

Não me altere o samba tanto assim:
Notas sobre algumas transformações estético-ideológicas
ocorridas no samba da década de 1970

Eduardo de Lima Visconti

Resumo

Esta comunicação pretende analisar algumas mudanças nos aspectos formais e no conteúdo de alguns sambas produzidos no início dos anos 1970 por uma geração de músicos que se projetou comercialmente nessa época. Para isso, tomamos como exemplo três sambas desse período, o primeiro, de autoria de Paulinho da Viola e os outros dois, de Martinho da Vila. A análise se norteia pela ideia de que as contradições e conflitos, presentes no processo de consolidação e internacionalização do mercado de bens culturais no Brasil orientado pelo governo militar, possuem possíveis relações com estas transformações.

No âmbito musical, essas mudanças foram regidas pelo papel decisivo do arranjador e se configuraram a partir da inserção de instrumentos como baixo, piano, bateria, naipe de metais, madeiras e cordas misturados à instrumentação “tradicional” desse gênero formada por violão, cavaquinho e percussão. A temática das letras parece incorporar discursos sobre a negritude e descrever a vida social a partir de uma visão *de dentro*, que se afina com uma ideia de resgate ao “autêntico”.

Nesse contexto, nota-se que as gravações de “Roendo as unhas”, de Paulinho da Viola, e “Meu laiaraiá” e “Quem pode, pode”, de Martinho da Viola, condensam em seu material estético alterações que refletem algumas mudanças do andamento histórico de sua produção.

Palavras-chave: samba na década de 1970, Paulinho da Viola, Martinho da Vila, instrumentação, arranjo.

1) Introdução

Este texto foi elaborado a partir de informações sobre o samba da década de 1970 levantadas através de uma pré-pesquisa realizada para fundamentar meu projeto de pós-doutorado. Após esse estudo preliminar, comecei, no segundo semestre deste ano, a desenvolver a pesquisa dentro da área de música do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), com supervisão do prof. Dr. Walter Garcia.

Com o objetivo de investigar os sambas produzidos nos anos de 1970 em seu formato de canção popular comercial, me deparei, num primeiro momento, com a diversidade estético-musical que abrange esse objeto de estudo escolhido. Suas condições de produção também trouxeram complexidade à pesquisa, pois esse gênero

alcançou grande sucesso comercial nesse período e estava inserido dentro do processo de consolidação da indústria cultural e expansão do mercado de bens simbólicos, orientado por uma ditadura militar em sua fase mais repressiva. (Ortiz, 2001: 113-148)

Através da seleção e apreciação auditiva das obras de alguns artistas como Paulinho da Viola, Martinho da Vila, João Nogueira, Candeia, entre outros, verifiquei alguns pontos em comum na concepção estética dos discos como a incorporação e busca por novas instrumentações e a presença, muitas vezes decisiva, de arranjadores na construção da sonoridade dos álbuns. Outro fator importante foi perceber no conteúdo das letras algumas recorrências de temas como a ampla utilização da metalinguagem, já apontada por Felipe Trotta (2001) em sua análise sobre a relação entre Paulinho da Viola e o mundo do samba, e também por Luiz Tatit em seu artigo intitulado “Canção Moderna” sobre a música popular brasileira dessa época. Uma característica presente, em especial, nas letras de Paulinho da Viola e Martinho da Vila foi, de acordo com Tatit, *consignar* suas experiências em formas de canção. (Tatit, 2008: 230)

Salvo engano, foi possível, a partir daí, lançar a hipótese de que a descrição social de suas trajetórias e prováveis *recados* (para falar com José Miguel Wisnik¹), presentes em alguns sambas desses dois artistas, apontavam para novas representações dos conceitos de tradição e autenticidade, e conferiram outros significados para o nacional e o popular no contexto de internacionalização da cultura e do grande crescimento da indústria fonográfica.

Voltando ao pós-doutorado, concentrei o tema da minha pesquisa na obra do sambista Candeia, em especial em seu disco *seguinte: raiz*, lançado ano de 1971. É possível que esse álbum traga de maneira mais clara uma grande contradição formada por um discurso de um retorno às raízes do samba e de uma suposta “autenticidade” em suas letras, imbricado com uma base musical recheada de texturas que mesclam diversos gêneros nacionais e internacionais como samba, choro, *soul* e balada. Visto que essas questões também aparecem em algumas obras de Paulinho do Viola e Martinho da Vila de forma mais diluída, este artigo pretende apontar algumas delas e verificar conexões dessas transformações estético-ideológicas com o contexto histórico-social de suas produções.

