



**UNIVERSIDADE DO GRANDE RIO *PROF. JOSÉ DE SOUZA HERDY* -  
UNIGRANRIO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HUMANIDADES, CULTURAS E ARTES -  
PPGHCA**

**Patricia Luisa Nogueira Rangel**

**DO CANTO SE FEZ O ENCANTO: O DIVERSO NO VERSO DE  
MARTINHO DA VILA**

Duque de Caxias/RJ  
2019

**Patricia Luisa Nogueira Rangel**

**DO CANTO SE FEZ O ENCANTO: O DIVERSO NO VERSO DE  
MARTINHO DA VILA**

Tese apresentada ao Programa de Doutorado em Humanidades, Culturas e Artes, da Universidade do Grande Rio “Prof. José de Souza Herdy”, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Humanidades, Culturas e Artes.

Orientador: Prof. Dr. Idemburgo Pereira Frazão Félix

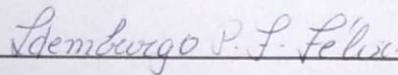
Patricia Luisa Nogueira Rangel

**DO CANTO SE FEZ O ENCANTO: O DIVERSO NO VERSO DE MARTINHO DA VILA.**

Exemplar apresentado para avaliação pela banca examinadora em

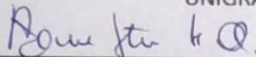
25/02/2019

Aprovado pela banca examinadora:



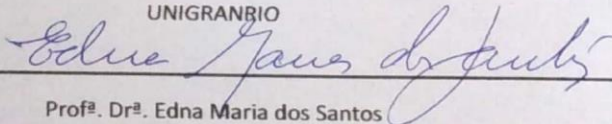
Prof. Dr. Idemburgo Pereira Frazão Felix  
Orientador

UNIGRANRIO



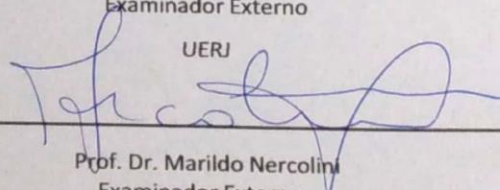
Profª. Drª. Rosane Cristina de Oliveira  
Examinador Interno

UNIGRANRIO



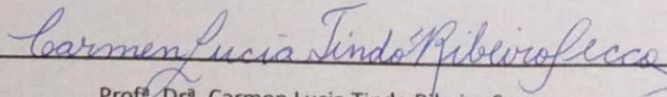
Profª. Drª. Edna Maria dos Santos  
Examinador Externo

UERJ



Prof. Dr. Marildo Nercolini  
Examinador Externo

UFF



Profª. Drª. Carmen Lucia Tindo Ribeiro Secco  
Examinador Externo

UFRJ

A Deus, que é um Ser presente na minha vida e que sempre me amparou nos momentos de angústias e ansiedades.

Ao Roberto, meu marido, e aos meus filhos, Paulo Roberto e Miguel, pela compreensão e apoio durante essa longa caminhada.

## **Agradecimento**

A palavra que expressa respeito, carinho e admiração por todos os que trilharam essa jornada ao meu lado, direta ou indiretamente, é o agradecimento. Sou muito grata a Deus, Jeová, por ter colocado pessoas especiais ao meu lado, que em momentos de alegrias, sorriram comigo, e em momentos de angústias e ansiedades, foram baluartes. Assim, deixo registrado o meu “muito obrigada”, em especial, há algumas pessoas.

Sou grata a minha família. A meu marido, Roberto Rangel, com quem posso contar em todas as horas e que muito me apoiou nessa caminhada. Aos meus filhos, Paulo Roberto e Miguel, pela compreensão para comigo pelos momentos de ausência. Aos meus pais, pelos ensinamentos de vida que foram bases para quem eu sou hoje.

Sinto-me abençoada por ter ao meu lado familiares que completam a minha vida e a tornam mais prazerosa. Contudo, agradeço, em especial, às minhas primas Luisa Colhado, Luciana Delmare, Estela Nogueira e Aline Resende, que, mesmo distantes, constantemente, enviavam energias positivas, motivações e encorajamentos. Agradeço ao meu primo Claudiano Camargo, pelas conversas, trocas e discussões sobre a temática do meu trabalho e outros assuntos acadêmicos.

