da Bossa Nova. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAVALCANTI, Alberto R. **Música popular:** janela-espelho entre o Brasil e o mundo. Tese (doutorado) – Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Sociais, Departamento de Sociologia, 2007.

CHARTIER, Roger. **A história cultural:** entre práticas e representações. Tradução Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CHAUI, Marilena de Souza. **Seminários.** 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1984 (O nacional e o popular na cultura brasileira).

CHAVES, Renan Paiva. País tropical e seu mimetismo: o discurso ufanista associado a Wilson Simonal e a desinvenção tropicalista. **Revista de Ciências Humanas**, vol. 44, nº 2. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, outubro de 2010, p. 293-311.

DIAS, Marcia Tosta. Indústria cultural. In: WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave:** um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 431-3.

_____. **Os donos da voz:** indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. 2ª ed. São Paulo: Boitempo, 2008.

DICIONÁRIO Houaiss ilustrado: música popular brasileira. Ricardo Cravo Albin (criação e supervisão geral). Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.

ENCICLOPÉDIA da música brasileira: popular, erudita e folclórica. 3ª ed. São Paulo: Art Editora / Publifolha, 2000.

FENERICK, José Adriano. **Nem do morro, nem da cidade:** as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945). São Paulo: Annablume / FAPESP, 2005.

_____. **Façanhas às próprias custas:** a produção da vanguarda paulista (1979-2000). São Paulo: Annablume / FAPESP, 2007.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. Adoniran Barbosa e as metamorfoses do samba de São Paulo. **ArtCultura:** Revista de História, Cultura e Arte, v. 11, nº 18. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, jan.-jun. 2009, p. 207-226.

_____. **A inteligência da música popular:** a "autenticidade" no samba e no choro. Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2010.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber.** 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FRANCESCHI, Humberto M. **Samba de sambar do Estácio:** 1928 a 1931. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. **Teoria da harmonia na música popular:** uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, São Paulo, 1995.

GAVA, José Estevam. **A linguagem harmônica da Bossa Nova.** São Paulo: UNESP, 2002.

GARCIA, Walter. **Bim Bom:** a contradição sem conflitos de João Gilberto. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

GOMES, Marcelo Silva. **Samba-Jazz aquém e além da Bossa Nova:** três arranjos para *Céu e Mar* de Johnny Alf. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2010.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem:** CPC, vanguarda e desbunde: 1960-1970. São Paulo: Brasiliense, 1980.

HORA, Rildo. **Entrevista.** Rio de Janeiro/RJ – Itu/SP, 08-04-2010. Arquivo MP3 (27 min). Entrevista concedida por telefone a Adelcio Camilo Machado.

IBOPE. **Pesquisa de venda de discos:** Rio de Janeiro e São Paulo, 1968-1978. Campinas: Arquivo Edgar Leuenroth.

LE GOFF, Jacques. **História e memória.** 5ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LOPES, Nei. **O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical:** partido-alto, calango, chula e outras cantorias. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

MAMMI, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. **Novos Estudos CEBRAP**, nº 34. São Paulo: CEBRAP, novembro de 1992, p. 63-70.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. 5ª ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2008.

MARTINHO da Vila. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Nova História da Música Popular Brasileira).

MARTINHO da Vila. São Paulo: Editora Globo / RGE, 1997. (Coleção MPB Compositores, vol. 9).

MARTINS, Carlos Estevan. Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem:** CPC, vanguarda e desbunde: 1960-1970. São Paulo: Brasiliense, 1980, p. 121-44.

MÁXIMO, João e DIDIER, Carlos. **Noel Rosa:** uma biografia. Brasília: Editora UnB, 1990.

MEDAGLIA. Júlio. Balanço da Bossa. In: CAMPOS, Augusto de (org.) **Balanço da Bossa:** antologia crítica da moderna música popular brasileira. São Paulo: Perspectiva, 1968, p. 55-111. (Coleção Debates; v. 3).

MELLO, Zuza Homem de. **A era dos festivais:** uma parábola. São Paulo: Editora 34, 2003.

MENDES, Gilberto. De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda. In: CAMPOS, Augusto de (org.) **Balanço da Bossa:** antologia crítica da moderna música popular brasileira. São Paulo: Perspectiva, 1968, p. 121-8. (Coleção Debates; v. 3).

MIDDLETON, Richard. "Play it again Sam": some notes on the productivity of repetition in popular music. **Popular Music**, vol. 3, Producers and Markets. Cambridge University Press, 1983, p. 235-270.

MONTALVÃO, Sérgio de Souza. Questão agrária, capitalismo e a criação da nação: Caio Prado Júnior e a crítica ao agrarismo comunista no Brasil. **Temporalidades:** Revista Discente do Programa de Pós-Graduação em História da UFMG, vol. I, nº 1. Belo Horizonte: UFMG, março de 2009, p. 105-15.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. **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.

_____. MPB: totem-tabu da vida musical brasileira. **Anos 70:** trajetórias. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 125-9.

_____. **A síncope das ideias:** a questão da tradição na música popular brasileira. 1ª ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007a.

_____. Aquarela do Brasil. In: NESTROVSKI, Arthur (org.). **Lendo música:** 10 ensaios sobre 10 canções. São Paulo: Publifolha, 2007b, p. 119-39.

NAVES, Santuza Cambraia. **O violão azul:** modernismo e música popular. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

_____. **Canção popular no Brasil:** a canção crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010 (Coleção contemporânea: Filosofia, literatura e artes).

NICOLAU NETTO, Michel. **Música brasileira e identidade nacional na mundialização.** São Paulo: Annablume / FAPESP, 2009.

NOBRE, Marcos e ZAN, José Roberto. A vida após a morte da canção. **Serrote**, nº 6, novembro-2010, p. 81-94.

NOPEM. **Levantamentos anuais dos 50 álbuns mais vendidos no eixo Rio-São Paulo (1965-1999).** Rio de Janeiro: NOPEM.

NUNES, Romeo. Martinho da Vila. In: VILA, Martinho da. **Martinho da Vila.** RCA Victor, 1969. LP.

_____. Martinho da Vila. In: VILA, Martinho da. **Meu laiaraiá.** RCA Victor, 1970. LP.

NUNES, Thais dos Guimarães Alvim. **A sonoridade específica do Clube da Esquina.** Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2005.

OROVIO, Helio. **Diccionario de la musica cubana:** biográfico y técnico. Havana: Editorial Letras Cubanas, 1981.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional.** 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. **A moderna tradição brasileira.** 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

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.

PAULAFREITAS, Ayêska. Música de rua de Salvador: preparando a cena para a axé music. In: I ENECULT, 2005, Salvador. **Anais...** Salvador: UFBA, 2005.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

REGIS, Flávio Eduardo de Macedo Soares. A nova geração do Samba. **Revista Civilização Brasileira,** ano I, nº 7. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, maio de 1966, p. 364-74.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro.** Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. **Brasilidade revolucionária:** um século de cultura e política. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente:** transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed./Ed. UFRJ, 2001.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira.** Petrópolis: Vozes, 1980.

SANTOS, Daniela Vieira dos. **Não vá se perder por aí:** a trajetória dos Mutantes. São Paulo: Annablume, 2010.

SANTOS, Fábio Saito dos. **Estamos aí:** um estudo sobre as influências do Jazz na Bossa-Nova. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2006.

SARAIVA, Joana Martins. **A invenção do *sambajazz:*** discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

_____. Da influência do *jazz* e outras notas: discursos sobre a cena musical de Copacabana dos anos 50. In: GIUMBELLI, Emerson; DINIZ, Julio Cesar Valladão; NAVES, Santuza Cambraia (org.). **Leituras sobre música popular:** reflexões sobre sonoridades e cultura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 83-97.

SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo:** 85 anos de músicas brasileiras, vol. 2: 1958-1985. 5ª ed. São Paulo: Editora 34, 2006.

SOUZA, Tárik de. **O som nosso de cada dia.** Porto Alegre: L&PM, 1983.

_____. **Tem mais samba:** das raízes à eletrônica. São Paulo: Editora 34, 2003.

SOUZA, Tarik de; ANDREATO, Elifas. **Rostos e gostos da música popular brasileira.** Porto Alegre: L&PM, 1979.

TAGG, Philip. **Everyday tonality:** towards a tonal theory of what most people hear. New York & Montreal: The Mass Media Music Scholars' Press, 2009.

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

TINHORÃO, José Ramos. **O samba agora vai:** a farsa da música popular brasileira no exterior. Rio de Janeiro: JCM Editores, 1969.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Métrica derramada: tempo rubato ou gestualidade na canção brasileira popular. In: VII CONGRESSO LATINOAMERICANO IASPM-AL, Havana, Chile, 2006. **Anais**... Havana: IASPM-AL, 2006. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/iaspm/lahabana/articulosPDF/MarthaUlloaMetrica.pdf>. Acesso em: 23 fev. 2010.

VASCONCELLOS, Gilberto. **Música popular:** de olho na fresta. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba.** 5ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar / UFRJ, 2004.

VICENTE, Eduardo. **Música e disco no Brasil:** a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90. Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, 2002.

VILELA, Ivan. Nada ficou como antes. **Revista USP**, nº 87, set/out/nov-2010, p. 14-27.

WEFFORT, Francisco C. **O populismo na política brasileira.** Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 1978. (Estudos brasileiros; v. 25).

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SQUEFF, Ênio e WISNIK, José Miguel. **Música.** 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 129-191 (O nacional e o popular na cultura brasileira).

_____. **Sem receita:** ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

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, 1997.

_____. Jards Macalé: desafinando coros em tempos sombrios. **Revista USP**, nº 87, set/out/nov-2010, p. 156-71.

MATÉRIAS DE JORNAIS E REVISTAS

AS DEZ músicas de 71. **Veja**, nº 174, 05-01-1972, p. 66.

BIOGRAFIA. Disponível em: <http://www.benitodipaula.com.br/>. Acesso 01 novembro 2010.

CABRAL, Sérgio. ABC de Sérgio Cabral. **Pasquim**, nº 81, 21 a 27-01-1971, p. 6.

_____. Entrevista com Antônio Carlos & Jocafi. **Pasquim**, ano VII, nº 316, 18 a 24-07-1975, p. 16-7.

_____. Música naquela base: o caso Martinho da Vila. **Pasquim**, ano I, nº 11, 05 a 12-09-1969, p. 18.

_____. Música naquela base: Martinho. **Pasquim**, ano I, nº 27, 25-12-1969 a 01-01-1970, p. 5-7.

_____. O samba saiu de moda. **Pasquim**, ano I, nº 4, 06-1969, p. 15.

CANTARINO, Carolina. Quando os deuses se materializam. **Patrimônio:** revista eletrônica do Iphan, nº 1, setembro-outubro de 2005. Disponível em:

<http://www.labjor.unicamp.br/patrimonio/materia.php?id=44>. Acesso 03 março 2011.

CARVALHO, Elizabeth. A subida do samba. **Veja**, nº 586, 28-11-1979, p. 3-6.

CHRYSÓSTOMO, Antônio. Mesmice. **Veja**, nº 435, 5-01-1977, p. 72.

CUÍCA para todos. **Veja**, nº 167, 17-11-1971, p. 96.

DISCOS. **Veja**, nº 140, 12-05-1971, p. 73.

ELIZETH x Benito. **Veja**, nº 384, 14-01-1976, p. 86

GASPAR, Malu. Snoopy vive um dia mais que o criador. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, 14-02-2000. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1402200025.htm> Acesso 29 abril 2011.

MILLARCH, Aramis. O samba urbano de Benito. **O Estado do Paraná**, 11-03-1973, p. 22.

_____. Música. **O Estado do Paraná**, 15-01-1974, p. 14.

_____. Música. **O Estado do Paraná**, 15-02-1974, p. 12.

_____. Música. **O Estado do Paraná**, 24-01-1974, p. 12.

_____. De Elizeth, a cantora maior, à revelação Naire, ouça a boa MPB. **O Estado do Paraná**, 05-05-1974.

_____. Três bons LPS de Samba. **O Estado do Paraná**, 27-03-1975, p. 14.

_____. O bom samba que a nova geração está mostrando. **O Estado do Paraná**, 30-03-1975, p. 35.

_____. Compositores. **O Estado do Paraná**, 21-08-1977, p. 30

_____. Duplas. **O Estado do Paraná**, 20-04-1980, p. 34.

_____. Samba-joia. **O Estado do Paraná**, 08-06-1980, p. 1.

_____. Martinho realizado e Benito em progresso. **O Estado do Paraná**, 20-11-1983, p. 21.

_____. A volta de Antônio Carlos e Jocafi. Quem se lembra? **O Estado do Paraná**, Almanaque, 16-11-1986, p. 4.

MORAES, Renato de. Pobreza de sons. **Veja**, nº 336, 12-02-1975, p. 49.

OS BRINCALHÕES. **Veja**, nº 147, 30-06-1971, p. 70.

OS SONS de sempre. **Veja**, nº 57, 08-10-1969, p. 76.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos. Ingênua vanguarda. **Veja**, nº 436, 12-01-1977, p. 92.

_____. Virada do samba. **Veja**, nº 689, 18-11-1981, p. 143-4.

SOUZA, Tárik de. O samba agora vai. **Veja**, nº 207, 7-11-1973, p. 96.

_____. Nada de ótimo. **Veja,** nº 332, 15-01-1975, p. 88.

_____. País do samba. **Veja**, nº 371, 15-10-1975, p. 121-2.

_____. Vocação indomável. **Veja**, nº 443, 2-03-1977, p. 92-3.

_____. Nada de paetês. **Veja**, nº 535, 6-12-1978, p. 109-10.

SUBINDO no ranking. **Veja**, nº 1415, 25-10-1995, p. 112-3.

UM FESTIVAL ligado na tomada. **Veja**, nº 11, 20-11-1968, p. 55-6

WORLD Popular Song Festival 1974. Disponível em: <http://users.telenet.be/wpsf/WPSF1974.htm>. Acesso 12 outubro 2010.

VÍDEOS

BENITO di Paula. **Programa do Jô.** Rio de Janeiro: Rede Globo, 04-12-2008. Programa de TV.

BENITO di Paula. **Programa do Jô.** Rio de Janeiro: Rede Globo, 17-11-2009. Programa de TV.

DISCOS

1º FESTIVAL do samba na Bahia. JS Discos, 1968. LP.

3º FESTIVAL da Música Popular Brasileira, vol. 3. Philips, 1967. LP.

IV FESTIVAL da Música Popular Brasileira, vol. 1. Philips, 1968. LP.

ADRIANI, Jerri. **Italianíssimo.** CBS, 1964. LP.

ALVES, Ataulfo. **Pai Joaquim d'Angola** / **Pois é...** Sinter, 1955. 78 rotações.

BARROSO, Inezita. **Marvada pinga** / **Ronda.** RCA Victor, 1953. 78 rotações.

BEN, Jorge. **Salve-se quem puder** / **Te te.** Rozenblit, 1968. Compacto simples.

_____. **Jorge Ben.** Philips, 1969. LP.

BOSCO, João. **Caça à raposa.** RCA Victor, 1975. LP.

_____. **Galos de briga.** RCA Victor, 1976. LP.

BUARQUE, Chico. **Chico Buarque de Hollanda.** RGE, 1966. LP.

_____. **Construção.** Phonogram, 1971. LP.

_____. **Sinal fechado.** Philips, 1974. LP.

_____. **Meus caros amigos.** Phonogram, 1976. LP.

CARLOS, Antônio e JOCAFI. **Roberto não corra.** RCA Victor, 1970. Compacto simples.

_____. **Mudei de ideia.** RCA Victor, 1971a. LP.

_____. **Mudei de ideia (incluindo Desacato).** RCA Victor, 1971b. LP.

_____. **Cada segundo.** RCA Victor, 1972. LP.

_____. **Antonio Carlos e Jocafi.** RCA Victor, 1973. LP.

_____. **Definitivamente.** RCA Victor, 1974. LP.

_____. **Ossos do ofício.** RCA Victor, 1975. LP.

_____. **Louvado seja.** RCA Victor, 1977. LP

_____. **Elas por elas.** RCA Victor, 1978. LP.

_____. **Trabalho de base.** RCA Victor, 1980. LP.

_____. **Pássaro fugido.** Polygram, 1984. LP.

_____. **Feitiço moleque.** Continental. 1986. LP.

CARLOS, Roberto. **Roberto Carlos.** CBS, 1972. LP.

_____. **San Remo 1968.** CBS, 1976. LP.

CASCATINHA e INHANA. **Índia** / **Meu primeiro amor.** Todamérica, 1952. 78 rotações.

CELESTINO, Vicente. **O ébrio** / **Abismo de amor.** Victor, 1936. 78 rotações.

CORREA, Orlando. **Maria do céu** / **Desespero de causa.** RCA Victor, 1958. 78 rotações.

COSTA, Gal. **Gal Costa.** Philips, 1969. LP.

_____. **Fa-tal – Gal a todo vapor.** Philips, 1971. LP.

CREUZA, Maria. **Festa no terreiro de Alaketu** / **Abolição.** Odeon, 1967. Compacto simples.

_____. **Apolo 11.** JS Discos, 1969. LP.

_____. **Eu sei que vou te amar.** RGE, 1972a. LP

_____. **Maria Creuza.** RGE, 1972b. LP.

GERARDI, Alcides. **Cinzas do passado** / **Antonico.** Odeon, 1950. 78 rotações.