¹ Em texto sobre a música popular da década de 1970, Wisnik caracteriza algumas músicas de Chico Buarque e Milton Nascimento como uma rede de recados em contraposição à ordem vigente. (Wisnik, 2005)

2) Política, cultura e samba na década de 1970

Em análise sobre os anos 1970, elaborada por João Manuel C. de Mello e Fernando A. Novais, o governo militar foi responsável, após a tomada do poder em 1964, pela acentuação da desigualdade social e econômica uma vez que, dentre outros fatores, concentrou o monopólio de terra e excluiu, através da violência, a participação das forças democráticas. A partir de 1970, houve um crescimento econômico relevante (11,2% ao ano), que trouxe significativas transformações sociais como o êxodo rural, a criação de empregos decorrentes da industrialização acelerada e uma ampliação dos sistemas de saúde e educação, que melhoraram o nível de vida apenas para uma parcela ínfima da população. (Mello & Novais, 2006: 618-658)

Murilo Pires e Pedro Ramos argumentam que essa política de Estado resultou numa “modernização conservadora” para o país, e que a base desse processo ocorreu através de um pacto entre os representantes da velha elite dominante, ligados ao monopólio da terra, com a burguesia nacional, que juntos estimularam a industrialização preservando a estrutura fundiária. O resultado dessa união, sob chancela da ditadura militar, não provocou mudanças estruturais (ruptura) com o antigo sistema. Distintamente dos Estados Unidos, da Inglaterra e da França, que romperam com o antigo regime e integraram as forças produtivas (rurais e urbanas) na sociedade através da participação democrática, no caso brasileiro, houve a exclusão da maior parte da população do processo político. (Pires e Ramos, 2009) Por isso tem-se a denominação de modernização - associada ao crescimento econômico e industrial - com caráter conservador - devido à ausência de mudanças estruturais com o antigo sistema.

No campo cultural, o “milagre” econômico propulsionado por uma política de internalização do capital se norteava por uma ideologia de integração nacional regida pelo Estado. Para os empresários isso significou a integração de mercados, resultando um fortalecimento e consolidação de setores da indústria cultural como editorial, fonográfico, da publicidade e da televisão. (Ortiz, 2001:118-148)

Depois dos anos de 1970, o mercado fonográfico teve um crescimento vertiginoso e o *long-play* (LP) se materializou como principal produto comercial da indústria da música. As estatísticas presentes nos trabalhos de Renato Ortiz (2001) e Enor Paiano (1994) mostram como os índices desse segmento de mercado superaram

outros setores do entretenimento e chegaram a ultrapassar ramos da indústria têxtil, de alimentos e do vestuário.

Dentro desse segmento, algumas tendências musicais norte-americanas, como os gêneros do *soul* e do *funk*, de origem negra, penetraram com expressiva intensidade no mercado fonográfico nacional, promovendo fusões à brasileira que ficaram conhecidas como *soul brasileiro* e popularizada dentro do que se chamou de “fenômeno” black rio².

No início da década de 1970, dois eventos ocorridos na capital carioca denominados de “Bailes da Pesada” e “Noites de Shaft” ilustravam a vitalidade com que esse movimento cultural conquistou espaço na mídia (Gonçalves, 2011: 40). Com reuniões mensais e semanais, que reuniam milhares de jovens negros embalados ao som da *black music*, pode-se dizer que havia uma tendência no momento de valorização e afirmação do negro na sociedade³.

Esses discursos de afirmação e valorização étnica irão redefinir a noção do “ser” brasileiro no período. Como argumenta Ortiz, o samba, elevado a símbolo nacional, esvaziava sua matriz negra de origem, e já não era mais identificado por alguns setores da sociedade como representante de nossa identidade:

“Ao se promover o samba ao título nacional, o que ele efetivamente é hoje, esvazia-se sua especificidade de origem, que era ser uma música negra. Quando os movimentos negros recuperam o *soul* para afirmar sua negritude, o que se está fazendo é uma importação de sua matéria simbólica que é ressignificada no contexto brasileiro. É bem verdade que o *soul* não supera as condições de classe ou entre países centrais e periféricos, mas eu diria que de uma certa forma ele “serve” melhor para exprimir a angústia e a opressão racial do que o samba, que se tornou nacional” (Ortiz, 2006: 43-44).

Numa época em que o nacional se volta para uma etnicidade ligada às culturas restritas, a noção de nacional-popular parece ganhar um novo sentido. Se, nas décadas de 1940 e 1950 esteve vinculado ao projeto de construção e unificação da nação, e nos anos 1960 teve um conteúdo revolucionário, a partir de 1970, o nacional-popular é ressignificado dentro do processo de internalização da cultura.