Nunca estamos sós. É um prazer saber que temos amigos que estão ao nosso lado sempre. São muitos os amigos que estiveram comigo nessa jornada, de forma que eu não tenho como citar todos e, ao mesmo tempo, nem deixar de agradecê-los. Entretanto, deixo, particularmente, o meu muitíssimo obrigada a minha amiga de vida e de turma de doutorado, Cristina da Conceição Silva, por todo incentivo e apoio, além da parceira em eventos sociais e acadêmicos, como produção de artigos, participações em congressos, seminários, encontros etc. Quero agradecer também a Patrícia Coelho, amiga desde a graduação, que está sempre ao meu lado com palavras de otimismo e estímulo.

Agradeço aos amigos Deborah Nicchio Sathler e seu marido, Tunico da Vila, Filho do sambista Martinho da Vila, que forneceram materiais e informações importantes, que muito calaboraram para o desenvolvimento da tese. Agradeço a eles

pela prontidão em me atenderem quando solicitados, pela divulgação do meu trabalho e pela motivação durante o processo de elaboração da tese.

Agradeço a profissional e amiga Jeanine Fragoso pelas horas que me escutou, amparou-me e aconselhou-me. Sua atenção serviu como um grande suporte emocional nessa trajetória acadêmica.

Companheiros de trabalho se tornam parte da nossa vida, muito mais, quando essa convivência já ocorre por anos. Assim sendo, deixo minha gratidão aos companheiros de trabalho do Colégio Estadual Aydano de Almeida, Escola Municipal Monteiro Lobato e Escola Municipal Padre Agostinho Pretto.

A meu orientador, Idemburgo Frazão, sou grata pela partilha de conhecimento e por me fazer pensar e refletir acerca da temática trabalhada. Sua orientação foi imprescindível para o desenvolvimento dessa tese, sem a qual tudo seria muito difícil. Seus ensinamentos estarão presentes para a minha vida toda.

Agradeço à prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Vanessa Ribeiro, por quem tenho grande admiração pela competência e pela sensibilidade. Apesar de ter sido minha co-orientadora por pouco tempo, contribuiu muito e positivamente. Ao prof. Dr. José Geraldo da Rocha, meu ex-orientador de mestrado, que foi um grande incentivador para que eu participasse do processo seletivo de doutorado. Sua humildade e companheirismo são virtudes que me contagiaram.

Externo meu agradecimento aos participantes da banca, que contribuíram com sugestões e críticas para o enriquecimento do trabalho, tanto na qualificação como na defesa. Obrigada prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Carmen Tindó, prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Edna Santos, prof. Dr. Marildo Nercolini, prof. Dr. José Geraldo da Rocha, cuja participação ocorreu na qualificação, prof<sup>a</sup> Rosane Olivier, participante da banca na defesa.

Sou grata e honrada aos professores do PPGHCA (Programa de Pós-Graduação de Humanidades, Culturas e Artes) pelos ensinamentos que colhi e pela contribuição bibliográfica que forneceram, destacando os docentes que ministraram aulas em que participei, como a prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Jacqueline Lima, Prof<sup>a</sup> Jurema Lopes, Prof. Dr. Márcio Vilaça, prof. Dr. Renato da Silva, entre outros.

Agradeço a turma 1 de doutorado pelo apoio e trocas compartilhadas: Fábila Lemos, Marcos Azevedo, César Bernardo, Dilermando Costa, Simone Paulino, Patrícia Gerônimo, Patricia Rangel, Tânia Amaro, José Silva, Bruna Miranda e Elaine Araujo. Participar da turma foi muito gratificante, pois fiz amigos que me acompanharão para sempre. Vivenciamos bons momentos, alegrias, parcerias, conflitos e vitórias. Enfim, turma 1 foi, com certeza, uma turma especial.