GIL, Gilberto. **Louvação.** Philips, 1967. LP

_____. **Gilberto Gil.** Philips, 1969. LP.

GILBERTO, João. **Chega de saudade** / **Bim bom.** Odeon, 1958. 78 rotações.

FUGAIN, Michel et LE BIG Bazar. **Fais comme l'oiseau.** CBS, 1972. Compacto simples.

LARANJEIRA, Elza. **A noite do meu bem.** RGE, 1960. LP.

LEÃO, Nara; BUARQUE, Chico; BETHÂNIA, Maria. **Quando o carnaval chegar:** trilha sonora do filme. Phonogram, 1972. LP.

MAYSA. **Maysa**. Odeon, 1974. LP.

MENDES, Sérgio e BRASIL' 77. **Vintage 74.** Bell, 1974. LP.

MONTEIRO, Doris e MILTINHO. **Doris, Miltinho e charme, vol. 2.** Odeon, 1971. LP.

MORAES, Vinicius. **En la fusa.** Trova, 1970. LP.

MPB-4. **Sucessos.** Elenco, 1971. Compacto duplo.

O BRASIL canta no Rio. Odeon, 1968. LP.

PAULA, Benito di. **Benito di Paula.** Copacabana, 1971. LP.

_____. **Ela.** Copacabana, 1972. LP.

_____. **Um novo samba.** Copacabana, 1974a. LP.

_____. **Gravado ao vivo.** Copacabana, 1974b. LP.

_____. **Benito di Paula.** Copacabana, 1975. LP.

_____. **Benito di Paula.** Copacabana, 1976. LP.

_____. **Benito di Paula.** Copacabana, 1977. LP.

_____. **Benito di Paula.** Copacabana, 1978. LP.

_____. **Benito di Paula.** Copacabana, 1979. LP.

_____. **Benito di Paula.** Copacabana, 1980. LP.

_____. **Benito di Paula.** Copacabana, 1991. LP (Coletânea Seleção de Ouro).

_____. **Benito di Paula.** Polydisc, 1996a. CD (Coletânea 20 Super Sucessos).

_____. **Benito di Paula.** Warner Music, 1996b. CD (Coletânea Geração Samba).

_____. **Benito di Paula.** Som Livre, 2002. CD (Coletânea Perfil).

_____. **Benito di Paula ao vivo.** EMI, 2009. DVD.

PAULA, Benito di et al. **Brasil Som 75.** Copacabana, 1975. LP.

POWELL, Baden e MORAES, Vinicius. **Os afro-sambas de Baden e Vinicius.** Forma, 1966. LP.

PRADO, Pérez. **Big hits by Prado.** RCA Victor, 1960. LP.

REGINA, Elis. **Samba eu canto assim.** Philips, 1965. LP.

_____. **Sou sem paz / Menino das laranjas.** Philips, 1965. Compacto simples.

_____. **Elis.** Phonogram, 1974. LP.

REGINA, Elis e RODRIGUES, Jair. **Dois na bossa.** Philips, 1965. LP.

REVELAÇÃO. **Aventureiro.** Deckdisc, 2008. CD.

RIBEIRO, Almir. **Uma noite no Cave.** Copacabana, 1957. LP.

RODRIGUES, Jair. **Jair de todos os sambas.** Philips, 1969. LP.

SAMPAIO, Sergio. **Eu quero é botar meu bloco na rua.** Phonogram, 1973. LP.

SIMONAL, Wilson. **Joia, joia.** Odeon, 1971. LP.

SINATRA, Frank. **My way.** Reprise, 1969. LP.

SIVUCA. **Sivuca.** Vanguard, 1974. LP.

TRIO MOCOTÓ. **Trio Mocotó.** RGE, 1973. LP.

VALLE, Marcos. **O compositor e o cantor Marcos Valle.** Odeon, 1965. LP.

VANDRÉ, Geraldo. **Geraldo Vandré.** Audio Fidelity, 1964. LP.

VILA, Martinho da. **Martinho da Vila.** RCA Victor, 1969. LP.

_____. **Meu laiaraiá.** RCA Victor, 1970. LP.

_____. **Memórias de um sargento de milícias.** RCA Victor, 1971. LP.

_____. **Batuque na cozinha.** RCA Victor, 1972. LP.

_____. **Origens (Pelo telefone).** RCA Victor, 1973. LP.

_____. **Canta canta minha gente.** RCA Victor, 1974. LP.

_____. **Maravilha de cenário.** RCA Victor, 1975. LP.

_____. **Rosa do povo.** RCA Victor, 1976. LP.

_____. **Presente.** RCA Victor, 1977. LP.

_____. **Tendinha.** RCA Victor, 1978a. LP.

_____. **Martinho da Vila.** Abril Cultural, 1978b. LP. (Coleção Nova História da MPB)

_____. **Terreiro, sala e salão.** RCA Victor, 1979. LP.

_____. **Samba enredo.** RCA Victor, 1980. LP.

_____. **Sentimentos.** RCA Victor, 1981. LP.

_____. **Martinho da Vila.** RGE / Globo, 1997. CD. (Série MPB Compositores, vol. 9)

_____. **O pequeno burguês.** MZA Music / Canal Brasil, 2008. DVD

VIOLA, Paulinho da. **Paulinho da Viola.** Odeon, 1975. LP.

ZÉ, Tom. **Estudando o samba.** Continental, 1976. LP.

_____. **Correio da Estação do Brás.** Continental, 1978. LP.

ANEXO 1 ENTREVISTA COM RILDO HORA[75]

- Eu estava olhando a vendagem de discos do final da década de 60 e vi que não se vendiam muitos discos de samba. E aí você entrou na RCA e, já de cara, em 69, lançou o Martinho da Vila, que foi um grande sucesso; depois, em 72, você fez o disco do Antonio Carlos e Jocafi, que também foi um grande sucesso. A que você acha que se deve esse sucesso do samba que você conseguiu?

- É, o primeiro disco que o Martinho da Vila fez na RCA, o primeiro mesmo, não foi produzido por mim. Eu apenas, como era produtor novo da RCA, eu o contratei e levei pra lá. E dois anos depois foi que eu comecei a assumir a carreira dele e ficamos uns trinta anos juntos. Inclusive agora estamos fazendo um disco juntos sobre Noel Rosa. Mas, continuando a sua pergunta, é o seguinte: eu fui criado em Madureira, e Madureira é a terra do samba. Fui criado perto da Portela e tal. Sempre gostei muito de samba. Só que, quando eu fui produzir discos, coincidentemente, na época, eu estava estudando música com o maestro Guerra-Peixe. Nós fizemos um curso de estruturação rítmica, que era como usar percussão pra orquestra sinfônica, um estudo sobre percussão em geral. E os alunos tinham que escrever uma peça só pra percussão e reger. E a percussão tinha que ter nuances, aspectos e cores, como um quadro, como uma paisagem, qualquer coisa assim, da natureza. E aí eu comecei a aplicar aquelas coisas que eu aprendi, que eu estudei com o Guerra-Peixe, na produção de samba, criando tensão, ponto culminante, aquela coisa que cresce, diminui de repente. Essa alternância no clima da percussão, eu atribuo a ela, essa alternância, o êxito do nosso trabalho no mundo do samba.

- Eu estava lendo uma entrevista que o Antonio Carlos e Jocafi deram pro Sérgio Cabral lá naquele jornal Pasquim, e eles falaram que eles tinham gravado um compacto que não tinha tido muito sucesso...

- Foi, no começo, o primeiro compacto deles não... Aliás, os dois primeiros. Depois, quando eles fizeram “Você abusou”, aí estouraram.

- E eles falam que você que resolveu apostar neles. Eles falam bem claramente que, se não fosse o Rildo Hora, eles não teriam gravado o LP *Mudei de ideia*. Como foi a gravação desse disco?

- Olha, naquela época era mais fácil a gente insistir com o artista, porque tinha uma lei de ICM que recuperava os recursos para incentivar a

[75] Entrevista realizada por telefone no dia 08 de abril de 2010.

indústria do disco: eles recuperavam do ICM uma parte pra poder reinvestir. Então não existia assim tanto rigor quando um cara gravava um disquinho que não vendia, mas que o produtor ou a direção acreditavam, eles continuavam. E o Antonio Carlos e Jocafi, quando eu os levei pra RCA, o pessoal lá gostou muito deles! Então, eu fui insistindo e aí consegui fazer o LP deles. Inclusive esse LP tem a participação de grandes músicos: tem o Lanny da guitarra, o fabuloso Lanny, que tocou tanto com a Gal Costa, com os baianos, a tropicália; tem, se não me engano o Rogério Duprat, fez alguma coisa de arranjo lá. O Rogério é meu amigo. Então, foi assim. Depois, foram chegando os outros. Veio o Martinho. Quer dizer, eu levei o Martinho pra RCA, aí passei a produzi-lo mesmo, diretamente, a partir do terceiro disco, *Memórias de um sargento de milícias*. Mas nos dois anteriores, eu colaborei como assistente, porque eu era novinho na RCA e o então diretor artístico resolveu ele mesmo produzir o Martinho. Mas ele me mandava pro estúdio pra fazer isso que eu faço, mas só que era como assistente: eu ia lá, colocar voz, pra essas coisas.

- Voltando pra aquele disco *Mudei de ideia*, eu o tenho escutado bastante e vi que ele é uma mistura de vários gêneros: tem uma canção como "Hipnose", que eles já tinham defendido no festival, que é uma canção *pop*; tem aquele "Nord West", que é praticamente o country...

- É, eles eram assim mesmo, o Antonio Carlos e Jocafi. E, engraçado que, na época, eu tinha muitas brigas com eles por causa disso, porque eu seguia o Nacionalismo nas artes. Naquela época. Eu ainda sou nacionalista até hoje, mas de uma maneira mais aberta, bem mais aberta. Mas, naquela época, eu era bem "xiita" mesmo. Eu tinha um monte de brigas com eles. Mas eles queriam fazer aquilo... No fundo, eu achava legal e fazia.

- Certo. E, de novo, eu volto à questão do samba: justamente foram "Você abusou" e "Mudei de ideia", que são os dois sambas do disco que fizeram maior sucesso. Ou seja, em um disco cheio de vários gêneros, foi justamente o samba que fez sucesso. Qual a razão disso, Rildo?

- Porque aí já tinha essa intenção de fazer o samba acontecer de maneira nacional. E aí eu consegui convencer os diretores de que as pastas de trabalho deveriam ser essas. E aí foi emendando: Martinho, todo ano fazendo sucesso; depois veio a Beth Carvalho. O próprio João Bosco, que fez um primeiro disco comigo que se chama "João Bosco", contracapa do Antonio Carlos Jobim, foi um disco de vendas pífias. O segundo, que tem aquele "São Sebastião", "O Mestre Sala dos Mares", aquele disco estourou. Por quê? Porque João Bosco gravou "Mestre Sala dos Mares", "Kid Cavaquinho" e "De frente pro crime", três sambas. Aí eu fui empurrando o samba, depois veio a Beth Carvalho mais tarde, e estou aqui até hoje. E gosto muito de outros gêneros, gosto de MPB e tenho minha carreira de instrumentista que, nela, eu toco vários tipos de música, inclusive música de concerto.

- O “Você abusou” não é arranjo seu, não é? É do José Briamonte, é isso?

- É o seguinte: quando eu comecei a produzir, eu estava estudando com o Guerra-Peixe. Eu fazia o seguinte: os arranjos de base, eu fazia, mas eu não assinava, eu chamava sempre os maestros pra fazerem os complementos. Aí eu dava o crédito, e fiz muito isso. Até que, de repente, eu comecei a assumir esse lado meu de arranjador. Porque eu tinha feito uma promessa pra mim que eu só assinaria os arranjos quando eu tivesse terminado o curso de contraponto. Enquanto eu estudei harmonia, que já daria pra fazer arranjos tranquilamente, eu não fazia: eu orientava os arranjadores, mas praticamente eu fazia os arranjos de base dos discos todos.

- E o “Você abusou”, eu estava fazendo uma análise dele, e percebi que a melodia dele praticamente só sublinha as notas do acorde de tônica, mas tem uma harmonia elaborada, com baixo descendo cromaticamente, acordes invertidos. Isso é seu, Rildo?

- Não, aquela ideia é deles. Eles fizeram uma porção de músicas com essa harmonia, não sei se você reparou a carreira deles em seguida: tinha muita música que era com essa mesma harmonia e melodia diferente. Mas essa harmonia eles inventaram quando eles fizeram uma música chamada “Catendê”: “Meu catendê”, que é a mesma coisa, vai descendo aquele baixo cromático. E, dali, eles começaram a fazer muitos sambas, tudo em cima dessa harmonia. Mas muitos mesmo, todo ano tinha um com isso.

- Por que será isso, Rildo?

- Bom, isso, sinceramente, eu não achava muito legal, mas isso era uma mania que eles tinham de querer fazer sucesso. Como o “Você abusou” emplacou, eles continuaram fazendo música usando essa harmonia. Mas, curiosamente, sem ter a mesma intenção, o Tom Jobim fez “Este seu olhar”, “Discussão”, “Aula de matemática”, que são músicas que têm aquela subida com a diminuta, e em todas essas músicas a harmonia é a mesma. Tanto que, às vezes, o pessoal antigamente, brincava, cantava: “Sim, promessas fiz” e cantava “Este seu olhar” junto, e dava certo, porque a harmonia era a mesma. Os baianos, eles faziam isso, de usar a harmonia do “Você abusou” porque foi uma coisa que deu certo e eles tinham vontade de estourar. Eu também, por questão ideológica, brigava muito com eles por causa disso, porque eu acho que o sucesso deve acontecer espontaneamente, sem que a gente fique correndo atrás dele. Até hoje eu sou assim, meu irmão: eu tenho esse sucesso todo aí com o Zeca Pagodinho, mas não é nada planejado, assim, que a gente vai fazer o negócio, que vai vender, não. Aconteceu porque o Zeca é uma personalidade e ele quis dar continuidade à carreira. Sempre foi assim com o Martinho, com a Beth: procurar

selecionar boas músicas, fazer um bom disco e, aí, tendo o investimento da gravadora, promoção, o disco acontece.

- Quanto à questão do sucesso, a gente vê o Martinho da Vila, por exemplo, você está produzindo um novo disco dele, ele lançou aquele DVD "Pequeno Burguês" e tal. Ele continua produzindo até hoje, uma produção intensa. E, salvo engano meu, o Antonio Carlos e o Jocafi estão bastante sumidos do cenário da música.

- É, eles ficaram um pouco pra trás.

-Por que você acha que isso aconteceu? Quer dizer: Martinho se consagrou como um grande compositor e a impressão que eu tenho é de que o Antonio Carlos e Jocafi, parece que não, não é?

- Olha, o que aconteceu com o Antonio Carlos e Jocafi foi o seguinte: existem dois tipos de artista, tem artista que é tranquilo no estúdio e outros que são mais agitados. Eu gosto muito deles, mas quando eu trabalhava com eles, eu não sei quantos discos eu fiz com eles, eu acho que eu fiz uns cinco ou seis, eu ficava muito agitado naquela época, um pouco de pressão alta, era uma relação um pouco tensa. Quando eu resolvi não produzi-los mais, eu briguei, assim, com eles, briguei só artisticamente, são meus amigos, eu me afastei, aí acho que quebrou uma corrente ali e, não sei, aí eles não engrenaram mais. Eu até tenho uma certa... um pouco de pena que isso tenha acontecido. Mas foi o que aconteceu. Eu acho que, quando um grupo funciona, trabalhando certo, deve manter. Pra você ver, eu tive uma relação com o Martinho de mais de trinta anos. Só deixei de trabalhar com ele porque ele mudou de gravadora, foi trabalhar na gravadora do Mazzola e o Mazzola é que produz os discos na gravadora dele. Senão, estava com o Martinho até hoje. Mas eles continuam fazendo show, eles não estão totalmente parados. Eles não estão na mídia. O Antonio Carlos tem uma escola de música e trabalha também com esse negócio de projeto cultural, de lei de incentivo, ele faz muita coisa nessa área e tem umas outras atividades. E eles fazem shows também, mas sem estar na mídia.

- Quanto ao Martinho, eu achei um artigo que o Sérgio Cabral escreveu, lá no Pasquim: "É claro que há pessoas que não gostam muito de Martinho da Vila como compositor ou como cantor. Mas prefiro ficar com as 100 mil pessoas que já compraram o seu LP e com as outras tantas que vão fazer o mesmo." O disco de 69 do Martinho, o disco de estreia, recebeu muitas críticas mesmo?

- Olha, recebeu pelo seguinte: existe muita ignorância no Brasil sobre música. Por exemplo, um repentista, no nordeste, ele faz aquela música toda parecida; os sanfoneiros lá do sul tocam aquelas rancheirinhas, tudo igual. Partido-alto é uma música que é aquilo mesmo, um negócio meio repetitivo. Mas é o gênero musical que é assim. Como o Martinho faz muito partido-alto, o disco dele tinha muito isso – "Pequeno burguês", "Dinheiro, pra que dinheiro?" – aquela

harmonia que fica **lá**, **fá sustenido**, **si**, **mi**, **lá**, **fá sustenido** – aí ficou todo mundo dizendo que a música do Martinho era tudo igual. Nessa época. Aí, a partir do terceiro disco, quando eu produzi, eu fiz uma modificação e o fiz gravar, de doze músicas, oito que não eram dele. E foi quando nós tivemos o sucesso de "Segure tudo". Mas não foi por isso que ele continuou até aqui, não. Ele continuou porque ele é um cara muito sensível, um grande observador da vida, é um filósofo, um cara que tem muito refinamento, tem um acabamento bom na letra, nas coisas que ele escreve. E ele ficou esse tempo todo pelo valor que ele tem. Realmente a música do Martinho é uma música muito simples, muito simples mesmo, algumas pessoas não gostam. Mas o grande público... E ele tem muito público! Aqui e em Portugal é uma loucura!

