

ESTÃO QUERENDO TIRAR MEU NOME DO SAMBA: BENITO DI PAULA E SUA (NÃO) CONSAGRAÇÃO NO CAMPO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Adelcio Camilo Machado

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

Mestrado em Música

Etnomusicologia

SIMPOM: Subárea de Etnomusicologia

Resumo

Fruto de uma pesquisa mais ampla de mestrado, ainda em andamento, intitulada “Quem te viu, quem te vê: o sambão-joia da década de 1970”, este texto está centrado na figura de Benito di Paula, procurando entender as peculiaridades de sua inserção no cenário da música popular brasileira durante a referida década. Apesar da grande vendagem de seus discos entre os anos de 1974, quando se deu sua primeira aparição nas pesquisas de discos mais vendidos, e o final da década, atingindo números comparáveis aos de outros sambistas que conseguiram se consagrar no campo da MPB como Martinho da Vila, Paulinho da Viola e Clara Nunes, nota-se que Benito não é considerado pela historiografia da música popular brasileira como um importante representante do samba ou da MPB, sendo normalmente esquecido pela bibliografia ou pela discografia destes segmentos musicais. Portanto, através da análise de um dos primeiros sucessos de Benito, a canção “Retalhos de cetim”, gravada em seu LP “Um novo samba” de 1974, composta e interpretada por ele, buscaremos perceber algumas características de seu estilo enquanto cancionista, procurando identificar a presença de elementos alheios à tradição consagrada do samba ou da MPB, compreendendo de que maneira isso pode influenciar no grau de consagração artística alcançado por Benito. Com isso, mais do que estudar a obra deste sambista em específico, este texto pode contribuir para que melhor se entenda o campo da música popular brasileira durante a década de 1970, refletindo sobre questões como tradição, memória e lutas simbólicas.

Palavras-chave: Benito di Paula; samba; anos 1970; lutas simbólicas.

Introdução

A pesquisa de Eduardo Vicente, realizada a partir de dados obtidos pelo NOPEM (Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado) sobre o mercado de discos brasileiro, mostra que, durante a década de 1970, houve um considerado aumento na vendagem de produtos fonográficos ligados ao samba. Conforme o autor, em 1971, apenas três discos de samba estavam entre os cinquenta mais vendidos do ano, número que nos anos seguintes foi crescendo nos anos seguintes até fazer como que o samba se tornasse, em 1974, o segundo segmento com maior vendagem, atrás apenas do repertório internacional. Em 1976, o segmento atingiu seu pico com onze discos e, por fim, encerrou a década



I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música

XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO

Rio de Janeiro, 8 a 10 de novembro de 2010

com nove discos entre os mais vendidos (VICENTE, 2002, p. 226). Dentre os sambistas que aparecem nesta lista durante o referido período podemos citar, entre outros: Paulinho da Viola, Martinho da Vila, Originais do Samba, Clara Nunes, Beth Carvalho, Agepê, Alcione e Benito di Paula.

Em relação a este último, ao se observar mais detalhadamente essas mesmas listagens do NOPEM, vemos que seu nome apareceu pela primeira vez no ano de 1974, alcançando logo de início o nono lugar com seu compacto “Retalhos de cetim”, superando todos os demais sambistas. No ano seguinte, Benito voltou a aparecer na nona posição graças à vendagem de seu compacto “Se não for amor”, mas dessa vez foi superado pelos sambistas Beth Carvalho, Agepê e Martinho da Vila, que ocuparam, respectivamente, o segundo, o sexto e o sétimo lugar. Em 1976, o cantor alcançou o quinto lugar, desta vez com o compacto “Vai ficar na saudade”, voltando a superar todos os outros sambistas. Em 1977, ele ficou no oitavo lugar, atrás dos sambistas Agepê e Martinho da Vila, respectivamente, quarto e sexto lugar. No ano seguinte, alcançou o quarto lugar, sendo superado em seu segmento apenas pela coletânea “Sambas Enredo Grupo I”, que obteve o segundo lugar das vendagens. Enfim, em 1979, obteve o quinto lugar, tendo à sua frente, entre os sambistas, apenas Luiz Ayrão, que ocupou o segundo lugar.

A partir destes dados, pode-se afirmar que, a partir da segunda metade da década de 1970, Benito di Paula foi um dos principais representantes do samba no mercado de discos brasileiro. Contudo, mesmo com esta ampla vendagem, não é difícil perceber que Benito di Paula não é considerado pela memória da música popular brasileira como um importante representante do samba: seu nome não é lembrado nas coletâneas como a “Nova História da Música Popular Brasileira” da Abril Cultural ou a “MPB Compositores” da Globo, e tampouco na bibliografia sobre a história do samba ou da MPB.