À UNIGRANRIO, pela iniciativa de promover o curso de doutorado em Humanidades, Culturas e Artes. Ao PPGHCA, pelo trabalho interdisciplinar de qualidade. À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento do Pessoal de Nível Superior), por financiar minha pesquisa acadêmica durante o curso. Ao grupo de pesquisa “Margens da Literatura” (CNPQ) por me proporcionar experiências e enriquecimento de saberes promovido pelas trocas de conhecimento entre os membros do grupo.

*[...] quando há união dá pra chegar  
No céu azul de quem quer só voar  
Nos sonhos possíveis de se realizar  
Deus te abençoe, ó Grande América!  
O teu novo mundo só quer amor e paz  
Pra ser paraíso de quem trabalha e faz  
Mistura homogênia que satisfaz  
Com as graças da velha Mamãe África  
Tempero sabor e cor nas relações  
Bailando no ritmo e na mágica  
Dos sons das ruas e dos salões...  
...Bom vinho nos faz sorrir  
Amando a lua e o sol  
Cantando a latinidade, clamor de fraternidade  
Eis o nosso sonho de carnaval.*

*Martinho da Vila/ Luiz Carlos da Vila/ Fito Paez*



## Resumo

RANGEL, Patricia Luisa Nogueira. **Do canto se fez o encanto: o diverso o verso de Martinho da Vila**. 215 f. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes – PPGHCA Doutorado em Humanidades, Culturas e Artes. Universidade do Grande Rio Professor José de Souza Herdy - UNIGRANRIO-Duque de Caxias.

Essa tese, denominada “Do canto se fez o encanto: o diverso no verso de Martinho da Vila”, visa a analisar as letras das composições musicais do artista plural Martinho José Ferreira, conhecido por Martinho da Vila. Como um artista multifacetado – poeta, compositor, cantor e escritor -, o sambista se utiliza de sua habilidade com as palavras para tratar de questões sociais, como as problemáticas econômicas, educacionais, étnicas, culturais e políticas, dentre outras, que afligem, em especial, aos pobres. Martinho da Vila, aos seus 80 anos, completados em 2018, é um poeta popular, já que suas composições dão vozes aos silenciados e aos que vivem marginalizados social e culturalmente. O sambista é dotado de propriedade ao proferir suas palavras quanto às questões sociais, que afligem a maioria da população brasileira, pois, ao sair de Duas Barras, interior do Estado do Rio de Janeiro, quando ainda criança, mudar-se com sua família para a capital, na época, Distrito Federal, e morar na favela Serra dos Pretos Forros, pôde sentir na pele o que é ser pobre, bem como as angústias e sofrimentos dessa classe. A relação de Martinho da Vila com a sua família e a GRES Unidos de Vila Isabel são referenciais para a trajetória de vida e profissional, que favoreceram e, ainda favorecem, o processo de criação do artista, uma vez que suas composições refletem suas experiências e suas vivências. Por meio das análises das letras de composições musicais de autoria do sambista, sem ou com parceria, é possível ver o diverso, pois as identidades são pensadas, o negro é exaltado e sua cultura valorizada, aflições e angústias dos pobres são expostos à sociedade. Logo, é fato que Martinho da Vila é um intelectual que trabalha a favor do pobre. Enfim, nesse trabalho, é possível verificar que, através do cantar, o artista apresenta o encanto do diverso.

**Palavras-chave:** Martinho da Vila. Sociedade. Intelectual. Cultura. Pobre

## **Abstract**

RANGEL, Patricia Luisa Nogueira. **From the singing was made the charm: the diverse in the verse of Martinho da Vila.** 215 p. Doctoral Thesis. Graduate Program in Humanities, Cultures and Arts - PPGHCA Doctoral Program in Humanities, Cultures and Arts. Grande Rio University Professor José de Souza Herdy – UNIGRANRIO Duque de Caxias.