- Eu tenho a impressão de que a música do Martinho, em termos musicais, principalmente de harmonia, ela é até mais simples do que Antonio Carlos e Jocafi.

- É, é verdade.

- E, mesmo assim, ele acabou se consagrando mais. Mas recebeu muitas críticas...

- No começo, agora não mais. Depois, não. Depois que ele ficou respeitado, no show deles sempre iam Dias Gomes, Ferreira Gullar, a intelectualidade, o pessoal da esquerda e tal, então isso diminuiu bastante. Ele encontra muita rejeição por parte do pessoal que segue o caminho jazzístico. Aí o pessoal não gosta não. Mas são caminhos diferentes, também. E também quem gosta de coisa simples, não gosta de *jazz*. E se a gente for falar sobre isso, a gente vai até amanhã.

- Como era a ligação de Martinho com o pessoal da esquerda?

- O mundo é o seguinte: tem pessoas de esquerda e tem pessoas de direita. Tem pessoas muito radicais de esquerda e tem uma esquerda mais... O Martinho, por exemplo, defende os negros do mundo inteiro, a negritude, o jeito do Martinho ser de esquerda é por aí. E eu acho o Martinho um cara de esquerda, sim. Mas não é um comunista, não é isso! Mas ele é de esquerda, e eu sou também. E é assim: o mundo tem a esquerda e a direita e, às vezes, tem gente boa dos dois lados.

- Eu perguntei isso porque estou pensando na canção "Assim não Zambi", você lembra?

- Lembro, fui eu quem fez o arranjo pra essa música. Pois é, você vê, nessa música, ele evidencia muito esses valores: a defesa da negritude, do sofrimento do negro, não só o negro brasileiro. Martinho fez uma viagem por todos os países negros, com aqueles adiantamentos que ganhava da RCA quando ela fazia muito sucesso. Ele é um grande negro, um cara consciente mesmo. E ele

coloca isso na música dele. Recentemente ele não tem abordado muito esse tema. Mas ele, na época que tinha a Revolução, ele usava bastante isso. Não era querendo provocar a Revolução, não. É que ele era assim.

- Nesse sentido, algumas das críticas que ele recebeu estavam relacionadas à canção “Pequeno burguês”, porque aí ele cantava outra coisa, não é?

- Mas era um burguês que ao mesmo tempo dizia que não passava de “um pobre coitado”. Mas essa música foi bem aceita. Ele teve uma música que foi muito criticada, que ele nem canta mais: “Você não passa de uma mulher”. Essa aí deu uma “merda” danada, sacanearam ele no Pasquim. Mas isso já tem mais de trinta anos, esqueceram.

- O segundo disco dele, *Meu laiáraiá*, esse não é produção sua?

- Não, mas no *Meu laiáraiá*, eu toco violão, toquei umas gaitinhas lá, fiz várias direções no estúdio, mas não apareceu no crédito.

- Porque eu estava comparando esse disco com o primeiro e notei que, neste, não tinha bateria, contrabaixo; e, a partir do segundo, parece que existe outra preocupação...

- Exatamente, no segundo, o produtor resolveu dar uma guinada, colocar orquestra e tal. E aí esse segundo foi mal sucedido. No terceiro, eu comecei com aquele meu estilo: de colocar contrabaixo, sempre contrabaixo acústico, que era o que a gente usava com Martinho no início, só muitos anos depois a gente usou baixo elétrico, bateria e tal. Mas a ideia do primeiro disco dele foi muito simples mesmo, um disco com cavaquinho, violão, pandeirinho, coisinhas leves, e um corinho de três meninas ou quatro.

- E, do segundo em diante, será que houve uma ideia então de dar um “refinamento” no disco?

- É, um refinamento, mas, na minha opinião, não foi feliz, porque não foi bem realizado. Ficou meio pesadão. E, a partir do terceiro, eu fiquei trinta anos e, modéstia à parte, acertei em quase tudo.

- Como era o processo de gravação no estúdio: quais os critérios de escolha dos músicos? Como eles se relacionavam com você? E com os artistas?

- É o seguinte, eu sempre gostei de usar, no disco, os principais músicos que vão pra estrada com o artista, eles colaboram bastante. Não coloco a banda inteira, não. Às vezes a gente faz umas duas faixas pra agradar a banda. Além disso, eu procuro trabalhar com os grandes músicos, que são reconhecidos no meio, como o Gordinho do surdo, os grandes bateristas da época como o Wilson das Neves, o Papão, e agora outros como o Jorge Gomes, o Camilo Mariano, usei muito o Luizão Maia na maioria dos meus discos, mas sempre com

essa preocupação também de usar os bons elementos da banda do artista. No caso do Martinho da Vila, usei muito a Rosinha de Valença, que fazia uma boa mistura com o Manoel da Conceição, que é um violonista bacana, que gravou vários sucessos do Martinho e da Beth. E a convivência com os músicos é assim: pra ter uma boa gravação, precisa ter um clima muito saudável, um relacionamento bom, aceitar opinião, os músicos dão uma ideia, a gente aceita, e vai-se conseguindo fazer as coisas desta maneira. Uma gravação feita num clima de felicidade dá mais certo do que aquela coisa autoritária, aqueles diretores que gostam de gritar, como acontece principalmente na televisão. Mas o nosso jeito de trabalhar é diferente: é uma participação, tendo uma liderança. Tem um cara que está tomando conta, que é o líder, que tem as ideias, mas que aceita colaboração. Isso dos músicos, dos maestros, com quem eu "troco figurinhas" com eles, porque eu sou produtor, arranjador, mas também convido outros arranjadores pra participar dos discos que eu faço e nós "trocamos figurinhas". É assim que o trabalho flui. E, naturalmente, com o artista falando bastante, porque o disco é dele, não meu, não é?

- Muito obrigado por você ter me atendido e parabéns pelo seu trabalho porque, se não fosse a sua produção, eu não teria pesquisa pra fazer.

- Você está fazendo a pesquisa sobre samba de um modo geral ou só sobre Martinho da Vila e Antonio Carlos e Jocafi?

- Estou focado neles, que você produziu, e também no Benito di Paula

- Bom, a sociedade artística, igual um partido político, como o PT, tem várias facções lá dentro, não é? Benito di Paula representa o samba de São Paulo, aquele samba meio urbano de São Paulo, só que tocado no piano. Tem gente que não gosta do Benito di Paula. Benito di Paula é muito bom! Mas ele faz aquele estilo, que não é bossa nova, não é como o samba do Paulinho da Viola, do Martinho, nem do Antonio Carlos e Jocafi... Mas ele tem aquela linha dele que é interessante. Eu fiz a pergunta porque eu estou com o Zeca há quinze anos!

- Verdade! Mas a minha pesquisa está mais focada nos anos setenta, e o Zeca surgiu depois, não é?

- Ah, não, tudo bem! Então, está tudo certo!

ANEXO 2 DISCOGRAFIA

Antonio Carlos e Jocafi

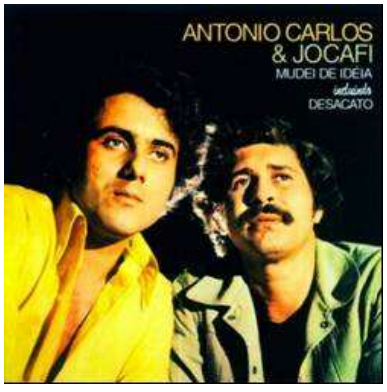
A) LPs da década de 1970.

- Mudei de ideia, RCA Victor, 1971.

LADO A
01. Você abusou (Antonio Carlos / Jocafi)
02. Se quiser valer (Antonio Carlos / Jocafi)
03. Kabaluerê (Antonio Carlos / Jocafi)
04. Conceição da praia (Antonio Carlos / Jocafi)
05. Hipnose (Antonio Carlos / Jocafi)
06. Mudei de ideia (Antonio Carlos / Jocafi)
LADO B
01. Quem vem lá (Antonio Carlos / Jocafi)
02. Nord West (Antonio Carlos / Jocafi / Alberto Santos Pinheiro)
03. Morte do amor (Antonio Carlos / Jocafi / Ildásio Tavares)
04. Deus o salve (Antonio Carlos / Jocafi)
05. Dalena (Antonio Carlos / Jocafi)
06. Bonita (Antonio Carlos / Jocafi)

Guitarra: Lanny; Violão (corda de aço), banjo e viola: Messias; Órgão: João Carlos; Baixo: Zé Carlos, Boneca, Cláudio; Gaita: Rildo Hora; Bateria: Ney, Norival; Violão (centro): Jocafi; Violão (Dixieland): Germano; Ritmo: Hermes, Guilherme, Jorginho Cebion, Zezinho, Oswaldinho, Osmar; Arranjos: Maestro José Briamonte (01A, 01B, 04B), Maestro Alexandre Barreto (02A, 03A, 04A, 05A, 06A, 03B), Maestro Rogério Duprat (02B, 06B), Maestro H. Silvestre (05B); Diretor artístico: Alfredo Corleto; Coordenador artístico: Rildo Hora; Lay-out: Tebaldo.

- Mudei de ideia, incluindo Desacato, RCA Victor, 1971.



LADO A
01. Você abusou (Antonio Carlos / Jocafi)
02. Se quiser valer (Antonio Carlos / Jocafi)
03. Kabaluerê (Antonio Carlos / Jocafi)
04. Conceição da praia (Antonio Carlos / Jocafi)
05. Hipnose (Antonio Carlos / Jocafi)
06. Mudei de ideia (Antonio Carlos / Jocafi)
LADO B
01. Desacato (Antonio Carlos / Jocafi)
02. Quem vem lá (Antonio Carlos / Jocafi)
03. Nord West (Antonio Carlos / Jocafi / Alberto Santos Pinheiro)
04. Morte do amor (Antonio Carlos / Jocafi / Ildásio Tavares)
05. Deus o salve (Antonio Carlos / Jocafi)
06. Bonita (Antonio Carlos / Jocafi)

Diretor artístico: Alfredo Corleto; Coordenador artístico: Rildo Hora; Lay-out: Tebaldo.

- Cada segundo, RCA Victor, 1972.

LADO A
01. Encabulada (Antonio Carlos / Jocafi)
02. Bate-barriga (Antonio Carlos / Jocafi)
03. Presepada (Antonio Carlos / Jocafi)
04. Simbarerê (Antonio Carlos / Jocafi)
05. Edição extra (Antonio Carlos / Jocafi / Ildázio Tavares)
06. Transas (Antonio Carlos / Jocafi)
LADO B
01. Cada segundo (Antonio Carlos / Jocafi)
02. Shazam (Antonio Carlos / Jocafi / Ildázio Tavares)
03. Queixas (Antonio Carlos / Jocafi)
04. Ossain (Antonio Carlos / Jocafi / Ildázio Tavares)
05. Nego me chamou de imbecil (Antonio Carlos / Jocafi)
06. Deboches (Antonio Carlos / Jocafi)

Violão: Jocafi, Helinho, Dino (7 cordas); Guitarra: José Carlos, Nelson Angelo, Chiquito; Cavaco: Neco; Piano: Edson Frederico; Baixo: Rubens, Novelli; Bateria: Pascoal; Cuíca (no tom): Paulinho, Nenen; Tamborim: Marçal; Atabaque: Nelsinho; Tumbadora: Hermes, Alberto; Agogô: Jorge Arena; Sons especiais: Pedro Sorongo; Surdo incrementado: Gilberto de Olaria; Folha metálica: David; Scaccia: Ivan; Cordovox: Chiquinho; Coro: A Máfia; Arranjos: Briamonte (01A, 03A, 06A, 03B, 05B, 06B), Salvador (02B, 04B), Leonardo Bruno (02A, 05A, 01B), Paulo Moura (04A), Rildo Hora (base); Regência de base: Edu Mello e Souza; Transas sonoras: Celinho, Deraldo, Luiz, João Fritz, Equipe RCA; Transas de ligação: Athayde; Coordenação artística: Rildo Hora; Coordenação geral: Ramalho Neto.

- Antonio Carlos e Jocafi, RCA Victor, 1973.

LADO A
01. Teimosa (Antonio Carlos / Jocafi)
02. Glorioso Santo Antonio (Antonio Carlos / Jocafi)
03. Dona da casa (Antonio Carlos / Jocafi)
04. Gamelera (As moças) (Antonio Carlos / Jocafi)
05. Sanfona véia (Antonio Carlos / Jocafi)
06. Deixe que é dengo dela (Antonio Carlos / Jocafi / Ildázio Tavares)
LADO B
01. Fraqueza (Antonio Carlos / Jocafi / Zé do Maranhão)
02. Te quiero (Antonio Carlos / Jocafi)
03. Tereza guerreira (Antonio Carlos / Jocafi)
04. Por Nossa Senhora (Antonio Carlos / Jocafi)
05. Um abraço no Lucien extensivo ao Edu (Antonio Carlos / Jocafi) – participação especial: Maria Creuza
06. Xamego de Iná (Antonio Carlos / Jocafi)

Coordenação geral: Gil Beltran; Coordenação artística e direção de estúdio: Rildo Hora; Arranjos e regência: Leonardo Bruno; Arranjos de base: Edson Frederico (01A, 01B, 05B); Coro: A Máfia; Coral Gregoriano (02A): Adalberto Metzler, Nelson Mellin, Mauro Cesar de Oliveira, Ivo Carlos Compagnoni, Leonardo Bruno; Vozes femininas: Vania Ferreira, Cláudia de Mello Mattos; Violão: Jocafi, Luis Cláudio (03A); Violão de 12 cordas: Neco; Violão de regional: Jucy, Ivan; Cavaquinho: Xixa; Baixo: Aldo, Capacete; Guitarra: Waltel; Bateria: Pascoal; Piano: Edson Frederico, Cristóvão;

Órgão: Halley; Acordeon: Chiquinho, Caçulinha; Surdo: Gilberto de Olaria; Tambores e copo: Pedro Sorongo; Cuíca: Zeca da Cuíca; Boclave: Jocafi; Atabaque: Onias Camardelli (02A, 03A); Percussão: Chico Batera, Hermes, Davi Sion, Alberto; Pandeiro: Carlinhos Pandeiro de Ouro; Piston: Hamilton, Formiga; Bugle: Darcy; Sax: Emílio, Bijou, Mark Rupe, Zé Bodega; Trombone tenor: Edson Maciel, Edmundo Maciel; Trombone baixo: Flamarion; Flauta: Celso, Jorginho; Xilofone e Bells: Pinduca; Gaita: Rildo Hora; Spalla: Giancarlo Pareschi; Violino: Alberto Pinchas Jaffé, Virgílio Arraes Filho, Jorge Faini, José Dias de Lana, Jerzy Milewsky, Frantisek Bartik, Aizik Milach Geller, Andréa Ozório, Ricardo Wagner Benício de Abreu, Ernani Bordinhão, João Daltro de Almeida; Viola: Geza Kiszely, Arlindo Figueiredo Penteado, Maria Léa de Magalhães, Nelson Batista de Macedo; Cello: Márcio Eymard Malard, Zigmunt Kubala, Ana Bezerra de Mello Devos, Alceu de Almeida Reis, Gerhard Peter Daulsberg; Harpa: Fumagalli; Arregimentação: Gilberto D'Ávila, Borelli; Técnicos: Stélio Carlini, Walter Lima, Paulo Frazão (Garrincha), Gunter Johann Kibelkstis; Foto: Oswaldo Micheloni (capas), Wilton Montenegro; Arte: Ney Tavora; Gravação e mixagem: estúdio da RCA – Rio de Janeiro, em 16 canais.

- Definitivamente, RCA Victor, 1974.

LADO A
01. Dona Flor e seus dois maridos (Antonio Carlos / Jocafi)
02. Alarme falso (Antonio Carlos / Jocafi)
03. Chuculatêra (Antonio Carlos / Jocafi)
04. Sexto sentido (Antonio Carlos / Jocafi)
05. O poeta e o cobertor (Antonio Carlos / Jocafi)
06. Diacho de dor (Antonio Carlos / Jocafi) – participação especial de Maria Creusa
LADO B
01. Maldita hora (Antonio Carlos / Jocafi)
02. Terceiro ato (Romance teatral) (Antonio Carlos / Jocafi)
03. Meia noite (Antonio Carlos / Jocafi)
04. Toró de lágrimas (Antonio Carlos / Jocafi)
05. Uma ordem sim sinhô (Nonato Buzar / Antonio Carlos)
06. Definitivamente (Antonio Carlos / Jocafi)

Supervisão geral: Osmar Zandomenigui; Coordenação artística e direção de estúdio: Rildo Hora; Arranjos e regência: Leonardo Bruno; Técnicos de gravação: Stélio Carlini, Paulo Frazão, Luiz Carlos; Técnico de mixagem: Luiz Carlos; Violão e guitarra: Hélio Delmiro, Leonardo Bruno (05A); Bateria: Paulinho; Baixo: Luizão; Cavaco: Neco; Percussão: Hermes, Everaldo; Surdo: Gilberto D'Ávila; Cuíca: Neném; Harmônica: Rildo Hora; Teclados: Gilson Peranzzetta, Zé Roberto; Coro popular: Raymundo Bittencourt; Coro em vozes: montagem em Bg. de Leonardo Bruno (05A e 01B); Fotos de capa e miolo: Bernard Saussin; Fotomecânica do miolo: Sérgio de Garcia; Arte: Ney Távora.; Gravação e mixagem: estúdio da RCA – Rio de Janeiro, em 16 canais.