Em sua interpretação sobre as transformações no campo da cultura na década de 1970, Ortiz aponta que o conceito de “popular” passa a ser identificado com o êxito

² Na pesquisa de Eloá Gonçalves (2011) é possível verificar como se deu a apropriação desses gêneros importados na música popular brasileira.

³ Herom Vargas afirma que esses movimentos de afirmação das minorias (feminista, homossexuais e negros) compunham uma série de manifestações ligadas à contracultura. Apesar de terem início na década anterior, ganharam corpo nos anos 1970. (Vargas 2010: 95)

TÃO LONGE... TÃO PERTO...

A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

do consumo de alguns produtos no mercado, e o “nacional” começa a se associar a uma ideia de nação constituída através da interligação dos potenciais consumidores do mercado nacional. Portanto, segundo o sociólogo, a orientação engajada do nacional-popular dos anos 1960 era substituída pela cultura mercado-consumo. (Ortiz, 2001: 165).

Havia também uma concorrência entre os produtos culturais nacionais e os estrangeiros, o que demandava um ajuste por parte dos empresários desse setor no sentido de adequar suas mercadorias a um padrão internacional, e que no campo da música popular brasileira, se materializou, de acordo com Adelcio Machado, a um formato de canção comercial que se realizasse como um *standard* internacional, pelo menos dentro do IV Festival Internacional da canção de 1969, produzido pela rede Globo de televisão. (Machado, 2011: 50)

Pode-se dizer que essas mudanças no mercado de bens culturais possuem conexões com as transformações estético-ideológicas no samba da época, principalmente pelo grande sucesso de vendas que esse gênero alcançou. No plano musical, essas modificações foram expressas através dos arranjos e sonoridade dos discos, como afirma Felipe Trotta:

“Durante a década de 1970, essa sonoridade (do samba) incorpora uma gama cada vez maior de instrumentos e combinações instrumentais, ampliando sua diversidade estética. Paulinho da Viola, Martinho da Vila e Beth Carvalho se associam a arranjadores jovens (Cristovão Bastos, Rildo Hora) e consagrados (Maestro Gaya) para aprimorar a sonoridade de seus discos. Aos paradigmáticos “cavaco, pandeiro e tamborim” são acrescidos baixo elétrico, bateria, piano, teclados, e praticamente todos os instrumentos de sopro vão se revezando nos arranjos dos artistas mais proeminentes do gênero. Nessas gravações, a “sujeira” diminui, valorizando a clareza da condução melódico-harmônica das canções. A polirritmia dos instrumentos de percussão permanece, mas passa por uma espécie de organização, de mixagem, que busca valorizar a complementaridade entre eles, dispensando superposição de padrões e variações muito livres executadas pelos instrumentistas. Nos discos, reaparece o arranjo escrito, com melodias e contracantos cuidadosamente elaborados e instrumentação equilibrada.” (Trotta, 2011: 66-67)

Percebe-se a importância do produtor musical e do arranjador no samba dos anos 1970, tanto na dimensão estética das obras, como também como um mediador entre os interesses comerciais das gravadoras e dos compositores, e, sem perder de vista, que parte dessa produção musical se orientava por um “padrão” internacional (e todas as mudanças internas e externas nas obras que implicam esse processo).

Na história da música popular brasileira, o arranjador teve contribuições relevantes no material estético das canções. O caso do maestro Radamés Gnattali é

TÃO LONGE... TÃO PERTO...

A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

revelador nesse sentido, pois traduziu musicalmente, em seus acompanhamentos orquestrais do samba da década de 1940, ideias que circulavam em uma indústria cultural em formação e afinadas com a orientação de civilização e conversão do samba em símbolo nacional, conduzida pela política cultural do governo de Getúlio Vargas.

Na década de 1970, com a consolidação do mercado de bens simbólicos, houve uma maior racionalização do processo de produção musical nas gravadoras. No contexto do samba, muitos agentes como o produtor, o diretor artístico e o arranjador parecem influenciar decisivamente no âmbito musical e intervir, como no caso de Martinho da Vila, na escolha de repertório, subtraindo, muitas vezes, a produção autoral desse sambista em favor da regravação de outros compositores. (Machado, 2011: 182)

Em artigos sobre a música popular brasileira da época, o jornalista Tárík de Souza, trata os sambistas Martinho da Vila e Paulinho da Viola como reformuladores desse gênero a partir *de dentro*. (Souza, 1983: 167) Como bem observado por Machado, especificamente sobre o primeiro, esse discurso foi incorporado pela crítica musical reforçando a ideia de que Martinho era um sambista “autêntico” e integrado a comunidade do samba, acentuando um diletantismo à sua carreira em contrapartida ao seu sucesso comercial. (Machado, 2011:182) Mais do que descrever e valorizar qualitativamente os trabalhos desses dois artistas, Tárík de Souza fornece pistas, ainda que escorregue no que tange a análise musical, sobre quais foram algumas transformações promovidas pelos sambistas.