This thesis, entitled "From the singing was made the charm: the diverse in the verse of Martinho da Vila", aims to analyze the lyrics of the musical compositions of the artist Martinho José Ferreira, known by Martinho da Vila. As a multifaceted – poet, composer, singer and writer, the sambist uses his ability with words to deal with social issues such as economic, educational, ethnic, cultural and political issues, among others, which afflict the poor in particular. Martinho da Vila, in his 80s, completed in 2018, is a popular poet, since his compositions give voices to the silenced and live socially and culturally marginalized. The samba player is endowed with property in his words on social issues that afflict the majority of the Brazilian population, for when he left Duas Barras, in the interior of the State of Rio de Janeiro, as a child, he moved with his family to the capital, then Federal District, and lived in the Serra dos Pretos Forros, he could feel in the skin what it is to be poor, as well as the anguish and sufferings of this class. The relationship of Martinho da Vila with his family and the GRES Unidos de Vila Isabel are references to the life and professional trajectory that favor the artist's creation process, since his compositions reflect his experiences and experiences. Through analysis of the lyrics of musical compositions of authorship of the samba, with or without partnership, to see the diverse, because identities are thought, the black is exalted and his culture valued, afflictions and anxieties of the poor are revealed to society. Therefore, it is a fact that Martinho da Vila is an intellectual who works for the poor. Finally, in this work, it is possible to verify that through singing, the artist presents the charm of the diverse.

**Keywords:** Martinho da Vila. Society. Intellectual. Culture. Poor

## Sumário

|                                                                           |     |
|---------------------------------------------------------------------------|-----|
| Introdução .....                                                          | 11  |
| Capítulo 1                                                                |     |
| MARTINHO DA VILA E A ARTE DE COMPOR, CANTAR E CONTAR .....                | 23  |
| 1.1 COMPOSIÇÕES MUSICAIS DE MARTINHO DA VILA: UMA PRÁTICA SOCIAL .....    | 24  |
| 1.2 BARRA, VILA E VIOLÕES .....                                           | 37  |
| 1.3 MARTINHO DA VILA E FAMÍLIA: UMA RELAÇÃO DE AFETO .....                | 49  |
| 1.4 MARTINHO DA VILA VESTE AZUL E BRANCO .....                            | 64  |
| Capítulo 2                                                                |     |
| VILA: IDENTIDADE E CULTURA.....                                           | 80  |
| 2.1 A VOZ IDENTITÁRIA DE MARTINHO DA VILA.....                            | 81  |
| 2.2 FIGURAÇÕES DA CULTURA: TRADIÇÃO E MODERNIDADE .....                   | 92  |
| 2.3 MARTINHO DA VILA CANTA A QUESTÃO ÉTNICA BRASILEIRA .....              | 109 |
| 2.4 SAMBA: CULTURA E LINGUAGEM SOCIAL .....                               | 124 |
| Capítulo 3                                                                |     |
| MARTINHO DA VILA E A SOCIEDADE: DO TEXTO POÉTICO AO CONTEXTO SOCIAL ..... | 136 |
| 3.1 MARTINHO DA VILA: O INTELECTUAL E A INCLUSÃO SOCIAL .....             | 137 |
| 3.2 MARTINHO DA VILA: UM “LUGAR DE VOZ SONORO” .....                      | 150 |
| 3.3 MÚSICA E CIDADANIA.....                                               | 165 |
| 3.4 CANTA E CONTA O DRAMA SOCIAL.....                                     | 177 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS .....                                                | 192 |
| Referências bibliográficas .....                                          | 199 |
| Audiovisuais .....                                                        | 211 |

## Introdução

O presente trabalho “Do canto se fez o encanto: o diverso no verso de Martinho da Vila” tem por objetivo analisar as questões sociais construídas nas letras das composições musicais do compositor, escritor e cantor Martinho da Vila. Por questões sociais, entendem-se as problemáticas relacionadas à educação, à economia, aos gêneros, à etnia, à cultura, e à política, dentre outras, que afligem, em especial, aos pobres. Assim sendo, o sambista traz, para um contexto mais amplo, a discussão sobre a valorização do outro, desvelando o “diverso” social e cultural dentro da sociedade.