- Ossos do ofício, RCA Victor, 1975.

LADO A
01. Que me importa (Antonio Carlos / Jocafi)
02. Ossos do ofício (Antonio Carlos / Jocafi)
03. Indagorinha (Antonio Carlos / Jocafi)
04. Pra uma mulher (Antonio Carlos / Jocafi)
05. Trinta por cento (Antonio Carlos / Jocafi)
06. É de Nicocó (Antonio Carlos / Jocafi)
LADO B

01. Perspectiva (Antonio Carlos / Jocafi)
02. Contra-veneno (Antonio Carlos / Jocafi / Zé do Maranhão)
03. Dou a mão à palmatória (Antonio Carlos / Jocafi)
04. Baiada (temas folclóricos, adaptação de Antonio Carlos / Jocafi)
05. Armadilha (Antonio Carlos / Jocafi / Paulo Brito)
06. Cada um sabe onde dói (Antonio Carlos / Jocafi)

Direção Artística: Carlos Guarany; Coordenação Artística e Direção de Estúdio: Rildo Hora; Arranjos de Base e Metais: Alberto Arantes; Arranjos e Regência de Cordas: Luiz Eça, Ivan Paulo (02B); Violão: Manuel da Conceição, Hélio Delmiro, Jocafi, Luiz Cláudio; Cavaco: Neco, Canhoto; Ritmistas: Geraldo Bongô, Doutor, Everaldo, Eliseu, Luna, Neném, Gilberto D'Ávila; Bateria: Paulinho Batera; Baixo: Luizão, Aldo, Alexandre; Piano: Gilson Peranzetta; Coro: Joab, Raymundo Bittencourt, Edgardo Luiz; Técnico de gravação de bases, cordas, metais e mixagem: Luiz Carlos T. Reis; Técnico de coro: Mário J. Bruno; Corte: José Oswaldo Martins; Foto: Ivan Klingen; Arte: Ney Tavora; Gravação e mixagem: RCA Rio de Janeiro, em 16 canais.

- Louvado seja, RCA Victor, 1977.

LADO A
01. Homem é homem (Antonio Carlos / Jocafi)
02. Picadeiro (Antonio Carlos / Jocafi)
03. Oxossi rei (Antonio Carlos / Jocafi)
04. Balaio (Antonio Carlos / Jocafi)
05. Opus 2 (Antonio Carlos / Jocafi)
06. Jesuíno Galo Doido (Antonio Carlos / Jocafi)
LADO B
01. Cordel (Antonio Carlos / Jocafi) – participação especial: Luiz Gonzaga
02. Bahia idos 60 (Antonio Carlos / Jocafi)
03. D'Angola ê, camará (Antonio Carlos / Jocafi / Magela Cantalice)
04. Sossega leão (Antonio Carlos / Jocafi)
05. Distorção (Antonio Carlos / Jocafi / Renato Lobo)
06. Louvado seja (adaptação de Antonio Carlos / Jocafi)

Diretor criativo: Durval Ferreira; Arranjos e regência: Leonardo Bruno; Técnicos de gravação; Luiz Carlos T. Reis, Mário Jorge Bruno, Nestor Vitritti; Técnico de mixagem: Luiz Carlos T. Reis; Corte: José Osvaldo Martins, Pedro Fontanari Filho; Coordenação artística e direção de estúdio: Rildo Hora; Baixo: Luizão, Wagner (05A, 04B); Bateria: Pascoal; Violão: Luiz Claudio, Toninho, Jocafi; Violão 7 cordas: Valdir; Guitarra: Helio Capucci; Cavaquinho: Alceu; Banjo: Niquinho; Teclados: Zé Roberto; Piano acústico: Gilson Peranzetta; Percussão: Djalma, Hermes, Ariovaldo, Everaldo, Nelson, Luiz, Roberto, Cicero, Moacir; Surdo e arregimentação: Gilberto D'Ávila; Acordeon: Dominguinhos (xote), Chiquinho; Cordas: Aizik; Violino Spalla: Pareschi; Harpa: Maria Célia Machado; Saxofones: Bidu, Zé Bodega, Jorginho, Ruppe; Pistons: Hamilton, Heraldo, Formiga; Trombones: Ed Maciel, Manoel Araujo, Lamartine; Oboé: Braz; Trompas: Toninho, Swab; Flautas: Jorginho, Copinha, Altamiro Carrilho; Bombardino: Paulo Silva; Coral: Pessoal da Bahia; Gravação e mixagem: RCA Rio de Janeiro, em 16 canais.

- Elas por elas, RCA Victor, 1978.

LADO A
01. Engane que eu gosto (Antonio Carlos / Jocafi / Paulo Britto)
02. Santo Antonio meu pai (Antonio Carlos / Jocafi / Paulo Britto)
03. Lobisomem (Antonio Carlos / Jocafi)
04. Pé de bode (Antonio Carlos / Jocafi / Paulo Britto)
05. Conto da carochinha (Elas por elas) (Antonio Carlos / Jocafi)
06. Princesa da noite (Antonio Carlos / Jocafi)
LADO B
01. Festa crioula (Antonio Carlos / Jocafi)
02. Muxoxo (Antonio Carlos / Jocafi / Paulo Britto)
03. Pois é, Paulinho (Antonio Carlos / Jocafi)
04. Bota a boca (Antonio Carlos / Jocafi)
05. João Brasileiro da Silva (Antonio Carlos / Jocafi)
06. Por Maria Creuza (Antonio Carlos / Jocafi)

Diretor criativo: Durval Ferreira; Arranjador – Regente: Leonardo Bruno; Técnicos: Luiz Carlos T. Reis, Mario Jorge Bruno, Flavio Senna; Mixagem: Luiz Carlos T. Reis; Corte: José Oswaldo Martins; Coordenação gráfica: Ney Távora; Foto: Ivan Klingen; Capa: Jatobá; Coordenação Artística e Direção de Estúdio: Rildo Hora; Violão: Manoel da Conceição (01A – 03B), Hélio Capucci (04A – 02B), Hélio Delmiro (05A – 02A, solo 01B e 06B), Antonio Carlos (02B, base), Jocafi (06A e 01B, base), Leonardo Bruno (05B), Dino e Regional (03B); Guitarra: Hélio Capucci (04A e 04B); Cavaco: Alceu; Baixo: Wagner e Aldo (06A – 02B); Bateria: Papão; Ritmo: Gordinho, Gilberto D'Ávila, Elizeu, Everaldo, Luiz Carlos, Milton; Acordeon: Chiquinho; Piano: Édson "Maestro" Frederico; Trompa: Toninho; Flautas: Lenir, Copinha, Celso, J. Meireles; Coro popular: Pessoal da Bahia; Coro especial: Vania Ferreira e Leonardo Bruno em 8 canais (05A e 06B).

B) Outros discos

- Apolo 11, JS Discos, 1969 (Maria Creuza).

LADO A
01. Apolo 11 (Antonio Carlos Marques / Ildásio Tavares / Berimbau)
02. Se não houvesse Maria (Antonio Carlos Marques)
03. Moderninha (Antonio Carlos Marques)
04. Bloco da quarta-feira (Antonio Carlos Marques)
05. Meu mundo é você (Antonio Carlos Marques)
06. Andarilho (Antonio Carlos Marques)
LADO B
07. Fim de semana lunar (Antonio Carlos Marques / Ildásio Tavares)
08. Restos de luar (Antonio Carlos Marques / Ildásio Tavares)
09. Meu frevo (Antonio Carlos Marques)
10. A rosa e a paz (Antonio Carlos Marques)
11. De esperar (Antonio Carlos Marques)
12. Você e eu (Antonio Carlos Marques / Ildásio Tavares)

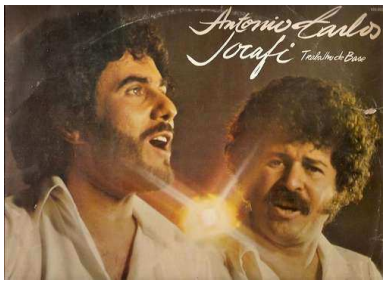
Voz: Maria Creuza; Violão: Antonio Carlos; Bateria: Tutti Moreno; Afoxé: Miguel; Contrabaixo: Moacir; Flauta: Tuzê; Arranjos: Maestro Lacerda; Produção: Mestre Coutinho.

- O primeiro amor, Som Livre, 1972.

01. Shazam (Antonio Carlos / Jocafi / Ildázio Tavares), com Osmar Milito e Quarteto Forma
02. Desmazelo (Antonio Carlos / Jocafi / Ildázio Tavares), com Maria Creuza
03. Mariana (Antonio Carlos / Jocafi), com Eustáquio Sena
04. Perambulando (Antonio Carlos / Jocafi), com Golden Boys
05. Cada segundo (Antonio Carlos / Jocafi), com Os Vips
06. O primeiro amor (Antonio Carlos / Jocafi / Ildázio Tavares), com Osmar Milito e Quarteto Forma
07. Encabulada (Antonio Carlos / Jocafi), com Osmar Milito e Quarteto Forma
08. Distorção (Antonio Carlos / Jocafi / Renato Lôbo), com João Luis
09. Saque saque (Antonio Carlos / Jocafi / Ildázio Tavares), com Betinho
10. Fogo de lenha (Antonio Carlos / Jocafi / Ildázio Tavares), com Jacks Wu
11. Podes crer (Antonio Carlos / Jocafi), com Osmar Milito e Quarteto Forma
12. Cadê você (Antonio Carlos / Jocafi), com Luis Roberto
13. Amarelinha (Antonio Carlos / Jocafi / Ildázio Tavares), com Paulo José e as menininhas do colégio

Coordenação geral: João Araujo; Produção musical: Eustaquio Sena; Arranjos: Walter Branco; Layout: Joel Cocchiararo.

- Trabalho de base, RCA Victor, 1980.



LADO A
01. Água viva (Antonio Carlos / Jocafi)
02. Recaída (Antonio Carlos / Jocafi)
03. Orô mi mayo (Antonio Carlos / Jocafi)
04. Peso morto (Antonio Carlos / Jocafi / Paulo Brito)
05. Batalha de Canudos (Antonio Carlos / Jocafi / Alex Meireles)
06. Roça errada (Zé do Maranhão / Noca da Portela)
LADO B
01. Meu endereço é o bar (Antonio Carlos / Jocafi)
02. Poucas e boas (Antonio Carlos / Jocafi)
03. Pimenta malagueta (Antonio Carlos / Jocafi)
04. Ossain (Bamboxê) (Antonio Carlos / Jocafi / Ildázio Tavares)
05. Pé de coelho (Antonio Carlos / Jocafi)
06. Areia movediça (Daniel Santos / Zé do Maranhão)

Músicos de base: Conjunto Trabalho de Base: Paulo Prata – bateria; Mazinho Ventura – baixo, violão e arranjo de violão em 05B; Carlos Malta – flauta, picollo, sax soprano, flauta de bambu, flauta doce; Poubel – percussão; Júlio César: violão, violão de 7 cordas, guitarras, berinaizer, flauta doce, harpa de Nairobe, arranjo e violões em 01B e 05B, arranjos de flautas em 05B e flautas doce em 01B; Ritmistas: Cebion, Renato, Rubão, Theo, Oswaldinho da Cuíca; Violinos: Slon (spalla), Germano, Finelli, Nunes, Sbarro, Jorge Salim, Loriano, Gisbert; Violas; Michel, Oelsner; Cellos: Ueda, Paulo Tacetti; Pistons: Felpa, Paioletti, Butina; Trompas: Daniel, James, Michel; Acordeon: Caçulinha; Coro: Eloá, Joãozinho, Cesar, Ringo, Sarah, Angela, Vera, Sylvia, Suely, Ione; Surdo: Gilberto D'Ávila; Percussex e cavaquinho: Jocafi; Participações especiais: Renato Pomba-Gira (voz de comando em 06A), Germano (solo de violino em 05A e 04B), Luiz Carlos Gomes em 05A;

Direção de coordenação artística e repertório nacional: Osmar Zan; Coordenação artística e direção de estúdio: José Briamonte; Arranjos e regência: José Briamonte; Arregimentação: Grimaldi D. Gomes; Técnicos de som: Claudio Coev, Edgardo Alberto Rapetti, Pedro Fontanari Filho, Reinaldo Cesar de Souza, Stelio Carlini, Walter Lima; Supervisão de áudio: Gunther J. Kibelkstis; Corte: José Oswaldo Martins; Gravação e mixagem: estúdios da RCA em São Paulo.

- Pássaro fugido, Lança / Polygram, 1984.

LADO A
01. Estrela amante (Antonio Carlos / Jocafi / Júlio César)
02. Reflexão (Luiz Carlos da Vila / Jorge Aragão)
03. Se dê pra mim (Antonio Carlos / Jocafi / Júlio César)
04. Recado (Pra quem se ama) (Jocafi, Paulo Brito, Antônio Carlos)
05. Fugir (Antonio Carlos / Jocafi)
LADO B
01. Esse é você (Antonio Carlos / Jocafi / Júlio César)
02. Esporas do tempo (Antonio Carlos / Jocafi)
03. Teorema à nordestina (Antonio Carlos / Jocafi / Júlio César)
04. Pássaro fugido (Antonio Carlos / Jocafi / Júlio César)
05. Paraíso (Antonio Carlos / Jocafi / Júlio César)

Produtores: Hélio Bialski, Roberto Momo, Samir Piatti; Direção Artística: Jairo Pires; Direção de Produção: Mauro Almeida; Produção Executiva: Armindo Lopes; Assitente de produção: Amaury Pimenta; Técnicos de gravação: Eduardo Costa, Felipe Nery, João Moreira; Assessoria técnica: Beverly; Assistente de gravação: Charles, Tico; Mixagem: Ary Carvalhaes, Mauro Almeida; Corte: Ivan Lisnik; Arranjos e regência: Lincoln Olivetti; Fotos: Miguel Falcão; Capa: Jatobá (Estúdio de Invenções); Apoio astral: Jackson A. Reis; Colaborador: José Victor; Guitarra, Poy 800, Piano Yamaha: Robson Jorge; Memory Moog, Piano Fender, Oberheim, Moog: Lincoln Olivetti; Jupter 8, Polysix: Jorjão; Piano Yamaha, trombone: Serginho Trombone; Cavaquinho: Jocafi; Violão Ovation: Júlio Cesar; Ganzá, soruban, pandeiro, sino, tamborim, conga, agogô: Poubel, Ariovaldo; Coro: Madalena, Márcia Helô, Beth Marques, Sergio Pedroza, Júlio Cezar; Programação e digitação: Lincoln Olivetti.

- Feitiço Moleque, Continental, 1986.