Sobre Paulinho da Viola, o jornalista o caracteriza como “uma espécie de mediador entre o primitivismo proletário do samba de morro e a sofisticação cultural dos filhos da bossa nova.” (Souza, 1983: 145) Essa identificação com a “comunidade do samba” muito se deu pela sua aproximação com a Escola de Samba da Portela, onde ganhou em 1966, a competição de carnaval com o samba “Memórias de um sargento de milícias”, como também, pela temática de algumas canções incorporarem um discurso contra o preconceito racial como “Zumbido” (O samba falava que nego tem é que brigar/ Do jeito que der pra se libertar/ E ter o direito de ser o que é), o que revela uma consciência da sua posição social e um discurso compatível com o movimento negro que ganhava espaço nacional e internacionalmente. Em relação ao refinamento da estruturas musicais de seus sambas o jornalista enfatiza:

“Beirou a vanguarda em vários momentos de sua carreira (...). Incluídos ou não no compasso rítmico do samba, tais desempenhos sempre deixaram a porta dos arranjos aberta a surpresa de uma sessão de improvisos dissonantes (“Roendo as unhas”) ou

num suspenso de cordas coerente com o enredo urbano no exemplo de “Sinal Fechado”.
(Souza, 1983: 146)

Resta saber o que seria essa “modernização” empreendida pelo artista, que, segundo Tárík, seria decorrência da sua formação dentro da liberdade de improvisação e polifonia do choro. Isso posto, será analisado o samba “Roendo as Unhas” com o objetivo de elucidar com mais precisão algumas singularidades das transformações no samba realizadas por Paulinho da Viola.

Em artigo dedicado a Martinho da Vila, o jornalista esclarece algumas particularidades da obra do sambista como sua estilização do samba de partido-alto. Em suas palavras: “Martinho apanhou o aleatório partido-alto, sempre complementado no ato por versos improvisados (o que é impossível numa reprodução gravada) e cristalizou-o, dando-lhe estrutura definida e formato identificável” (Souza, 1983: 167).

Esse processo foi analisado por Machado nas canções “O pequeno burguês”, “Menina-moça” e “Canta canta minha gente”, e em sua conclusão, as harmonias reiteradas de estrutura simples com melodias com grandes saltos, que se firmaram como estilização do partido-alto de Martinho, podiam ser interpretadas como um distanciamento do padrão hegemônico da MPB, e ao mesmo tempo como uma aproximação com a “tradição” de alguns sambas. (Machado, 2011: 213). Sobre o conteúdo das letras, o pesquisador ainda observa uma mudança de temática sobre a questão do negro ao longo da carreira do sambista, que se inicia centrada sobre uma ideia de miscigenação harmônica e, após a década de 1970, é transformada em uma expressão afirmativa da negritude, o que contribuiu para seu prestígio entre intelectuais da esquerda da época. (Machado, 2011: 193)

Com o intuito de mostrar algumas características do estilo de Martinho da Vila será feita uma análise sintética das músicas “Meu laiáraiá” e “Quem pode, pode” buscando desvendar algumas transformações estético-ideológicas que essas canções apresentam no arranjo, na estrutura da composição e no conteúdo da letra.

3) Apontamentos analíticos sobre as canções selecionadas

3.1) “Roendo as unhas”

Essa composição de Paulinho da Viola faz parte do disco *Nervos de Aço*, lançado pela gravadora EMI/Odeon no ano de 1973. De acordo com a pesquisadora

Maria Luiza Kfoury⁴, os arranjadores que participaram do álbum foram: Maestro Gaya, Nicolino Cópia (Copinha), Cristovão Bastos, Nelson Martins dos Santos (Nelsinho) e Paulinho da Viola, embora não estejam discriminados em cada faixa.

A instrumentação tocada na gravação é violão, piano, trombone, flauta, baixo elétrico e percussão. O primeiro elemento da música que já destoa e caminha na contramão da maioria das composições do sambista é a base harmônica tocada ao violão.



Fig.1 – Levada de violão de “Roendo as unhas”.