No que tange aos livros, seria possível argumentar que ainda não há uma extensa bibliografia sobre a música popular brasileira e principalmente sobre o samba a partir da década de 1970. De fato, há muitos livros tratando do samba desde sua origem na casa das tias baianas, passando pela era do rádio, pela bossa nova e chegando até sua inserção no debate nacional-popular dos anos 1960. Apenas como ilustração, podem ser citados os trabalhos de Roberto Moura (1983), Hermano Vianna (2004), Carlos Sandroni (2001), José Adriano Fenerick (2005), Marcos Napolitano (2001 e 2007), Enor Paiano (1994) e José Roberto Zan (1997). E, neste percurso historiográfico, os nomes mais lembrados são os de Pixinguinha, Donga, Sinhô, Ismael Silva, Noel Rosa, Ary Barroso, Tom Jobim, João Gilberto, Carlos Lyra, Cartola, Nelson Cavaquinho e Zé Keti.



Nesse sentido, seria justificável que o nome de Benito di Paula não estivesse presente, uma vez que ele não faz parte deste recorte temporal.

Todavia, um livro como o “Tem mais samba” do jornalista Tárík de Souza (2003) pode nos sugerir que não é somente o recorte histórico que justifica esse relativo silêncio sobre a obra de Benito di Paula. Nesta publicação, o jornalista reúne matérias de sua autoria com uma abrangência temporal bem maior, incluindo artistas até das décadas de 1990 e 2000 como Marcelo D2, Bebel Gilberto, Max de Castro, Simoninha e Fernanda Porto. Quanto aos sambistas dos anos 1970 especificamente, o livro de Tárík traz matérias sobre Silas de Oliveira, Mano Décio, Beth Carvalho, Candeia, Dona Ivone Lara, Paulinho da Viola, Elton Medeiros, João Nogueira, Aniceto do Império, mas nenhuma sobre Benito di Paula.

O próprio Benito parece perceber essa situação, levando-o a gravar, em seu LP de 1977, a canção “Osso duro de roer”, em cuja primeira parte da letra se ouve, em tom quase de denúncia: “Estão querendo tirar meu nome do samba / tirar meu tempo de bamba, / dizendo até que eu já me despedi, / mas ainda não chegou minha vez de ir embora, / deixa essa gente falar: / é inveja que eles sentem”.

Diante destas questões, procuraremos orientar a análise das canções “Retalhos de cetim” e “Charlie Brown” de Benito di Paula no sentido de entender por quais razões a música deste sambista, apesar da grande vendagem de seus discos durante a década de 1970, não conseguiu se consagrar no campo da música popular brasileira.

“Retalhos de Cetim”

“Retalhos de Cetim” é um samba em andamento lento, próximo de 60 bpm, e possui a duração de 3min53s. Em sua instrumentação estão misturados instrumentos ligados à “tradição” do samba, como violão, cavaquinho, cuíca, tamborim e surdo, e outros que, ao menos nas décadas de 1950 e 1960, eram ligados à “modernidade”, como a bateria e o contrabaixo elétrico; além disso, a canção apresenta algumas intervenções de um naipe de cordas. Resumidamente, sua letra, narrada em primeira pessoa, fala sobre a frustração do eu-lírico ao ver que, após ter se dedicado na preparação do desfile de sua escola de samba, sua amada não desfilou no carnaval.

A canção se inicia com uma introdução instrumental de quatro compassos e duração de oito segundos, tocada pelo violão, cavaquinho e bateria, esta apenas utilizando o chimbau e o aro da caixa, em uma dinâmica suave e um clima leve. O violão e o cavaquinho tocam um acorde de Am, apresentando alterações do mesmo na nota da ponta. A presença da nota fá sustenido em tempo forte, já sincopada no compasso anterior, chega a sugerir a tonalidade de sol maior, o que faria com



que o acorde de Am funcionasse como Subdominante (II_m) e que o acorde de Am6 fosse um substituto do acorde D7, funcionando como Dominante (V7). Contudo, ao iniciar a parte cantada, nota-se que o acorde de Am funciona como Tônica (I_m).

Cavaquinho

Am Am7 Am6 Am Am7 Am6 Am

nota da ponta

Violão

Exemplo 1. Introdução de “Retalhos de Cetim”.

Em seguida, aparece a primeira parte A, cantada, de dezesseis compassos e duração de 34s. A voz empregada por Benito é bastante suave, dando continuidade ao clima construído na introdução. Ele interpreta a melodia com bastante liberdade rítmica, o que chega a dificultar uma transcrição precisa, forçando o emprego de semicolcheias, tercinas e até fusas. Ao final desta primeira parte, surge a primeira frase do naipe de cordas, preparando para a parte seguinte.