LADO A
01. Tiê (Antonio Carlos / Jocafi)
02. Corredeiras da paixão (Antonio Carlos / Jocafi)
03. Dente de alho (Antonio Carlos / Jocafi / Julio Cesar)
04. Gandaia (Antonio Carlos / Jocafi) – participação especial de Dona Ivone Lara
05. Feitiço moleque (Antonio Carlos / Jocafi / Julio Cesar)
LADO B
01. Waikiki (Antonio Carlos / Jocafi / Julio Cesar)
02. Escandalosamente louca (Antonio Carlos / Jocafi / Julio Cesar)
03. Verdes oios (Antonio Carlos / Jocafi / Julio Cesar)
04. Nau capitânia (Antonio Carlos / Jocafi)
05. Aventureiro (Antonio Carlos / Jocafi / Julio Cesar)

Assistente de produção: Lelé; Coordenação: Maria Garófalo; Arregimentação: José Carlos Rodrigues; Assistente de gravação: José Luiz, Lindão, Lélio; Supervisão de corte: Milton Araujo; Técnico de gravação: Enouck; Técnico de mixagem: Eduardo Costa; Técnico de edição: Aquilino S. Filho; Bateria: Wilson das Neves (01A, 02A, 03A, 04A, 04B), Jorge Gomes (05A, 01B, 02B, 03B), Teo Lima (05B); Baixo: Ivan Machado (01A, 04A, 04B), Mazinho (02A, 05A, 01B, 02B, 03B), Ivan Paulo (03A), Flavinho (05B); Violão: Rafael Rabelo (01A, 02A, 03A, 04A, 04B), Julio Cesar (05B); Banjo: Arlindo Cruz (01A, 03A, 04A, 04B); Cavaco: Carlinhos (01A, 03A, 04A, 04B), Alceu Maia (02A); Guitarra: Julio Cesar (05A, 01B, 02B, 03B); Steel guitarra: Rick Ferreira (01B); Teclados: Tutuca (02A, 05A, 01B, 02B, 03B, 05B); Surdo: Gordinho (01A, 02A, 03A, 04A, 05A, 03B, 04B), Bira Hawai (04A); Pandeiros: Paulinho (01A, 04B), Claumir Jorge (01A, 04A, 04B), Bira Haway (02A), Paulinho da Aba (03A), Carlinhos da Aba (04A); Tantan: Marcos Alcides (01A, 04A, 04B); Repique: Ubirany (01A, 04A, 04B); Conga: Pirulito (01A, 03A), Poubel (02B); Tamborins: Bira Hawai (01A, 02A, 03A, 04A, 04B), Pirulito (01A, 02A, 03A, 04A, 04B), Marcos Alcides (01A, 02A, 03A, 04A), Milton Manhães (04B); Triângulo: Claumir Jorge (03A); Afoxé: Pirulito (03A), Poubel (01B); Ganzá: Pirulito (03A), Poubel (01B, 03B); Agogô: Poubel (03B), Milton Manhães (04B); Bongô: Poubel (01B); Sax alto: Leo Gandelman (05A, 01B, 03B); Sax tenor: Zé Carlos (05A, 03B); Trompete: Niltinho (05A, 03B); Trombone: Roberto Marques (05A, 03B); Vocal: Silvia Nara (01A, 04A, 05A, 03B, 04B), Jairo (01A, 04A, 04B), Ivan Milanez (01A, 04A, 05A, 03B, 04B), Ari Pinheiro (01A, 04B), Eliana (01A, 04A, 04B), Eliete (01A, 04A, 04B), Elizethe (01A, 04A, 04B), Elianete (01A, 04A, 04B), Antonio da Cunha (01A, 04A, 04B), Ari Bispo (04A, 05A, 03B), Nadia Dupret (05A, 03B), Marcos Reis (05A, 03B); Arranjos e regência: Ivan Paulo (01A, 03A, 04A, 04B); Geraldo Vespar (02A, 05B); Julio Cesar (05A, 01B, 02B, 03B); Produtor fonográfico: Gravações elétrica S/A; Direção geral: Wilson Souto Jr.; Direção artística: Jairo Pires; Direção de produção: Mauro Almeida; Capa: Ano-Luz Design; Fotos: Orlando Abrunhosa; Gravação e mixagem: Estúdio Transamérica.

Benito di Paula

A) LPs da década de 1970.

- Benito di Paula, Copacabana, 1971.

LADO A
01. Apesar de você (Chico Buarque)
02. Jesus Cristo (Erasmo Carlos / Roberto Carlos)
03. Você vai ser alguém (Benito di Paula)
04. Viagem (Taiguara)
05. A tonga da mironga do kabuletê (Toquinho / Vinicius de Moraes)
06. Longe de você (Benito di Paula / Carlos de Carvalho)
LADO B
01. Salve, salve (Ronaldo Monteiro / Ivan Lins)
02. Madalena (Ronaldo Monteiro / Ivan Lins)
03. Eu gosto dela (Benito di Paula)
04. Azul da cor do mar (Tim Maia)
05. Menina (Paulinho Nogueira)
06. Preciso encontrar você (Benito di Paula)

Produtor fonográfico: Som Indústria e Comércio S/A; Diretor de produção: Paulo Rocco; Técnicos de gravação: Renaldo Maziero, Milton Rodrigues; Corte de matriz: Rogerio Gauss; Arranjos e regência: Maestro José Briamonte; Foto: Oswaldo Micheloni; Gravação: Studios Reunidos S/A.

- Ela, Copacabana, 1972.

LADO A
01. Violão não se empresta a ninguém (Benito di Paula)
02. Antonico (Ismael Silva)
03. Fale baixinho (Portinho / Heitor Carillo)
04. Quem vem lá (Benito di Paula)
05. O bom é o Juca (Carlos Magno)
06. Frevo gingado (Benito di Paula)
LADO B
01. Paraíba (Carlos Magno / João Rodrigues)
02. Formiga desunida (Carlos Magno)
03. É pranto (José Wilson / Adilson Salvador / Barbosa)
04. Ela (Benito di Paula)
05. Maria do céu (René Bittencourt / Raul Sampaio)
06. Fui eu (Aloysio Figueiredo / Nelson Figueiredo)

Produtor fonográfico: Som Indústria e Comércio S.A.; Direção Artística: Alfredo Borba; Supervisão Musical: Leo Peracchi; Engenheiro de som: C. A. Moura; Técnicos de som: Milton Rodrigues, Renaldo Mazziero; Gravação: Estúdios Reunidos Ltda., São Paulo; Capa: Oswaldo Micheloni (foto), Ciro Ney (layout).

- Um novo samba, Copacabana, 1974.

LADO A
01. Se não for amor (Benito di Paula)
02. Samba do profeta (Benito di Paula)
03. Fui sambando, fui chegando (Benito di Paula)
04. Quando tudo mudar (Benito di Paula)
05. Certeza de você voltar (Benito di Paula)
LADO B
01. Que beleza (Benito di Paula)
02. Sandália de couro (Benito di Paula)
03. Depois do amor (Benito di Paula)
04. Agradecimento (Benito di Paula)
05. Ela veio do lado de lá (Benito di Paula)
06. Retalhos de cetim (Benito di Paula)

Produtor fonográfico: Som – Indústria e Comércio S.A.; Direção geral de produção: Paulo Rocco; Produção musical: Benito di Paula; Participação ao violão: Benito di Paula; Arranjos: Messias, Elcio Alvares, Waldemiro Lemcke; Gravação: Renaldo Mazziero e José Martins (Estúdios Reunidos, SP); Mixagem: Renaldo Mazziero; Corte: Rogério Décio Gauss Júnior; Capa: Dudu Tresca; Layout: Ciro Ney.

- Gravado ao vivo, Copacabana, 1974.

LADO A
01. Além de tudo (Benito di Paula)
02. Charlie Brown (Benito di Paula)
03. Beleza que é você mulher (Benito di Paula)
04. Pare, olhe e viva (Benito di Paula)
05. Vou cantar, vou sambar (Benito di Paula)
LADO B
01. Na casa de Sinhá (Benito di Paula)
02. Tributo a um rei esquecido (Benito di Paula)
03. Prelúdio nº 4 (Benito di Paula)
04. Novo Rio (Benito di Paula)
05. Meu enredo (Benito di Paula)

Produtor fonográfico: Som – Indústria e Comércio S.A.; Diretor artístico: Paulo Rocco; Produção: Benito di Paula; Técnico de gravação e mixagem: Renaldo Mazziero; Corte: Rogério Décio Gauss Júnior; Ritmo: "Grupo Tempero": Haroldo (timba, chimbal e prato), Mario (tumbadora), Luiz Carlos (pandeiro), Joãozinho (timbales), J. Velloso (ganzá e ritmo); Contrabaixo: Unilson; Piano: Benito di Paula; Foto: Ary, J. Alves; Layout: Pedro Lopes, Antonio J. Castilho.

- Benito di Paula, Copacabana, 1975.

LADO A
01. Não precisa me perdoar (Benito di Paula)
02. Coisas da vida (Benito di Paula)
03. Não me importo nada (Benito di Paula)
04. Sanfona branca (Benito di Paula)
05. Sem tempo pra sonhar (Benito di Paula)

LADO B
01. Bandeira do samba (Benito di Paula)
02. Modificação (Benito di Paula)
03. Vai ficar na saudade (Benito di Paula)
04. Como dizia o mestre (Benito di Paula)
05. Sempre assim (Benito di Paula)

Produção: Benito di Paula; Arranjos: Benito di Paula; Piano: Benito di Paula; Cravo: Benito di Paula; Capa-montagem: Benito di Paula; Participação especial: Grupo Tempero (Haroldo, Mário, Luiz Carlos, J. Vellozo, Wilson); Convidado especial: Branca de Neve (surdo); Fotos: Paulo Salomão; Arte final: Antonio José Castilho; Técnico de gravação e mixagem: Reinaldo Maziero; Corte: Rogerio Gauss; Diretor artístico: Paulo Rocco; Gravação e mixagem: Estúdios Reunidos Ltda. – SP; Produtor fonográfico: Som Indústria e Comércio S/A (Discos Copacabana).

- Benito di Paula, Copacabana, 1976.

LADO A
01. Maria Baiana Maria (Benito di Paula)
02. Tudo está no seu lugar (Benito di Paula)
03. Do jeito que a vida quer (Benito di Paula)
04. Tudo está mudado (Benito di Paula)
05. Meu maior afeto (Benito di Paula)
LADO B
01. Meu Brasil, meu doce amado (Benito di Paula)
02. Além do arco-íris (Benito di Paula)
03. Vou pro mar (Benito di Paula)
04. Homem da montanha (Benito di Paula)
05. Quando o samba sair (Benito di Paula)

Produtor fonográfico: Som Indústria e Comércio S/A; Direção artística: Paulo Rocco; Direção de produção: Benito di Paula; Direção musical: Waldemiro Lemke; Coordenação artística: J. F. Blumenscxein Filho; Arranjos de base: Benito di Paula; Arranjos de cordas: Waldemiro Lemke; Técnico de gravação e mixagem: Renaldo Maziero; Técnico de corte: Jorge Emilio Isaac; Gravação: Estúdios Reunidos – São Paulo; Layout: A. Lopes Machado; Foto: Ramon; Arte final: Ormindo de F. Ferreira; Participação: Grupo Tempero, Branca de Neve (surdo); Coral: Titulares do Ritmo, Coral Eloá.

- Benito di Paula (Assobiar ou chupar cana), Copacabana, 1977.

LADO A
01. Assobiar ou chupar cana (Benito di Paula)
02. Osso duro de roer (Benito di Paula)
03. Canção de viver com você (Benito di Paula)
04. Bahia (Benito di Paula)
05. Jesus Papai Noel (Benito di Paula)
LADO B
01. Proteção às borboletas (Benito di Paula)
02. De tombar caminhão (Benito di Paula)
03. Razão pra viver (Benito di Paula)

04. Otelo (Benito di Paula)
05. Eu vou pedir (Benito di Paula)

Produtor fonográfico: Som Indústria e Comércio S.A.; Direção artística: Paulo Rocco; Coordenação artística: J. F. Blumenschein Filho; Arranjos de cordas: Maestro Waldemiro Lemke; Técnico de gravação e mixagem: Renaldo Maziero; Gravação: Estúdios Reunidos Ltda. SP; Engenheiro de corte: Jorge Emílio Isaac; Layout e arte: Fórmula Planejamento Gráfico e Artes Visuais Ltda.; Foto – capas: Ítalo B. Cepelo ; Foto central: Roberto R. Ramirez (B.A.); Participação: Grupo Tempero (Haroldo, Mario, Hanilson, Luiz Carlos, J. Velozo e Ney), Branca de Neve (surdo), Ney (guitarra e cavaquinho), Coral Aeluah, Titulares do Ritmo, Coral Canarinhos Licenianos; Participação especial: Regional do Canhoto.

- Benito di Paula, Copacabana, 1978.

LADO A
01. Viva ao sol (Benito di Paula)
02. Trinta anos de saudade (Benito di Paula)
03. Trapézio (Benito di Paula)
04. Velho, profissão esperança (Benito di Paula)
05. Meu lamento (Benito di Paula)
06. Pra ver se ela me quer (Benito di Paula)
LADO B
01. Lua, lua (Benito di Paula)
02. Tudo sobre a mesa (J. Velloso / Andó)
03. Chegou Maria (Benito di Paula)
04. Ave de rapina (Benito di Paula)
05. Esperança do céu (Benito di Paula)

Participação especial: Coral de Eloá, Grupo Tempero; Ritmo: J. Velloso, Haroldo; Pandeiro: Luiz Carlos; Baixo: Karlãum; Tumbadora: Mário; Bateria: Azis; Guitarra e cavaquinho: Ney; Surdo: Branca de Neve; Arranjos de base: Benito di Paula; Arranjos de metais e cordas: Waldemiro Lemke; Produção: Benito di Paula; Piano acústico: Benito di Paula; Técnico de mixagem: Renaldo Maziero; Corte: Jorge Emílio Isaac; Foto: Magenta; Capa: Benito di Paula (concepção), Jurandir G. Silveira (layout e arte).

- Benito di Paula, Copacabana, 1979.

LADO A
01. Desencontro (Benito Di Paula)
02. Pau de arara (Benito Di Paula)
03. Nesse barco eu vou (Benito Di Paula)
04. Banda do povo (Benito Di Paula)
05. Se eu pudesse (Benito Di Paula)
LADO B
01. Olha nós aí (Benito Di Paula)
02. Vamos cantar (Benito Di Paula)
03. Som do cavaquinho (Benito Di Paula)
04. Madrugada (Benito Di Paula)

05. Marcas de amor (Benito Di Paula)

Participantes: Grupo Tempero, Titulares do Ritmo, Coral do Carlinhos, Renaldo Maziero, Paulo Rocco, Antonio Carlos de Oliveira.

B) Outros discos.

- Brasil Som 75, Copacabana, 1975 (Benito di Paula e convidados).

LADO A
01. Mulher brasileira (Benito di Paula), com Benito di Paula
02. Quem vem lá (Benito di Paula), Ela veio do lado de lá (Benito di Paula), Fui sambando, fui chegando (Benito di Paula), Retalhos de cetim (Benito di Paula), Violão não se empresta a ninguém (Benito di Paula), com Benito di Paula
03. Casa da Zezé (Clóvis de Ávila / Flávio Moreira), com Elizeth Cardoso
04. Nega de Obaluaê (Wando), com Wando
05 Segura nega (Bebeto / Luiz Vagner), com Bebeto
06. Mon ami João (Nonato Buzar / Durval Ferreira), com Nonato Buzar
LADO B
01. Capa de viola (Toninho / Romildo), com Elizeth Cardoso
02. Prá você não ir embora (Benito di Paula), com Benito di Paula
03. Samba criola (Antônio Moreira / Arthur Bergamin), com grupo Xodó
04. Vou deixar você cair (Bebeto), com Luiza Maura
05. Ela não presta mais eu gosto dela (Edu Maia / José Rosa), com Edu Maia
06. Sem resposta (Toninho Nascimento / Euclides Souza Lima), com Elizeth Cardoso

Produtor fonográfico: Som Indústria e Comércio S/A; Produção: Rede Tupi de Televisão; Direção artística: Paulo Rocco; Coordenação de produção: Cayon Gadia; Direção de produção: Talmo Scaranari, Decio Fonsi; Maestros: Waldemiro Lemke, Sergio Lemke, José Messias; Técnicos de gravação e mixagem: Renaldo Mazziero, Roberto Marques, Martins; Corte: Rogerio Decio Gauss Jr.; Gravado no: Estúdio Reunidos (São Paulo); Foto: Waldir Silva; Arte: Hamilton de Souza; Coordenação gráfica: Pedro Lopes, Antonio José Castilho.

- Benito di Paula, Copacabana, 1980.

LADO A
01. Pagode da pesada (Benito di Paula)
02. Nossa homenagem (Benito di Paula / Kako / Lusvardi)
03. Havia festa (Délcio Carvalho / Ivor Lancellotti)
04. De quem é essa morena (Chico Anísio / Benito di Paula)
05. Nunca é o fim (Antoninho Maciel / Guacomazzi)
06. Vou pra São Salvador (Benito di Paula)
LADO B
01. Perdoa (Benito di Paula)
02. Filho de Deus e pé na estrada (Ney Velloso / Jota Velloso)
03. Carinha de triste (Tião Pelado)
04. Abri a porta (Jorge Costa)
05. Flor, amor e saudade (Benito di Paula)

06. Quero ver você de perto (Benito di Paula)

Produtor fonográfico: Som Indústria e Comércio S/A; Arranjos: Ivan Paulo (01A, 03A, 04B), Gaya (06A, 02B, 03B), Sivuca (02A, 05B), José Briamonte (01B, 06B), Waldemiro Lemke (04A, 05A); Técnicos de gravação: Luis Paulo, Roberto Marques; Gravação: Estúdios Sigla – Do ré mi; Arte: Tebaldo.

- Benito di Paula ao vivo (DVD), EMI, 2009.

01. Bandeira do samba (Benito di Paula)
02. Do jeito que a vida quer (Benito di Paula) / Como dizia o mestre (Benito di Paula)
03. Maria Baiana Maria (Benito di Paula)
04. Quero ser seu amigo (Benito di Paula)
05. Assobiar e chupar cana (Benito di Paula)
06. Se não for amor (Benito di Paula)
07. Osso duro de roer (Benito di Paula)
08. Beleza que é você mulher (Benito di Paula)
09. Pagode da cigana (Benito di Paula)
10. Sanfona branca (Benito di Paula)
11. Ah! Como eu amei (Ney Velloso / Jota Velloso)
12. Violão não se empresta a ninguém (Benito di Paula)
13. Ficar, ficamos (Benito di Paula)
14. Mulher brasileira (Benito di Paula)
15. Me dê motivo (Michael Sullivan / Paulo Massadas)
16. Unidos de Tom Jobim (Benito di Paula)
17. Tudo está no seu lugar (Benito di Paula)
18. Charlie Brown (Benito di Paula)
19. Retalhos de cetim (Benito di Paula)
20. Vai ficar na saudade (Benito di Paula)

Martinho da Vila

A) LPs da década de 1970.

- Martinho da Vila, RCA Victor, 1969.