Executada sobre quatro acordes principais com ausência de suas quintas (Bb^o / Ab6/ Db7 / G^o), essa progressão harmônica se repete durante toda a gravação com poucas variações. O eixo norteador de ligação entre cada estrutura é o intervalo de quarta aumentada⁵, conhecido como trítono, e que é vinculado a um recurso de tensão na prática musical. Nesse caso, além de especificar o tipo dos acordes, esse intervalo também aparece entre as fundamentais do penúltimo acorde (Db7) com o último (G^o).

A repetição da base é reforçada com a antecipação (em semicolcheia) de cada acorde anterior ao primeiro e segundo tempos de cada compasso, que cria, com um instrumento de percussão que acentua todos os tempos fortes, um ostinato rítmico, acentuando uma sensação de tensão e imobilidade.

Na introdução ao primeiro verso, Paulinho cantarola a vogal ô sobre a nota de réb, que, sobreposta sobre a base, constrói uma dissonância também de quarta aumentada. (levando em conta que existe um aparente centro de tonalidade gerado pelo acorde de “resolução” da progressão, que possui a fundamental na nota sol). Nesse momento, aparece a flauta improvisando algumas apojaturas sobre as notas de láb (b9) e réb (4^aaum.) e o trombone toca a nota fá (b7), o que aumentam gradativamente o campo de tensão para a entrada da melodia/letra:

Meu samba não se importa que eu esteja numa

⁴ Essas informações foram extraídas do site: [http:// www.discosdobrasil.com.br](http://www.discosdobrasil.com.br). Consulta: 08 / 2012.

⁵ Com exceção do acorde de Ab6.

TÃO LONGE... TÃO PERTO... A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

De andar roendo as unhas pela madrugada
De sentar no meio fio não querendo nada
De cheirar pelas esquinas minha flor nenhuma

Meu samba não se importa se eu não faço rima
Se pego na viola e ela desafina
Meu samba não se importa se eu não tenho amor
Se dou meu coração assim sem disciplina

Meu samba não se importa se desapareço
Se digo uma mentira sem me arrepender
Quando entro numa boa ele vem comigo
E fica desse jeito se eu me entristecer

Em uma análise sobre esta canção, Elite Negreiros observa o estado de nervosismo e aniquilamento do sujeito expresso em alguns versos, além do sentido negativo do texto revelado através de um sentimento de desimportância com as coisas da vida. (Negreiros, 2011: 109)

Como o título nos lembra, o ato de roer as unhas está associado a um momento de tensão ou desespero e que refletia, num âmbito particular, a incerteza e repressão violenta da conjuntura político-social brasileira. A melodia da música, elaborada predominantemente por intervalos de segundas maiores e menores, compreendidos como intervalos imperfeitos, reforça essa ideia misturada de agonia com indefinição⁶.

Além de a estrutura harmônica ser distinta de grande parte dos sambas do autor, muitos deles compostos sobre um único centro tonal e com cadências comuns a outras composições do gênero como ilustrou Trotta, percebe-se um tratamento concentrado numa cadência dissonante e que possibilita a grande intervenção de improvisações de flauta, trombone e piano. (Trotta, 2001)

Outro recurso importante no arranjo, que ocorre durante a toda a letra, consiste na repetição da frase abaixo estruturada novamente com o intervalo de 4ª aum., e que se intercala com improvisações livres dos próprios instrumentos que a executam.

⁶ Deve-se levar em conta que essa sensação emerge diante do fundo harmônico, pois grande parte de melodias consonantes são construídas sobre graus conjuntos.

TÃO LONGE... TÃO PERTO... A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

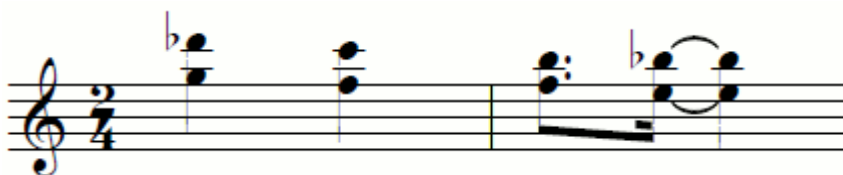


Figura 2 – Frase de Flauta (voz mais aguda) e trombone (1:04 - 1:08)

O restante da gravação é recheado com improvisações de novas melodias que se revezam na flauta, trombone e piano, sendo que algumas vezes, durante o improviso de flauta, o trombone realiza contrapontos, num esquema similar a prática do choro. É perceptível como a base harmônica reduzida e reiterada favorece a liberdade dos instrumentos solistas e incorpora alguns procedimentos do jazz, que em grande parte de seus estilos possui improvisações de novas melodias sobre a harmonia, isto é, o centro da música se torna a harmonia em detrimento da melodia. No universo do samba, esse recurso pode ser entendido como uma inovação, que chega até a *negar* a forma da canção popular brasileira consolidada nesse gênero, se materializando como uma espécie de anti-canção (hegemônica).