5 Am Em Am

En-sai-ei meu samba o a-no/in-te-ro, Com-prel... sur-do/e tam-bo-ri -

11 Em Am C

- im Gas-tei tu-do/em fan-ta-si - a, e-ra só o

17 F F#dim7 E7

que/eu que-ri - a e e-la ju-rou des-fi-lar pra mim

Exemplo 2. Melodia e acordes da primeira parte A de “Retalhos de Cetim”.

Então, esta parte A é repetida, mas com nova letra e, agora, com o naipe de cordas realizando um *background* durante toda a parte. Nota-se, novamente, a liberdade rítmica na interpretação de Benito.

21 Am Em Am
Mi - nha es - co-la es - ta - va tão boni - ta E - ra tu - do o que / eu que -

27 Em Am C
- ri - a ver Em re - talhos de ce - tim eu dormi o

33 F F#dim7 E7
ano / in - tel - ro e e - la ju - rou des - fi - lar pra mim

Exemplo 3. Melodia e acordes da segunda parte A de “Retalhos de Cetim”.

Harmonicamente, os primeiros oito compassos desta parte apresentam algo não tão usual na música tonal, que é o emprego de um acorde menor na dominante, no caso, um acorde de mi menor ao invés do acorde de mi maior. Segundo o pesquisador Philip Tagg (2009, p. 183), este vaivém entre os acordes $i \leftrightarrow v$, em virtude da ausência da nota sensível, não possui o mesmo caráter de direção harmônica como acontece entre os acordes $I \leftrightarrow V$, dando um caráter de estabilidade para a harmonia. Isso parece se adequar com o caráter mais suave desta parte A e também com o conteúdo da letra do segundo A, mais contemplativo. Já a progressão harmônica da segunda metade dessa parte acrescenta mais movimento, através de uma maior quantidade de acordes, e mais tensão, sobretudo devido ao acorde diminuto, o que também parece contribuir com o texto desta parte, tanto no que se refere a seu cansaço por até ter dormido nos retalhos das fantasias, quanto a sua expectativa diante do juramento feito pela mulher desejada por ele.

Após estas duas partes A, a parte B é apresentada. Esta nova seção apresenta alguns contrastes em relação à primeira: nota-se um aumento na dinâmica e na densidade; a linha melódica apresenta menos pausas e mais notas longas, explorando também um registro mais agudo; o timbre utilizado por Benito torna-se mais carregado; e a tonalidade passa, durante os oito primeiros compassos, para sua homônima maior (lá maior), retornando depois à tonalidade inicial.

36 Mas che-gou o car-na-val e/e-la não

42 des-fi - lou Eu cho - rei na/a - veni-da, eu cho-rei

48 não pen - sei que men - ti-a a ca-bro-cha que eu tan-to/a-mei

Chords: A, E/G#, Em6/G, F#, Bm, Dm/F, E7sus4, E7, Am, Am/G, F, F#dim, E7, Am

Exemplo 4. Melodia e acordes da parte B de “Retalhos de Cetim”.

Quanto à parte melódica, nota-se neste trecho um maior grau do que Tatit (2002, p. 22) chama de “passionalização”, que, segundo o autor, faz com que a canção se aproxime dos “estados passivos da paixão”. Com a interpretação de Benito, essa melodia adquire um caráter dramático, algo do qual a MPB “cult”, principalmente a partir de “Chega de saudade” e do repertório bossanovista, buscava se afastar.

Coincidentemente, embora tal procedimento não seja muito usual no samba ou na MPB, a canção “Chega de saudade”, assim como “Retalhos de cetim” também emprega a modulação de uma tonalidade menor para sua homônima maior entre as partes A e B. Contudo, os sentidos desse mesmo procedimento nas duas canções são bastante diferentes e, até mesmo, opostos. Na canção de Jobim e Vinicius, a primeira parte, em tonalidade menor, é um pouco mais triste, fala de sofrimento (“porque eu não posso mais sofrer”), tristeza e melancolia (“sem ela, não há paz, não há beleza, é só tristeza e a melancolia que não sai de mim”) diante da ausência da mulher amada; quando acontece a modulação para a segunda parte, a letra passa a falar da felicidade do personagem da canção ao imaginar a volta da sua amada (“mas, se ela voltar, se ela voltar, que coisa linda, que coisa louca”). Isso sem falar que, em toda a canção, a interpretação de João Gilberto é contida, sem excesso, sem dramatizações, buscando a maior proximidade possível com o registro da fala.