LADO A
01. Boa noite (Martinho da Vila), Carnaval de ilusões (Martinho da Vila / Gemeu), Caramba (Martinho da Vila)
02. Quatro séculos de modas e costumes (Martinho da Vila)
03. O pequeno burguês (Martinho da Vila)
04. Iaiá do Cais Dourado (Martinho da Vila / Rodolfo)
05. Casa de bamba (Martinho da Vila)
06. Amor, pra que nasceu? (Martinho da Vila)
LADO B
01. Quem é do mar não enjoa (Martinho da Vila)
02. Brasil mulato (Martinho da Vila)
03. Tom maior (Martinho da Vila)
04. Pra que dinheiro (Martinho da Vila)
05. Parei na sua (Martinho da Vila), Nhêm, nhêm, nhêm (Martinho da Vila / Cabana)
06. Grande amor (Martinho da Vila)

Direção artística: Romeo Nunes.

- Meu laiáraiá, RCA Victor, 1970.

LADO A
01. Meu laiáraiá (Martinho da Vila)
02. Volta pro morro (Martinho da Vila)
03. Plim-plim (Martinho da Vila)
04. Melancolia (Martinho da Vila)
05. Madrugada, carnaval e chuva (Martinho da Vila)
06. Samba do paquera (Martinho da Vila)
LADO B
01. Samba da cabrocha bamba (Martinho da Vila)
02. Folia de Reis (Martinho da Vila)
03. Samba de irmão (Martinho da Vila / Pádua Correia)
04. Linha do Ão (Martinho da Vila)
05. Ninguém conhece ninguém (Martinho da Vila)
06. Vamos viver (Martinho da Vila)

Direção artística: Romeo Nunes; Arranjos: Severino Filho, Ivan Paulo.

- Memórias de um sargento de milícias, RCA, 1971.

LADO A
01. Segure tudo (Martinho da Vila)
02. A flor e o samba (Candeia)
03. Camafeu (Martinho da Vila)
04. Pode encomendar o seu caixão (Cabana)
05. Dia final (Ataulfo Alves)

06. Menina-moça (Martinho da Vila)
LADO B
01. Seleção de partido alto: Viola de Massaranduba (Geraldo Babão), Recordação de um batuqueiro (Xangô / J. Gomes), Misticismo da África ao Brasil (Mário Pereira / João Galvão / Wilmar Costa), Lapa em três tempos (Ary do Cavaco / Rubens), Poeira (Zuzuca / Benedito Reis), Cadê Miquilina (Tião de Fuleiro / Wilson Diabo), Quero ver quebrar (Martinho da Vila)
02. Para você, felicidade (Darcy da Mangueira)
03. Quem pode, pode (Martinho da Vila)
04. O nosso olhar (Sérgio Ricardo)
05. Memórias de um sargento de milícias (Paulinho da Viola)

Ritmistas: Carlinhos, Zeca da Cuíca, Alberto; Cavaquinho: Manoel do Cavaco; Violão: Rosinha de Valença (03A, 02B), Rildo Hora (04B), Manoel da Conceição (01A, 02A, 04A, 06A, 01B), Prof. Menezes (05A, 03B, 05B); Bateria: Wilson das Neves, Papão; Arranjos: Maestro Severino Filho; Coordenação artística: Rildo Hora; Direção artística: João Costa Neto.

- Batuque na cozinha, RCA Victor, 1972.

LADO A
01. Balança povo (Martinho da Vila)
02. Xô, chuva miúda (Martinho da Vila)
03. Na outra encarnação (Martinho da Vila)
04. Quem lhe disse que eu chorei? (Antonio Grande)
05. Marejou (Martinho da Vila)
06. Sambas de roda e partido-alto (adapt. de Martinho da Vila): Se a dona da casa deixar (Martinho da Vila) / Menina bonitinha (Martinho da Vila) / Se essa mulher fosse minha (Martinho da Vila) / Dona Maria das couves (Beterlau / José Batista / Colombo) / Chuchu beleza (Martinho da Vila)
LADO B
01. Batuque na cozinha (João da Baiana)
02. Maria da hora (Martinho da Vila)
03. Onde o Brasil aprendeu a liberdade (Martinho da Vila)
04. Jubiabá (Martinho da Vila)
05. Saudade e samba (Martinho da Vila / Last)
06. Calango longo (Martinho da Vila)

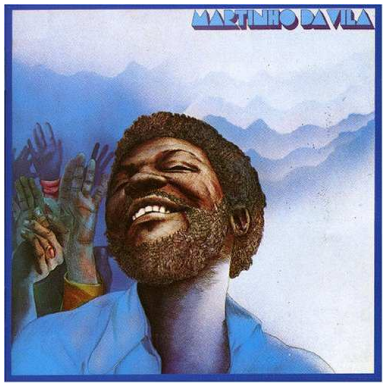
Violão: Rosinha de Valença, Geraldo Vespar, Manoel da Conceição; Viola: Prof. Menezes; Acordeon: Maestro Chiquinho; Contrabaixo: Marinho do Baixo; Triângulo: Marçal; Bateria: Wilson das Neves; Ritmistas: Carlinhos do Pandeiro, Jorginho do Mano Décio, Geraldo Bongô, Hermes, Alberto, Zeca da Cuíca, Doutor, Jorginho Arena, Paulinho das Tumbas, Aridalto; Sopros: Copinha, Jorginho da Flauta; Trombone: Manoel Araújo; Piano: Don Salvador; Cordas: cordas do Peter; Coro: Coral do Joab, Coral do Severino; Outros participantes: Zé Roberto, Clélio, Netinho, Marco Rupe; Coordenação geral: Ramalho Neto; Coordenação artística: Rildo Hora; Arranjos e vocalizações: Severino Filho; Arte-capa e contra-capa: Elifas Andreato; Fotografia: Clovis Scarpino; Técnico de gravação: Walter de Oliveira.

- Origens (Pelo telefone), RCA Victor, 1973.

LADO A
01. Tributo a Monsueto: Casa um da Vila (Monsueto / Flora Mattos), Larga meu pé (Monsueto / Aloysio França), Eu quero essa mulher (Monsueto / José Batista), Me deixa em paz (Monsueto / Ayrton Amorim), Mora na filosofia (Arnaldo Passos / Monsueto), A fonte secou (Monsueto / Tufic Lauar / Mancléo), Lamento da lavadeira (Monsueto / Nilo Chagas / João Violão)
02. A hora e a vez do samba (Ailton / Paulinho / Gemeu)
03. Não chora, meu amor (Martinho da Vila)
04. Antônio, João e Pedro (Martinho da Vila)
05. Tudo, menos amor (Walter Rosa / Monarco)
06. Requenguela (Martinho da Vila)
LADO B
01. Pelo telefone (Donga / Mauro de Almeida)
02. O caveira (Martinho da Vila)
03. Beto Navalha (João Nogueira)
04. A feira (Martinho da Vila / Murilão)
05. Som africano (Extraído do folclore angolano / adaptação de Martinho da Vila): Munami Zeca / Marimbondo / Mama Lala.
06. Fim de reinado (Martinho da Vila)

Coordenação geral: Gil Beltran; Coordenação artística e direção de estúdio: Rildo Hora; Transas de ligação: Eliseth Duarte; Arranjos e Regência: Severino Filho; Violões: Rildo Hora (04A, 03B), Rosinha de Valença, Manoel da Conceição; Cavaquinho: Mané do Cavaco; Banjo: Tico Tico; Contrabaixo: Claudio, Monjardin (01A); Acordeon: Caçulinha; Piano: Raul Mascarenhas; Ritmo: Papão, Carlinhos do Pandeiro, Zeca da Cuíca, Jorginho do Mano Décio, Serginho, Uracy, Everaldo, Rafael, Baldo; Coro: As Cigarras, Lá Vai Samba; Técnicos de som: G. J. Kibelkstis (Joãozinho), Stélio Carlin; Arte: Elifas Andreato; Gravação e mixagem: Estúdio da RCA, em São Paulo, em 16 canais; Observação; a faixa "Fim de reinado" é a gravação inaugural do Estúdio de 16 canais da RCA, no Rio de Janeiro.

- Canta canta, minha gente, RCA Victor, 1974.



LADO A
01. Canta canta, minha gente (Martinho da Vila)
02. Disritmia (Martinho da Vila)
03. Dente por dente (Martinho da Vila)
04. Tribo dos Carajá (Aruanã Açu) (Martinho da Vila)
05. Malandrinha (Freire Júnior)
06. Renascer das cinzas (Martinho da Vila)
LADO B
01. Patrão, prenda seu gado (Donga / Pixinguinha / João da Baiana)
02. Nego, vem cantar (Martinho da Vila)
03. Calango vascaíno (Martinho da Vila)
04. Visgo de jaca (Sérgio Cabral / Rildo Hora)
05. Viajando (Martinho da Vila)
06. Festa de umbanda (adaptação de Martinho da Vila)

Coordenação geral: Osmar Zandomenigui; Direção musical: Henrique Gastaldello; Coordenação artística e direção de estúdio: Rildo Hora; Capa e posters: Elifas Andreato; Arranjos, Regências e Direção de Coro: Maestro Severino Filho; Técnicos de som: Paulo Frazão (Garrincha), Walter Lima; Técnicos de mixagem: Paulo Frazão (Garrincha); Violão e viola: Rosinha de Valença; Violão e gaita: Rildo Hora; Banjo: Valdir; Sax-alto e flauta: Jorginho; Violão: Manoel da Conceição; Cavaquinho: Mané do Cavaco; Flautim: Copinha; Flauta-baixo: Celso; Oboé: Moacir; Piston: Formiga; Sax-tenor: Zé Bodega; Trombone: Manoel Araújo; Sax-barítono: Geraldo; Trombone-baixo: Flamarion; Trompa: Toninho; Harpa: Maria Célia; Piano elétrico: José Roberto; Contrabaixo: Luiz Imaginário; Acordeon: Chiquinho; Cordas: cordas do Petter – spala: Pareschi; Bateria: Papão; Tumbadora: Geraldo Bongô; Ritmo: Jorginho do Império, Serginho, Zeca da Cuíca, Gilberto, Jorge Garcia, Neném, Chacal, Everaldo, Luiz Carlos; Gravação: estúdio da RCA do Rio de Janeiro em 16 canais.

- Maravilha de cenário, RCA Victor, 1975.

LADO A
01. Aquarela brasileira (Silas de Oliveira)
02. Você não passa de uma mulher (Martinho da Vila)
03. Tempo de menino (Edgar Ferreira)
04. Andando de banda (Sérgio Cabral / Rildo Hora)
05. Lá na roça (Mês de Maria) (Alvarenga / Candeia)
06. Maré mansa (Paulinho da Viola / Martinho da Vila)
LADO B
01. Salve a mulatada brasileira (Martinho da Vila)
02. Verdade verdadeira (Martinho da Vila)
03. Cresci no morro (Martinho da Vila)
04. Hino dos Batutas de São José (João Santiago) – participação especial: Orquestra Tabajara de Severino Araújo.
05. Se algum dia (Martinho da Vila)
06. Glórias gaúchas (Martinho da Vila)

Sopros: Copinha, Mileto, Jorginho, Formiga, Zé Bodega, Manoel Araujo, Genaldo, Netinho, Abel Ferreira; Acordeon: Chiquinho do Acordeon; Cordas: pessoal do Aizik; Violão: Rosinha de Valença, Toninho Ramos, Manoel da Conceição, Rildo Hora; Contrabaixo: Noel Messias, Sergio Barroso; Cavaco: Manoel do Cavaco; Ritmo: Zeca da Cuíca, Serginho, Chaplin, Trambique, Geraldo Bongô, Raphael, Paulinho, Uracy, Everaldo, Geraldo Gomes, Ary; Bateria: Papão, Wilson das Neves; Coro: Joab, Cosme, Edgardo, Raymundo, Gelson, Zezé, Zezé Irmã, Marly, Zélia, Genaro, Gordinho, Cyva, Ângela, Ivone Costa, Quartin; Direção artística: Carlos Guarany; Coordenação artística e direção de estúdio: Rildo Hora; Arranjos e regências: Severino Filho, Severino Araújo (04B); Técnicos de gravação: Luiz Carlos T. Reis, Stelio Carlini, Nestor Vitritti, Edgardo Rapetti; Técnico de mixagem: Luiz Carlos T. Reis; Corte: José Oswaldo Martins; Arregimentação: Gilberto D'Ávila; Capa: Elifas Andreato; Gravação e mixagem: estúdio da RCA, Rio de Janeiro, em 16 canais.

- Rosa do povo, RCA Victor, 1976.

LADO A
01. Claustrofobia (Martinho da Vila)
02. João e José (Martinho da Vila / João Nogueira), part: João Nogueira
03. Não tenha medo, amigo (Martinho da Vila)
04. Invenção de Orfeu (Irany / Paulo Brazão / Rodolpho)
05. História da liberdade no Brasil (Aurinho da Ilha)

LADO B
06. Coisa louca (Martinho da Vila)
07. Chorar não cabe agora (Martinho da Vila / Leci Brandão)
08. Quem me dera (Candeia)
09. Piquenique (Martinho da Vila)
10. Choro chorão (Martinho da Vila)
11. Ai, que saudade que eu tenho (Martinho da Vila)

Participantes: Toninho Ramos, Manoel da Conceição (Mão de Vaca), Rosinha de Valença, Mané do Cavaco, Rildo Hora, Dino, Cesar, Jorginho do Pandeiro, Jonas, Luiz Imaginário, Sérgio Barroso, Papão, Chico Batera, Everaldo, Serginho, Zeca da Cuíca, Paulinho, Trambique, Nei, Ura, Beterlau, Tamborins da Vila, Jorginho da Flauta, Copinha, Celso, Malarkino, Netinho, Zé Bodega, Toninho, Swab, Paulo Moura, Coral Abelardo Magalhães, Severino Filho, Altamiro Reis, Arlindo Borges, Cosme, Stenio, Barbosa, Genaro, Nô, Joab, Carlos Alberto, Claudionor Nascimento, Zélia, Ciwa, Zezé, Marly, Affonsina, Zezé Irmã, Nélia, Dinorá, Vera, Glorinha, Cecy Viana, Genilson; Direção artística: Carlos Guarany; Coordenação artística e direção de estúdio: Rildo Hora; Arranjos, regência e direção de coro: Severino Filho; Arregimentação: Gilberto D'Ávila; Técnicos de gravação: Luiz Carlos T. Reis, Mário Jorge Bruno; Técnico de mixagem: Luiz Carlos T. Reis; Corte: José Oswaldo Martins; Capa: Elifas Andreato.

- Presente, RCA Victor, 1977.

LADO A
01. Vai ou não vai (Martinho da Vila)
02. Iemanjá, desperta (Martinho da Vila)
03. Mangueirense feliz (Zagaia / Moacyr)
04. Daqui pra lá... De lá pra cá (Martinho da Vila)
05. Cordas e correntes (Martinho da Vila)
06. Quero, quero (Martinho da Vila)
LADO B
01. Manteiga de garrafa (Martinho da Vila)
02. As festas (Anezio)
03. Timidez (Martinho da Vila)
04. Muadiakime (Landa / Bonga)
05. Ê cacheado (Martinho da Vila)
06. Oi, compadre (Martinho da Vila)

Diretor criativo: Durval Ferreira; Técnicos de som: Luiz Carlos T. Reis (Filho do Vava), Mário Jorge Bruno; Técnico de mixagem: Luiz Carlos T. Reis (Filho do Vava); Corte: José Oswaldo Martins; Capa: Elifas Andreato; Coordenação artística e direção de estúdio: Rildo Hora; Violão: Manoel da Conceição, Horondino Silva (Dino), Rosinha de Valença, Helio Delmiro, Rildo Hora, Dario Lopes, Helio Capucci, Voltaire, Nelson Angelo; Cavaco: Mané do Cavaco, Alceu, Carlinhos; Bateria: Papão, Pascoal Meirelles, Wilson das Neves, Robertinho; Baixo: Luiz Alves (Imaginário), Sergio Barroso, Jamil; Flauta: Danilo Caymmi, Copinha, Celso, Rato; Sax soprano: Paulo Moura; Gaita: Rildo Hora; Acordeon: Chiquinho, Sivuca; Trompa: Carlos Gomes; Fagote: Airton; Clarinete: Paulo dos Santos; Oboé: Eros; Piano: João Donato, Laercio de Freitas, Cristovão; Trombone: Manoel Araujo, Edson Maciel, Edmundo Maciel, João Luiz, Azevedo, Jessé; Trompete: Heraldo, Mozart, Darcy, Formiga, Hamilton; Saxofone: Jorginho, Netinho, Zé Bodega, Jaime Ribeiro, Bijou, Claudio Araujo, Foca do Elite (solo 06A); Cordas: Aizik Geller; Spalla: Pareschi; Coro: Gogó de Ouro; Ritmo: Cícero (irmão do Jackson do Pandeiro), Serginho, Zeca da Cuíca, Nô, Genaro, Stenio,

Barbosa, Gordinho, Bessa, Ilton Vaz, Geraldo Bongô, Luna, Marçal, Elizeu, Caboclinho, Everaldo, Chico Batera, Miltom, Gilberto, Bonga, Os Tincoãs; Arregimentação: Gilberto D'Ávila; Arranjadores: Paulo Moura (02A, 05A, 06A, 03B, 04B), Severino Filho (01A, 03A, 04A, 01B, 02B, 06B), Rildo Hora (05B).