Em “Roendo as unhas”, o trítono se torna um elemento vital presente nos acordes, na introdução à letra e em linhas melódicas do arranjo. Sua presença parece ser determinante para o sentido da canção, e dispara um estado de tensão permanente no ouvinte. Em grande parte das canções populares brasileiras, e em especial, nas composições de Paulinho da Viola, as harmonias são elaboradas dentro de um contexto tonal, nessa situação, o trítono serve para preparar o retorno à tônica. No samba analisado, esse intervalo não cumpre o seu papel tonal, daí vindo a sensação de tensão não resolvida.

José Miguel Wisnik levantou algumas informações sobre esse intervalo e que pode fermentar a reflexão aqui pretendida. Para o autor “o trítono projeta instabilidade e foi evitado na música medieval como o próprio *diabolus in musica*”. (Wisnik, 2004: 65). Em nota de rodapé, tece algumas ideias presentes no livro de Edmon Costère sobre harmonia, descrevendo que a 4ª aum. consiste “no som mais hostil à afirmação de uma tônica dada, e de certa maneira a sua antitônica é o seu trítono” (Costère apud Wisnik, 2004: 226). Posto isso, dado o aparecimento constante dessa estrutura ao longo da gravação, pode-se dizer que o estado de negação se transforma em sensibilidade permanente, evidenciado pela letra e pelo conteúdo musical.

Sabendo-se do período sombrio da ditadura militar essa ideia pode ser interpretada como uma negação da vida, ou seja, um sentimento de morte que permeia a

falta de perspectiva outorgada pelo Estado. Não é à toa, que nesse disco de Paulinho da Viola o protagonista do samba “Comprimido” se suicida, o que traduz a exacerbação de sentimentos de raiva e aniquilamento, que, mesmo num universo particular (na maioria das vezes em decorrência da desilusão amorosa), transbordam e soltam suas válvulas de escape dentro de um campo de tensão eminente.

3.2) “*Meu laiáraiá*” e “*Quem pode, pode*”

A escolha destes dois sambas foi feita para apontar uma suposta fixação de instrumentação e texturas que parecem emergir a partir do terceiro disco de Martinho da Vila, intitulado *Memórias de um Sargento de Milícias*, lançado pela RCA Victor em 1971. Esse procedimento foi primeiramente constatado por Machado, que embasou sua observação no depoimento do produtor musical Rildo Hora, cuja coordenação artística se inicia a partir do terceiro álbum do sambista. De acordo com o pesquisador, no segundo disco denominado *Meu laiáraiá* (1970), foi incluído um leque extenso de instrumentos como bateria, contrabaixo acústico, piano, viola, flautas, clarinetes, trompetes, gaita e um naipe de cordas junto à instrumentação de violão, cavaquinho e instrumentos de percussão utilizados no trabalho de estréia. (Machado, 2011: 180) Essa mudança é atribuída à presença dos arranjadores Severino Araújo e Ivan Paulo, que, em diálogo com o produtor Romeo Nunes, conferiram um maior grau de “refinamento” à obra. (Machado, 2011: 180)

Essa primeira transformação na carreira de Martinho da Vila acarretou em uma queda nas vendas de seus discos e foi resolvida com a participação de Rildo Hora nos álbuns seguintes. Para o produtor, houve um excesso de timbres e texturas no segundo disco, que em suas palavras “não foi bem realizado” e “ficou meio pesadão”. (Hora apud Machado 2011: 248). A solução encontrada foi reduzir a quantidade de instrumentos, fazer uma utilização mais ponderada dos naipes de madeiras e metais, e dispensar as cordas (pelo menos no terceiro disco) e, por outro lado, manter outros instrumentos como o contrabaixo acústico, bateria e percussões diversas, que se fixaram como referência importante para época como constituição da seção rítmica dos discos de samba.