Já em “Retalhos de cetim”, a função é inversa: quando se dá a passagem da tonalidade menor para a maior é quando a canção atinge seu ponto de maior dramaticidade, ou seja, quando o personagem da canção percebe que sua amada não cumpriu o juramento de desfilar para ele, levando-o às lágrimas, conteúdo que, como já dissemos, é enfatizado com a maneira de cantar de Benito.

Deve-se lembrar, também, que esse estilo interpretativo e as modulações de menor para maior, presentes em “Retalhos de cetim”, não foram empregadas por Benito apenas na referida canção, mas em outros sambas de grande sucesso, como “Se não for amor”, gravado no mesmo LP “Um novo samba” de 1974, “Não precisa me perdoar”, do LP “Benito di Paula” de 1975 e “Além de tudo”, do LP “Gravado ao vivo” de 1974. Não podemos deixar de notar que esse é um dos sintomas da estandardização no sentido adorniano já que, para o pensador, “os *hits* de maior sucesso, tipos e ‘proporções’ entre elementos eram imitados, tendo o processo culminado na cristalização de *standards*” (ADORNO, 1986, p. 121). Com isso, somos levados a crer que o estilo musical de Benito está em conformidade com os padrões da indústria cultural, denotando o processo de administração da cultura.

Contudo, a análise pode tomar outra direção. Talvez seja possível estabelecer alguma relação entre este samba mais passional de Benito com o espetáculo popular do melodrama. De acordo com Martín-Barbero (2008, p. 164), o que demarca o melodrama, desde sua origem na época da Revolução Francesa, é o seu forte sabor emocional, o que o aproxima das classes populares, pois, justamente neste momento, a marca da educação burguesa era o controle dos sentimentos. Com isso, ainda segundo o mesmo autor, torna-se simplista pensar que, quando o melodrama penetra nos meios massivos como o cinema e o rádio, trata-se apenas 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).

Considerações finais

Conforme pudemos perceber, mesmo com uma grande vendagem, a obra de Benito não conseguiu alcançar prestígio no campo da música popular brasileira. Pelo contrário, a crítica musical foi severa com este cancionista, como se pode ver em uma matéria da revista Veja de 1976 trazia o seguinte texto: “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); bem como nesta outra, do ano seguinte, na qual se pode ler que “Benito di Paula — pianista notável pelo lançamento da fracassada moda do brinco em uma única orelha e de uma intragável mistura de cuíca ao bolero, que ele imagina ser samba” (SANTOS, 1977, p. 92).

Sem desconsiderar o caráter industrial da produção de Benito di Paula e sua preocupação com um mercado amplo, massivo, creio que nossa análise, apoiada nos estudos de Martín-Barbero, ajuda-nos a perceber que a obra desse sambista pertence a uma tradição diferente daquela que se



impôs como hegemônica na MPB, que se consagrou nos meios intelectualizados, universitários e de classe média, e que se transformou em referencial para se medir outras produções musicais. Isso talvez ajude até a compreender o êxito comercial de Benito, não apenas em termos de uma “mera estratégia comercial”, mas também percebendo que sua obra pode representar novos segmentos sociais que, com a ampliação do mercado de discos da década de 1970 (ORTIZ, 1995, p. 127 e PAIANO, 1994, p. 195-6), eram incorporados enquanto consumidores dos produtos fonográficos.

Contudo, em um momento em que novas classes se tornavam consumidoras de discos, a distinção continuava a acontecer, mas de outras maneiras: se, em determinado momento da história da música popular brasileira, possuir o equipamento para a reprodução de discos era sinal de distinção, durante a década de 1970, os próprios produtos musicais são hierarquizados de acordo com o padrão dominante, de modo a distinguir as classes de acordo com o produto consumido. É o que podemos perceber, de um lado, com a série “De Luxe” da Philips, organizada apenas com compositores da MPB “cultura” e cujos discos possuíam maior valor inclusive de mercado (CAVALCANTI, 2007, p. 25) e, de outro, com compositores como Benito di Paula, que, sendo consumido pelas classes populares, tornava-se sinônimo de banalidade e de música intragável, levando-o a ser praticamente excluído da historiografia do samba e da MPB.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. Sobre música popular. In: ADORNO, Theodor W.; COHN, Gabriel (org.). *Theodor W. Adorno: sociologia*. São Paulo: Ática, 1986.

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.

ELIZETH x Benito. *Veja*, nº 384, 14-01-1976, p. 86.

FENERICK, José Adriano. *Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2005.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2008.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. 1ª ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.



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

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

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

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed./Ed. UFRJ, 2001.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos. Ingênuas vanguardas. *Veja*, nº 436, 12-01-1977, p. 92.

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.

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.

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.