- Tendinha, RCA Victor, 1978.

LADO A
01. Minha comadre (Martinho da Vila) / Garçom (Cabana)
02. Zé Ferreira (Neoci / Jorge Aragão) – participação especial: Neoci / Trepa no coqueiro (Martinho da Vila / Tião Graúna) / Poeira do caminho (Mário Pereira) / Chora viola, chora (Carlito Cavalcanti / Nilton Santa Branca)
03. Mulata faceira (Martinho da Vila) – participação especial: Almir Guineto
LADO B
01. Amor não é brinquedo (Candeia / Martinho da Vila)
02. Que pena, que pena (Gracia do Salgueiro / Martinho da Vila) / Deixa serenar (Sidney da Conceição / Castelo) / Nem a lua (Martinho da Vila / Noca / Charlote) / O pior é saber (Valter Rosa) / Se eu errei (Tolito)
03. Deixa a Maria sambar (Paulo Brazão)

Diretor criativo: Durval Ferreira; Técnicos de gravação: Luiz Carlos T. Reis (filho do Vavá), Flávio Senna, Mário Jorge Bruno, Guilherme Reis; Mixagem: Luiz Carlos T. Reis (filho do Vavá); Corte: José Oswaldo Martins; Arranjos e regências: Rildo Hora; Arregimentação: Gilberto D'Ávila; Capa: Elifas Andreato; Foto: Ivan Klingen; Tratamento da foto: Iolanda Huzak; Coordenação artística e direção de estúdio: Rildo Hora; Violão: Carlos "Rádio Nacional" Matos, Everaldo da Viola; Cavaco: Almir Guineto, Carlinhos Som 7; Ritmo: Conjunto Samba Som 7, Nelsinho do Balanço, Sereno; Coro: pessoal de casa.

- Terreiro, sala e salão, RCA Victor, 1979.

LADO A - Terreiro
01. Deixa a fumaça entrar (Martinho da Vila / Beto Sem Braço)
02. No embalo da Vila (Martinho da Vila)
03. Saideira (Martinho da Vila / Paulo César Pinheiro)
04. Ou tudo ou nada (Martinho da Vila / Paulo César Pinheiro)
05 Eterna paz (Martinho da Vila / Leonilda do Candeia)
06. Assim não Zambi (Martinho da Vila)
LADO B – Sala e salão
01. Pensar (Martinho da Vila)
02. Diz que tamos (Martinho da Vila / Cláudio Cavalcanti)
03. Salão de carnaval: Pierrot apaixonado (Noel Rosa / Heitor dos Prazeres), A jardineira (Benedito Lacerda / Humberto Porto), Mal me quer (Newton Teixeira / Cristóvão de Alencar), Florisbela (Nássara / E.Frazão), Aurora (Roberto Roberti / Mário Lago), Uma andorinha não faz verão (João de Barro / Lamartine Babo), Linda lourinha (João de Barro), O teu cabelo não nega (Lamartine Babo / Irmãos Valença), Bandeira branca (Max Nunes / Laércio Alves), Saca-rolha (Zé da Zilda / Zilda do Zé / Waldyr Machado), Cachaça (Mirabeau / L. Castro / H. Lobato / Marinosio Filho), Cidade maravilhosa (André Filho).

Terreiro *– Ritmo: Conjunto Samba Som 1/7 (Nelsinho do Balanço, Alfredo Bessa, Buda, Sereno, Geraldo Bongô, Caboclinho); Violão: Almir Guineto, Ruy Quaresma; Cavaco: Almir Guineto, Carlinhos Som 7; Garoto Assobiador: Silvio Silva; Coro: Pessoal da Casa.* ***Sala*** *– Violão: Ruy Quaresma; Piano: Edson Marinho; Baixo: Gabriel; Bateria: Papão; Sax Alto: Netinho.* ***Salão*** *– Violão: Neco; Baixo: Ernesto; Bateria: Plínio Araújo; Ritmo: Gilberto D'Ávila, Luna, Pedro Sorongo; Tuba: Zenio; Flautim: Lenir Siqueira; Clarineta: Netinho, Raymundo Araújo; Sax Alto: Rupe, Emílio; Sax Tenor: Bijou, Juarez; Piston: Hamilton, Heraldo, Darcy; Coro: Joab, Pessoal da Casa, Pessoal da RCA, Pessoal Amigo; Diretor de coordenação artística e repertório nacional RJ: Lúcio Varela; Técnico de gravação e mixagem: Luiz Carlos T. Reis; Corte: José Oswaldo Martins; Supervisão de áudio: Gunther J. Kibelkstis; Capa: Elifas Andreato; Arranjos & regências: Rildo Hora (Terreiro), Gaya (Sala e Salão); Produtor executivo: Rildo Hora.*

B) Outros discos

- Martinho da Vila (Coleção Nova História da MPB), Abril Cultural, 1978.

LADO A
01. Menina-moça (Martinho da Vila), com Martinho da Vila
02. O pequeno burguês (Martinho da Vila), com Isaura Garcia
03. Tom maior (Martinho da Vila), com Roberto Silva
04. Quatro séculos de modas e costumes (Martinho da Vila), com Martinho da Vila
LADO B
01. Iaiá do Cais Dourado (Martinho da Vila / Rodolfo), com MPB-4
02. Folia de Reis (Martinho da Vila), com Martinho da Vila
03. Linha do Ão (Martinho da Vila), com Martinho da Vila
04. Amor, pra que nasceu? (Martinho da Vila), com Cármen Costa

1ª edição (1970)
Conselho editorial: Carolina Andrade (vice-diretora), Elifas Andreato (chefe de arte), J. L. Ferrete (secretário editorial); Redação: Paulo Sérgio M. Machado (redator), Cleonice Lima (pesquisadora), Luís A. C. Saldanha (assistente de arte); Assessores: José Lino Grünewald, José R. Tinhorão, Júlio Medaglia, Tárik de Souza; Consultores: Alberto Rego, Antônio Serafim, Aracy de Almeida, Aristóteles Travassos, Ary Vasconcelos, Augusto de Campos, Benjamin Batista, Capinam, Eneida, Ezequiel Neves, Francisco Petrônio, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Maurício Azedo, Mauro Ivan, Mauro Pires, Miécio Caffé, Moraes Sarmento, Olavo Bianco, Pádua Reis, Pedro Cruz, Randal Juliano, Rogério Duprat, Salomão Júnior, Sérgio Cabral, Walter Alves, Walter Lourenção, Walter Silva.
2ª edição – revista e ampliada (1978)
Conselho editorial: José Américo M. Pessanha (diretor), Jesse Navarro Jr. (editor-chefe), Marlene de Fátima A. Merajo (serviços editoriais auxiliares); Departamento comercial: Giovani Govina (gerente de produto), Flávio Maculan (gerente de operações); Planejamento: Antônio Sílvio Lefrève, Paulo de Almeida, Livano Lombardi; Colaboração: Tárik de Souza (consultoria de texto), Elifas Andreato (consultoria de arte), J. L. Ferrete (fichas técnicas das gravadoras), José Ramos Neto (arte), Jorge dos Santos Caldeira Neto (pesquisa), Orlando Miranda (texto) e Jesse Navarro Jr. (texto)
Observação: este fascículo não fez parte da 1ª edição da obra (1970)

- Samba enredo, RCA Victor, 1980.

LADO A
01. Quatro séculos de modas e costumes (Martinho da Vila), Vila Isabel, 1968.
02. As três capitais (Bidi), Imperatriz Leopoldinense, 1965.
03. Sublime pergaminho (Nilton Russo / Zeca Melodia / Carlinhos Madrugada), Unidos de Lucas, 1968.
04. Benfeitores do universo (Hélio Cabral), Cartolinhas de Caxias, 1953.
05. O grande Presidente (Padeirinho), Mangueira, 1956.
06. Machado de Assis (Martinho da Vila), Boca do Mato, 1959.
LADO B
01. Chico Rei (Geraldo Babão / Binha / Djalma Sabiá), Salgueiro, 1964.
02. Legados de D. João VI (Picolino / Waldir 59 / Candeia), Portela, 1957.
03. Dia do Fico (Cabana), Beija Flor, 1958.
04. Os cinco bailes da história do Rio (Ivone Lara / Bacalhau / Silas de Oliveira), Império Serrano, 1965.
05. Amazônia (Inferno Verde) (Zinco / Darcy Caxambu), Filhos do Deserto, 1956.
06. Ao povo em forma de arte (Wilson Moreira / Nei Lopes), Quilombo, 1978.

Diretor de coordenação artística e repertório nacional RJ: Lúcio Varela; Produtor executivo, arranjos e regências: Rildo Hora; Técnicos de gravação: Luiz Carlos T. Reis, Mario Jorge Bruno; Mixagem: Luiz Carlos T. Reis; Corte: José Oswaldo Martins; Áudio: Gunther J. Kibelkstis; Manutenção: Augusto P. Silva Filho; Arrumação do estúdio: Pinduca; Montagem: Dalton Rieffel; Criação da capa: Elifas Andreato; Fotos: Alexandre Sardá; Arte final: Alexandre Huzak.

- Sentimentos, RCA Victor, 1981.

LADO A
01. Ex-amor (Martinho da Vila)
02. Meu país (Rildo Hora / Martinho da Vila)
03. Olha lá... olha lá (Martinho da Vila)
04. Calango da lua (Martinho da Vila)
05. Todos os sentidos (Martinho da Vila)
06. Só em Maceió (Martinho da Vila)
LADO B
01. Me faz um dengo (Zé Catimba / Martinho da Vila)
02. Graça divina (Martinho da Vila / Luiz Carlos da Vila)
03. Depois não sei (Martinho da Vila)
04. Daquele amor, nem me fale (João Donato / Martinho da Vila)
05. Noite cheia de estrelas (Cândido das Neves)
06. Velha Chica (Valdemar Barros)

Violão: Manoel da Conceição (Mão de vaca) (01A, 03A, 06A), Rosinha de Valença (01A, 02A, 03A, 04A, 06A, 01B, 02B, 06B); Rafael Rabelo (05A, 01B), Cesar Faria (05A), Arthur Verocai (05A), Mestre Horondino Silva (03B, 05B), Ruy Quaresma (03B, 05B, 06B); Cavaquinho: Mané do cavaco (01A, 02A, 03A, 04A, 05B), Rodrigo (06A), Carlinhos "Nosso Samba" (01B, 02B), Rodrigo (05A), Alceu Maia (03B, 05B); Bandolim: Joel do Bandolim (03B); Contrabaixo: Luiz Alves (02A, 03A, 05A, 06A, 01B, 03B, 05B, 06B); Bateria: Everaldo Ferreira (01A, 02A, 01B, 02B), Helio Schiavo (03A), Papão (05A, 06A), Robertinho Silva (03B, 05B, 06B); Ritmo: Getúlio (01A, 03A, 06A), Sereno (01A,

03A, 05A, 06A), Belôba (01A, 03A, 06A), Betão (01A, 02A), Nelsinho do balanço (01A, 02A, 01B), Carlinhos "Pandeiro de Ouro" (01A, 02A, 03A, 04A, 05A, 06A), Baiano (01A, 02A,03A, 06A), Zeca da Cuíca (02A, 06A), Ubirany (02A, 01B), Buda (03A), Everaldo Ferreira (03A, 04A, 06A, 03B, 05B), Zabumbeiro Cícero (04A), Índio (01B), Paulinho Branco (01B), Conjunto Samba Som 7 (02B), Ovídio (03B, 05B), Gordinho (03B, 05B), Pezão (03B); Percussão: Everaldo Ferreira (06B), Buda (06B), Robertinho Silva (06B); Pandeiro: Paulinho (04B); Coro: Canários e Pastoras da Vila (01A, 02A, 03A, 04A, 06A, 02B), Pastoras da Vila (06B); Piano: João Donato (02A), Helvius Vilela (05A), Radamés Gnatalli (05B); Acordeon: Chiquinho (02A, 04A, 06A); Viola caipira: Hélio Capucci (02A); Guitarra: Neco (02A), Helio Delmiro (01B); Clarineta: Netinho (02A); Flautim: Mauro Senise; Trombone: Zeca do trombone (02A), Raul "Na Glória" de Barros (05B); Sax tenor e flauta: Raul Mascarenhas (Raulzinho) (02A); Sax alto: Paulo Moura (01B, 04B); Trompete: Heraldo (02A); Violinos: Giancarlo Pareschi (Spalla), Alfredo Vidal, José Lana, Paschoal Perrota, Ernani Bordinhão, Roberto Arnaud, Vigilio Arraes Filho, Jorge Faini, Michel Bessler, André Guetta, Walter Hack, Carlos Hack (05A); Violas: Frederick Stephany, Arlindo Penteado, Hinedmburgo Pereira, Antonio Silva (05A); Cellos: Alceu Reis, Iberê Gomes Grosso, Marcio Mallard, Jorge Ranewsry (05A); Cello: Jaquinho Morelembaum (06B); Conjunto Copa 7; Diretor de coordenação artística e repertório nacional RJ: Lúcio Varela; Produtor independente: Rildo Hora; Orquestração e regência: Rildo Hora (lado A), Paulo Moura (lado B); Copista: Chiquinho Araújo; Técnico de gravação e mixagem: Luiz Carlos T. Reis; Corte: José Oswaldo Martins; Áudio: Gunther J. Kibelkstis; Manutenção: Augusto P. Silva Filho; Arrumação do estúdio: Pinduca; Montagem: Dalton Rieffel; Capa: Elifas Andreato; Arte final: Alexandre Huzak.

- MPB Compositores, vol. 9 – Martinho da Vila, RGE / Globo, 1997.

01. Seleção de partido alto (Quem é do mar não enjoa / O pequeno burguês / Pra que dinheiro/ Canta canta minha gente / Casa de bamba), com Martinho da Vila
02. Grande amor, com Clara Nunes
03. Onde Brasil aprendeu a liberdade, com Martinho da Vila e Beth Carvalho
04. Sonho de um sonho, com Ithamara Koorax
05. Tom maior, com Conjunto Nosso Samba
06. Preto Ferreira, com Martinho da Vila
07. Meu pãozinho de açúcar, com Martinho da Vila
08. Bandeira da fé, com Zé Catimba
09. Fim de reinado, com Beth Carvalho
10. Agradeço à vida, com Leci Brandão
11. Madalena do Jucu, Martinho da Vila

Direção de produção: Wilson Rodrigues Pozo; Remasterização: Cia de Áudio; Montagem: Paulinho; Direção artística: J.C. Botezelli – Pelão; Seleção de repertório: Elifas Andreato, J.C. Botezelli – Pelão; Capa: Elifas Andreato; Editoração e arte final: Bento H. Andreato, Sandro Schutze, Dennis Vecchione; Coordenação de produção: Janaina Abreu.

ANEXO 3 APARIÇÕES DE ANTONIO CARLOS E JOCAFI, BENITO DI PAULA E MARTINHO DA VILA NAS PESQUISAS ANUAIS DO NOPEM

Os dados aqui apresentados foram obtidos através da consulta das listagens dos 50 discos (LPs, compactos simples e compactos duplos) mais vendidos nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Essa listagem foi obtida pelo Prof. Dr. Eduardo Vicente em sua pesquisa de doutorado, a quem agradecemos o fornecimento dos dados.

Ano	Antonio Carlos e Jocafi	Benito di Paula	Martinho da Vila
1969			Casa de bamba (13º)
1970			
1971	Você abusou (46º)		
1972	O primeiro amor (23º)		Batuque na cozinha (10º)
1973			
1974		Retalhos de cetim (9º)	Canta canta minha gente (42º)
1975		Se não for amor (9º)	Canta canta minha gente (7º)
1976		Vai ficar na saudade (5º)	Maravilha de cenário (15º)
1977		Benito di Paula (8º)	Oi compadre (6º)
1978		Benito di Paula (4º)	
1979		Benito di Paula (5º)	
1980		Benito di Paula (15º)	
1981			Sentimentos (49º)
1982		Ah! Como eu amei (37º)	
1983			
1984		Ah! Como eu amei (13º)	Martinho da Vila Isabel (37º)
1985		Que brote enfim o rouxinol que existe em mim (47º)	Martinho da Vila Isabel (8º)
1986			
1988			Festa da raça (41º)
1989			
1990		Fazendo paixão (32º)	
1991			
1992			
1993			
1994			
1995			Tá delícia, tá gostoso (15º)
1996			Tá delícia, tá gostoso (4º)
1997			Coisas de Deus (9º)
1998			
1999			

ANEXO 4 APARIÇÕES DE ANTONIO CARLOS E JOCAFI, BENITO DI PAULA E MARTINHO DA VILA NAS PESQUISAS MENSAIS DO IBOPE

As tabelas a seguir foram elaboradas a partir das pesquisas mensais sobre vendagem de discos nas cidades do Rio de Janeiro e em São Paulo de 1968 a 1978. Tais pesquisas encontram-se disponíveis em microfilmes no Arquivo Edgar Leuenroth, da UNICAMP.