A composição “*Meu laiáraiá*” é a faixa título do segundo trabalho do sambista, e foi apresentada no V Festival Internacional da Canção veiculado pela rede Globo de televisão alcançando o sétimo lugar na classificação final. (Mello, 2003: 460). Apesar

TÃO LONGE... TÃO PERTO... A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

de ser bem recebido, esse samba e não partido-alto, como classifica Zuza Homem de Mello, destoou de grande parte das canções concorrentes, que segundo o crítico se enquadravam no gênero da moda: a *soul music*. (Mello, 2003: 375)

Em nosso caso, o que nos interessa é procurar compreender o arranjo dessa música que apresenta uma grande densidade de textura elaborada pela variedade de instrumentos e técnicas de arranjo. A introdução possui duas partes, uma instrumental, construída sobre a melodia do refrão e executada por viola⁷, flauta e seção rítmica (bateria, contrabaixo acústico, violão e piano), e outra com a entrada do coro de vozes, que cantam o refrão, e é sustentada por naipes de metais e madeiras com notas longas; nota-se ainda a presença de um contraponto na viola⁸. Depois, entre a primeira estrofe:

Você é meu povo, você é meu samba
Você é a bossa e a minha voz
Pra você, eu trago um sambinha novo
Que fiz na fossa pra cantar a sós

O canto é tecido sobre os mesmos instrumentos do começo da introdução com improvisações de viola em resposta à voz (melodia principal). O conteúdo da letra apresenta um lirismo dedicado à pessoa amada, que no último verso mostra que o objeto de desejo ainda não foi conquistado. A seguir, outra estrofe:

E também vieram beijos nunca dados
Abraços guardados pra você sentir
Mas eu quero mesmo é me enroscar num leito
Apertar seu peito e depois dormir

Nessa seção, tem-se um contraste no arranjo que se torna mais denso incluindo naipes de madeiras e metais com notas longas e elaborando frases de resposta aos versos (estruturados em bloco com material harmônico novo); há um curto improvisado de piano ao fundo. A letra esclarece a vontade idealizada e não realizada de conseguir o amor pretendido, que prepara para a revelação da estrofe final seguida do refrão:

Dormir sonhando com você enamorada

⁷ Não está perceptível claramente na gravação se é uma viola ou um violão tenor.

⁸ Um recurso notável ao longo da gravação e que já se inicia nesta parte, é a linha com muitas notas executada pelo contrabaixo, que se distancia da condução mais usual, mesmo à época, de tocar a quinta e fundamental de cada acorde.

TÃO LONGE... TÃO PERTO...

A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

Minha noiva muito amada, meu pedaço de mulher
Minha história, meu segredo, minha estrela, minha fé
Minha escola, meu enredo, meu cigarro e meu café
Lalaiá-raiá, lalá laiá
Você é o meu laiá raiá, raiá

O ápice do sentido da canção é escancarado nessa parte, onde o arranjo incorpora as cordas, sem metais e madeiras, com intervenções de piano acentuando o lirismo e o sonho inatingível de se alcançar o amor. A composição é repetida com apenas as duas primeiras estrofes e acaba com o refrão em *fade out*, pode-se dizer que essa última parte concentra o sentido da música, e o naipe de cordas tem importância crucial nesse processo, instrumentação que foi dispensada no álbum seguinte do sambista, e que inclui a faixa “Quem pode, pode”.

Essa composição de Martinho da Vila faz parte do seu terceiro disco *Memórias de um Sargento de Milícias* lançado em 1971, e se insere, com mais três músicas, nas únicas composições autorais registradas nesse álbum. Em contrapartida ao trabalho anterior, em que gravou doze composições próprias, essa modificação foi introduzida pelo produtor Rildo Hora, que a justificou desta maneira: “a partir do terceiro disco, quando eu produzi, eu fiz uma modificação, e o fiz gravar, de doze músicas, oito não eram dele” (Hora apud Machado, 2011: 182). Através desse depoimento é visível até que ponto chegava a influência do produtor na concepção estética dos discos, sem contar as transformações decorrentes dos arranjos.

Em “Quem pode, pode”, percebe-se nitidamente uma redução da instrumentação composta por bateria, percussão, contrabaixo, violão, cavaquinho, naipe de metais e madeiras. Além da ausência das cordas e do piano, a seção rítmica parece ser a prioridade da gravação, dado ao alto volume que se encontra nesta faixa.

A introdução da música está estruturada com material temático diferente da melodia principal. Possui uma sonoridade incomum formada pela repetição do acorde de Lá Menor (Am) no violão com o contrabaixo acústico tocando a nota Lá como se fosse um pedal, e que passa rapidamente pela nota sib, nota-se uma flauta que executa três frases sobre o arpejo de Lá menor.

O arranjo da base durante a exposição da letra condensa os timbres descritos com pequenas intervenções de naipes de metais e madeiras ao fundo. Do meio para o final da canção, há o improvisado de bandolim e cuíca. A letra é cantada em duas estrofes

com um pequeno refrão no meio. A última estrofe merece atenção devido a uma possível crítica social, que aborda as facilidades das classes mais abastadas.