Antonio Carlos e Jocafi

Rio de Janeiro				
	CpS	**CpD**	**LP**	**Fita**
Abr/1971			O cafona (6º)	
Mai/1971	Você abusou (16º)		- O cafona (2º) - Mudei de ideia (11º)	
Jun/1971	Você abusou (4º)		- O cafona (1º) - Mudei de ideia (7º)	
Jul/1971	Você abusou (5º)		- O cafona (5º) - Mudei de ideia (10º)	
Ago/1971	Você abusou (30º)			
Set/1971				
Out/1971	Desacato (5º)			
Nov/1971	Desacato (2º)			
Dez/1971	Desacato (5º)			
Mar/1972			O primeiro amor (7º)	
Abr/1972			O primeiro amor (3º)	
Mai/1972			O primeiro amor (8º)	
Jun/1972			O primeiro amor (8º)	
Jul/1972			O primeiro amor (17º)	
Out/1972		Presepada (17º)		
Nov/1972		Presepada (15º)		
Dez/1972	Minhas razões (24º)			
Mar/1973		Presepada (16º)		
Abr/1974			Antonio Carlos e Jocafi (16º)	
Mai/1974			Antonio Carlos e Jocafi (7º)	Antonio Carlos e Jocafi (18º)
Jun/1974		Antonio Carlos e Jocafi (12º)	Antonio Carlos e Jocafi (13º)	
Jul/1974		Antonio Carlos e Jocafi (9º)		Antonio Carlos e Jocafi (18º)
Ago/1974		Antonio Carlos e Jocafi (10º)		

Set/1974		Antonio Carlos e Jocafi (11º)		
Out/1974		Antonio Carlos e Jocafi (18º)		
Dez/1974		Antonio Carlos e Jocafi (15º)		
Jan/1975			Definitivamente (18º)	
Fev/1976			Ossos do ofício (17º)	

Total de citações: 36
Total de citações de discos autorais (sem contar trilhas sonoras): 27

São Paulo			
	CpS	**CpD**	**LP**
Mai/1971			- Mudei de ideia (7º) - O cafona (8º)
Jun/1971			- O cafona (4º) - Mudei de ideia (8º)
Jul/1971	Você abusou (9º)		O cafona (1º)
Ago/1971			O cafona (2º)
Nov/1971	Desacato (4º)		
Dez/1971	Desacato (6º)		
Jan/1972	Desacato (11º)		
Mar/1972			O primeiro amor (10º)
Abr/1972			O primeiro amor (3º)
Mai/1972			O primeiro amor (1º)
Jun/1972			O primeiro amor (4º)
Jul/1972			O primeiro amor (10º)
Jun/1974		Toró de lágrimas (7º)	
Jul/1974		Toró de lágrimas (5º)	
Ago/1974		Toró de lágrimas (5º)	

Total de citações: 18
Total de citações de discos autorais (sem contar trilhas sonoras): 9

Benito di Paula

Rio de Janeiro				
	CpS	**CpD**	**LP**	**Fita**
Nov/1973	Retalhos de cetim (22º)			
Dez/1973	Retalhos de cetim (8º)	Benito di Paula (11º)		
Jan/1974	Retalhos de cetim (11º)	Benito di Paula (10º)		
Fev/1974	Retalhos de cetim (14º)	Benito di Paula (12º)		
Mar/1974	Retalhos de cetim (12º)	Benito di Paula (19º)		
Abr/1974		Benito di Paula (20º)		
Set/1974	Que beleza			

	(26º)			
Out/1974		Benito di Paula (7º)		
Nov/1974		Benito di Paula (2º)		
Dez/1974		Benito di Paula (4º)		
Jan/1975		Benito di Paula (2º)	Benito di Paula Gravado ao vivo (6º)	Benito di Paula Gravado ao vivo (10º)
Fev/1975		Benito di Paula (4º)	Benito di Paula Gravado ao vivo (4º)	Benito di Paula Gravado ao vivo (6º)
Mar/1975		Benito di Paula (5º)	Benito di Paula Gravado ao vivo (1º)	Benito di Paula Gravado ao vivo (3º)
Abr/1975		- Se não for amor (9º) - Benito di Paula Gravado ao vivo (11º)	Benito di Paula Gravado ao vivo (3º)	Benito di Paula Gravado ao vivo (3º)
Mai/1975		Benito di Paula Gravado ao vivo (1º)	Benito di Paula Gravado ao vivo (3º)	Benito di Paula Gravado ao vivo (4º)
Jun/1975		Benito di Paula Gravado ao vivo (1º)	Benito di Paula Gravado ao vivo (3º)	Benito di Paula Gravado ao vivo (5º)
Jul/1975		Benito di Paula Gravado ao vivo (1º)	Benito di Paula Gravado ao vivo (4º)	Benito di Paula Gravado ao vivo (2º)
Ago/1975		- Benito di Paula Gravado ao vivo (9º) - Além de tudo (13º)	Benito di Paula Gravado ao vivo (5º)	Benito di Paula Gravado ao vivo (3º)
Set/1975		- Além de tudo (3º) - Benito di Paula Gravado ao vivo (20º)	- Brasil Som 75 (9º) - Benito di Paula Gravado ao vivo (14º)	- Benito di Paula Gravado ao vivo (3º) - Brasil Som 75 (10º)
Out/1975		Além de tudo (4º)	Brasil Som 75 (10º)	- Brasil Som 75 (8º) - Benito di Paula Gravado ao vivo (12º)
Nov/1975		Beleza que é você mulher (3º)	- Brasil Som 75 (8º) - Benito di Paula (15º)	- Brasil Som 75 (5º) - Benito di Paula (15º)
Dez/1975		Beleza que é você mulher (2º)	Benito di Paula (5º)	- Benito di Paula (6º) - Brasil Som 75 (20º)
Jan/1976		- Beleza que é você mulher (4º) - Brasil Som 75 (14º)	Benito di Paula (4º)	
Fev/1976		- Brasil Som 75 (8º) - Pra você não ir embora (19º)		Bandeira do samba (5º)
Mar/1976		Brasil Som 75 (6º)	Benito di Paula (1º)	Benito di Paula (4º)
Abr/1976		Brasil Som 75 (6º)	Benito di Paula (2º)	Benito di Paula (1º)
Mai/1976		Brasil Som 75 (6º)	Benito di Paula (3º)	Benito di Paula (5º)
Jun/1976		Brasil Som 75 (8º)	Benito di Paula (3º)	Benito di Paula (3º)
Jul/1976		Brasil Som 75 (15º)	Benito di Paula (5º)	Benito di Paula (2º)
Ago/1976		Brasil Som 75 (10º)	Benito di Paula (9º)	Benito di Paula (3º)
Set/1976			Benito di Paula (5º)	Benito di Paula (3º)

Out/1976			Benito di Paula (14º)	Benito di Paula (12º)
Nov/1976			Benito di Paula (19º)	Benito di Paula (13º)
Dez/1976			Benito di Paula (9º)	Benito di Paula (10º)
Jan/1978			Benito di Paula (5º)	Benito di Paula (4º)
Fev/1978			Benito di Paula (8º)	Benito di Paula (8º)
Abr/1978			Benito di Paula (5º)	Benito di Paula (6º)
Mai/1978			Benito di Paula (6º)	Benito di Paula (6º)
Jun/1978			Benito di Paula (13º)	Benito di Paula (9º)
Jul/1978			Benito di Paula (18º)	Benito di Paula (15º)
Ago/1978			Benito di Paula (14º)	Benito di Paula (10º)
Set/1978				Osso duro de roer (15º)

Total de citações: 106
Total de citações de discos autorais (sem contar o LP *Brasil Som 75*): 100

São Paulo			
	CpS	**CpD**	**LP**
Set/1973	Retalhos de cetim (14º)		
Out/1973	Retalhos de cetim (4º)		
Nov/1973	Retalhos de cetim (2º)	Retalhos de cetim (8º)	
Dez/1973	Retalhos de cetim (4º)	Retalhos de cetim (9º)	
Jan/1974	Retalhos de cetim (5º)		
Fev/1974		Retalhos de cetim (10º)	
Mar/1974		Retalhos de cetim (9º)	
Abr/1974			Um novo samba (9º)
Mai/1974			Um novo samba (5º)
Jun/1974			Um novo samba (6º)
Out/1974		Se não for amor (4º)	
Nov/1974		Se não for amor (1º)	
Dez/1974		Se não for amor (2º)	
Jan/1975		Se não for amor (3º)	Benito di Paula ao vivo (2º)
Fev/1975		Se não for amor (6º)	Benito di Paula ao vivo (1º)
Mar/1975		Se não for amor (7º)	Benito di Paula ao vivo (2º)
Abr/1975		Charlie Brown (3º)	Benito di Paula ao vivo (2º)
Mai/1975		Charlie Brown (3º)	Benito di Paula ao vivo (4º)
Jun/1975		Charlie Brown (8º)	Benito di Paula ao vivo (4º)
Jul/1975			Benito di Paula ao vivo (9º)
Ago/1975			Brasil Som 75 (9º)
Set/1975			Brasil Som 75 (4º)
Out/1975			Brasil Som 75 (4º)
Nov/1975			Brasil Som 75 (7º)
Dez/1975			Benito (10º)
Jan/1976			Benito (5º)
Fev/1976			Benito (2º)
Mar/1976			Benito (5º)
Abr/1976			Benito (10º)
Mai/1976			Benito (9º)

Total de citações: 38
Total de citações de discos autorais (sem contar o LP *Brasil Som 75*): 34

Martinho da Vila

Rio de Janeiro				
	CpS	**CpD**	**LP**	**Fita**
Mar/1969	Casa de bamba (8º)			
Jun/1969	O pequeno burguês (28º)			
Jul/1969	O pequeno burguês (3º)			
Ago/1969	O pequeno burguês (1º)		O pequeno burguês (9º)	
Set/1969	O pequeno burguês (2º)	Pra que dinheiro (18º)	O pequeno burguês (3º)	
Out/1969	- Madrugada, carnaval e cinza (28º) - O pequeno burguês (29º)		O pequeno burguês (2º)	
Dez/1969			Martinho da vila (8º)	
Jan/1970			Martinho da vila (11º)	
Fev/1970			Martinho da vila (12º)	
Ago/1970		Martinho da Vila (10º)		
Set/1970		Martinho da Vila (12º)		
Out/1970		Martinho da Vila (11º)	Meu laiaraiá (18º)	
Nov/1970		Martinho da Vila (16º)	Meu laiaraiá (11º)	
Dez/1970			Meu laiaraiá (7º)	
Jan/1971		Meu Laiaraiá (20º)	Martinho da Vila (9º)	
Fev/1971		Martinho da Vila (21º)	Martinho da Vila (16º)	
Out/1971			Memórias de um sargento de milícias (3º)	
Nov/1971			Memórias de um sargento de milícias (3º)	
Dez/1971			Memórias de um sargento de milícias (3º)	
Jan/1972			Memórias de um sargento de milícias (6º)	
Fev/1972	Onde o Brasil aprendeu a liberdade (24º)		Memórias de um sargento de milícias (8º)	
Mar/1972	Onde o Brasil aprendeu a liberdade		Memórias de um sargento de milícias	

	(30º)		(17º)	
Abr/1972			Memórias de um sargento de milícias (12º)	
Set/1972			Batuque na cozinha (7º)	Batuque na cozinha (12º)
Out/1972			Batuque na cozinha (2º)	Batuque na cozinha (5º)
Nov/1972			Batuque na cozinha (2º)	Batuque na cozinha (4º)
Dez/1972			Batuque na cozinha (4º)	Batuque na cozinha (5º)
Jan/1973			Batuque na cozinha (10º)	Batuque na cozinha (12º)
Fev/1973			Batuque na cozinha (7º)	Batuque na cozinha (3º)
Mar/1973			Batuque na cozinha (9º)	
Mai/1973				Batuque na cozinha (15º)
Jun/1973				Batuque na cozinha (7º)
Jul/1973				Batuque na cozinha (16º)
Set/1973				Batuque na cozinha (14º)
Out/1973			Origens (10º)	Origens (17º)
Nov/1973			Origens (3º)	Origens (4º)
Dez/1973			Origens (3º)	Origens (2º)
Jan/1974			Origens (7º)	Origens (6º)
Fev/1974			Origens (7º)	Origens (5º)
Mar/1974			Origens (9º)	
Abr/1974			Origens (15º)	Origens (7º)
Mai/1974			Origens (18º)	Origens (8º)
Jun/1974			Origens (19º)	Origens (11º)
Jul/1974		Martinho da Vila (15º)	Origens (14º)	Origens (8º)
Ago/1974		Martinho da Vila (7º)	Origens (16º)	Origens (5º)
Set/1974		Martinho da Vila (13º)	Canta, canta, minha gente (9º)	Origens (9º)
Out/1974		Martinho da Vila (6º)	Canta, canta, minha gente (2º)	Canta, canta, minha gente (1º)
Nov/1974			Canta, canta, minha gente (1º)	Canta, canta, minha gente (1º)
Dez/1974		Martinho da Vila (18º)	Canta, canta, minha gente (1º)	Canta, canta, minha gente (2º)
Jan/1975			Canta, canta, minha gente (2º)	Canta, canta, minha gente (2º)
Fev/1975			Canta, canta, minha gente (1º)	Canta, canta, minha gente (2º)

Mar/1975			Canta, canta, minha gente (2º)	Canta, canta, minha gente (2º)
Abr/1975			Canta, canta, minha gente (2º)	Canta, canta, minha gente (2º)
Mai/1975			Canta, canta, minha gente (4º)	Canta, canta, minha gente (2º)
Jun/1975			Canta, canta, minha gente (4º)	Canta, canta, minha gente (4º)
Jul/1975		Dente por dente (8º)	Canta, canta, minha gente (5º)	Canta, canta, minha gente (1º)
Ago/1975		Dente por dente (10º)	Canta, canta, minha gente (7º)	Canta, canta, minha gente (2º)
Set/1975		Dente por dente (9º)	Canta, canta, minha gente (18º)	Canta, canta, minha gente (5º)
Out/1975		Dente por dente (13º)	Maravilha de cenário (1º)	Maravilha de cenário (1º)
Nov/1975			Maravilha de cenário (1º)	Maravilha de cenário (1º)
Dez/1975		Maravilha de cenário (1º)		Maravilha de cenário (1º)
Jan/1976			Maravilha de cenário (1º)	
Fev/1976			Maravilha de cenário (2º)	Maravilha de cenário (1º)
Mar/1976			Maravilha de cenário (2º)	Maravilha de cenário (6º)
Abr/1976			Maravilha de cenário (9º)	Maravilha de cenário (6º)
Mai/1976			Maravilha de cenário (16º)	Maravilha de cenário (7º)
Jun/1976			Maravilha de cenário (19º)	Maravilha de cenário (7º)
Jul/1976		Você não passa de uma mulher (16º)		Maravilha de cenário (12º)
Ago/1976				Maravilha de cenário (9º)
Set/1976		Você não passa de uma mulher (19º)		
Out/1976			Rosa do Povo (4º)	Rosa do Povo (2º)
Nov/1976			Rosa do Povo (2º)	Rosa do Povo (4º)
Dez/1976			Rosa do Povo (6º)	Rosa do Povo (9º)
Jan/1978		Oi compadre (7º)	Presente (15º)	Presente (7º)
Fev/1978		Oi compadre (10º)		Presente (14º)
Nov/1978			Tendinha (13º)	Tendinha (15º)

Total de citações: 141

São Paulo

	CpS	CpD	LP
Nov/1971			Memórias de um sargento de milícias (9º)
Dez/1971			Memórias de um sargento de milícias (4º)
Jan/1972			Memórias de um sargento de milícias (3º)
Fev/1972			Memórias de um sargento de milícias (3º)
Mar/1972			Memórias de um sargento de milícias (4º)
Set/1972			Batuque na cozinha (7º)
Out/1972			Batuque na cozinha (2º)
Nov/1972			Batuque na cozinha (2º)
Dez/1972			Batuque na cozinha (3º)
Jan/1973			Batuque na cozinha (3º)
Fev/1973			Batuque na cozinha (4º)
Mar/1973			Batuque na cozinha (9º)
Out/1973			Origens (5º)
Nov/1973			Origens (4º)
Dez/1973			Origens (4º)
Jan/1974			Origens (5º)
Fev/1974			Origens (7º)
Mar/1974			Origens (9º)
Abr/1974			Origens (8º)
Set/1974			Canta canta minha gente (9º)
Out/1974			Canta canta minha gente (1º)
Nov/1974			Canta canta minha gente (2º)
Dez/1974		Requenguela (10º)	Canta canta minha gente (2º)
Jan/1975			Canta canta minha gente (3º)
Fev/1975			Canta canta minha gente (3º)
Mar/1975			Canta canta minha gente (1º)
Abr/1975			Canta canta minha gente (3º)
Mai/1975			Canta canta minha gente (3º)
Jun/1975			Canta canta minha gente (3º)
Jul/1975		Dente por dente (9º)	Canta canta minha gente (8º)
Ago/1975		Dente por dente (7º)	
Set/1975		Dente por dente (5º)	
Out/1975			Maravilha de cenário (2º)
Nov/1975			Maravilha de cenário (3º)
Dez/1975			Maravilha de cenário (1º)
Jan/1976			Maravilha de cenário (1º)
Fev/1976			Maravilha de cenário (1º)
Mar/1976			Maravilha de cenário (3º)
Abr/1976			Maravilha de cenário (9º)
Out/1976			Rosa do povo (6º)
Nov/1976			Rosa do povo (3º)
Dez/1976			Rosa do povo (5º)

Total de citações: 44