O seu bacana não engana
E gasta grana como o que
Mas quem é pobre já descobre
Um outro modo de viver
Se o Maneco do boteco faz xaveco
Eu não vou dizer
Mas telecoteco
No meu samba tem que ter

A interpretação de um provável protesto nesta canção se compatibiliza com algumas análises de outras composições de Martinho da Vila elaboradas por Machado. Para o pesquisador, o sambista pode ser visto como um interlocutor da experiência de vida de sua classe, e que essa vivência *de dentro* talvez retrate com mais fidelidade os problemas sociais brasileiros se comparado aos expressos pela canção de protesto dos anos 1960, produzida, em grande parte, por compositores oriundos da classe média. (Machado, 2011: 217)

4) Breve consideração: um sinal aberto

A análise de uma pequena amostra das canções de Paulinho da Viola e Martinho da Vila apontam para um paradoxo formado por uma produção de samba nos anos 1970 que se postulava “tradicional” e “autêntica”, mas que se passa a se valer de instrumentos e estéticas de arranjo que em um momento anterior da cultura brasileira, e mesmo à época, eram identificados como símbolo de modernidade. Resta saber, ao longo da pesquisa que tenciono desenvolver, as múltiplas faces desse problema que parece ser central para compreensão das transformações estéticas dos sambas produzidos nesse período.

5) Referências Bibliográficas:

Gonçalves, Eloá G.. 2011. *Banda Black Rio: O Soul no Brasil na década de 70*. Campinas: UNICAMP/IA. Dissertação de Mestrado.

Machado, Adelcio C.. 2011. *Quem te viu, quem te vê: o samba pede passagem para os anos 1970*. Campinas: UNICAMP/IA. Dissertação de Mestrado.

TÃO LONGE... TÃO PERTO...
A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

Mello, João M. C. de & Novais, Fernando A.. 2006. “Capitalismo tardio e sociabilidade moderna”. Em: SCHWARCZ, Lilia M. (org.). *História da vida privada no Brasil Volume 4 (contrastes da intimidade contemporânea)*. São Paulo: Companhia das Letras.

Mello, Zuza H. de. 2003. *A era dos Festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed. 34.

Negreiros, Eliete E.. 2011. *Ensaio da canção: Paulinho da Viola e outros escritos*. Cotia, SP: Ateliê editorial.

Ortiz, Renato. 2006. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense.

_____. 2001. *A Moderna Tradição Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense.

Paiano, Enor. 1994. *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. São Paulo: USP/ECA. Dissertação de Mestrado.

Pires, Murilo J. S. & Ramos, Pedro. 2009. “O termo modernização conservadora: Sua origem e utilização no Brasil”. Em: *Revista Econômica do Nordeste*, v. 40, n. 3: 411-424.

Souza, Tárík de. 1983. *O som nosso de cada dia*. Porto Alegre: L&PM.

Tatit, Luiz. 2004. “A canção moderna”. Em: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras.

_____. 2008. *O século da canção*. 2ªed. Cotia, SP: Ateliê editorial.

Trotta, Felipe C.. 2011. *O samba e suas fronteiras: “pagode romântico” e “samba de raiz” nos anos 1990*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

_____. 2001. *Paulinho da Viola e o mundo do samba*. Rio de Janeiro: Unirio/CLA. Dissertação de Mestrado.

Vargas, Herom. 2010. “Condições e contexto midiático do experimentalismo da MPB dos anos 1970”. *Intexto*, Porto Alegre: UFGRS, nº. 23: 86-101.

Wisnik, José M.. 2004. *O som e o sentido*. 2ªed. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. 2005. “O minuto e o silêncio”. Em: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras.

Eduardo de Lima Visconti é bacharel em música popular pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), mestre e doutor em música (UNICAMP). Foi professor de guitarra elétrica e prática em conjunto na graduação em música popular da UNICAMP de 2007 a 2012. Tem publicações na área de música popular, etnomusicologia, identidade cultural, arranjo, harmonia, guitarra elétrica e violão. Como músico já se apresentou com Fafá de Belém, Seu Jorge, Roberto Sion, Caito Marcondes, entre outros. Atualmente, desenvolve pesquisa de pós-doutorado no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), com supervisão do prof. Dr. Walter Garcia. Apresenta-se regularmente com seu trio e quarteto de música brasileira no Brasil e no exterior. Contato: eduisconti@yahoo.com.br.