As composições do sambista, que, pela sua simplicidade e poesia, encantam, apresentam uma rica fonte de elementos discursivos que, ao serem analisados, conduzem à compreensão da realidade de uma maioria que vive marginalizada social e culturalmente, como os pobres. O emprego do léxico “pobre”, utilizado propositadamente ao longo dessa tese, está associado a quem não tem ou possui poucos meios que são suficientes para atender as necessidades básicas, como moradia e alimentação devido às condições econômicas. O seu emprego é visto, geralmente, pelo senso comum, como termo desagradável e pejorativo, uma vez que inferiorizaria as pessoas que se encontram nesta situação. Contudo, entende-se que se faz necessário a sua utilização, como o faz, reiteradamente, o estudioso brasileiro Joel Rufino dos Santos, uma vez que a pobreza, enquanto vivência social ou mesmo ideia, não é um fenômeno natural, mas uma construção ou perspectiva social.

Diante desse contexto, surgem questões a serem respondidas: como o artista Martinho da Vila trabalha as questões sociais com relação aos pobres em suas composições? Que recursos o sambista utiliza para que essas questões sociais possam ser discutidas? Como é desenvolvida, nas letras de música do compositor, a questão étnica na sociedade brasileira, uma vez que a maioria da população é negra? O que significa Martinho da Vila ser um intelectual que age em favor das classes marginalizadas e excluídas, em especial, negros e pobres?

A preocupação com a sociedade e suas problemáticas vem de um ator social, que se posiciona com propriedade, adquirida pela própria experiência de

vida, alcançada ao longo dos seus 80 anos, completados em 2018. O sambista em questão, Martinho José Ferreira, nasceu no dia 12 de fevereiro de 1938, em Duas Barras, área rural do Estado do Rio de Janeiro.

No ano de 2018, em reconhecimento da importância do sambista para o carnaval e para a sociedade, vários eventos ocorreram em tributo ao aniversário de Martinho da Vila. Há destaque para a peça teatral “Martinho da Vila 8.0/ Uma filosofia de vida” de Ana Ferguson, Luiz Marcelo Legey e Solange Bighetti e direção de William Vita, baseada no livro *Memórias Póstumas de Teresa de Jesus* (2003) de autoria do sambista.

A Secretaria de Educação do Estado do Rio de Janeiro – SEEDUC, conforme o seu site<sup>1</sup>, estabeleceu, como Projeto de Leitura Escolar (PLE) para o ano 2018, estudos sobre as obras de Martinho da Vila – “Na minha escola todo mundo é bamba: todo mundo lê, mesmo quem não samba”. Este projeto visou a considerar a carreira e a trajetória artística de Martinho da Vila, que foi fonte de inspiração para diversos cantores e pessoas da sociedade. A culminância do projeto ocorreu no dia 2 de novembro de 2018 com a presença de alunos, cerca de 1500, da rede pública estadual do Rio de Janeiro, que estiveram envolvidos e desenvolveram atividades do projeto. Eles assistiram ao ensaio do show de Martinho da Vila, “Bandeira da Fé” no Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

No estado do Rio de Janeiro, outras homenagens foram prestadas ao artista Martinho da Vila. Todavia, essa reverência ao cantor e ao compositor ultrapassou os limites do estado. A Escola de Samba Unidos do Peruche, da cidade de São Paulo/SP, decidiu agraciar o sambista com o samba-enredo do carnaval 2018 – “Peruche celebra Martinho – 80 anos de Dikamba da Vila”. Segue trecho do samba-enredo:

...É da Vila, da Vila  
Partideiro menestrel do povo  
Lá do berço de Noel  
Renasce das cinzas meu laiaraiá  
Feitiço que encanta o Boulevard...(UNIDOS DO PERUCHE,  
2018)

---

<sup>1</sup> <http://www.rj.gov.br/web/seeduc/exibeconteudo?article-id=5684782>

O artista, ainda criança, veio para a capital, antigo Distrito Federal, com os pais e irmãos, residindo na Serra dos Pretos Forros, logo, por ser morador de favela, sentiu o que é ser pobre, bem como seus anseios. Também teve contato com a cultura negra, em especial, o samba. Iniciou sua carreira de compositor na Escola de Samba Aprendizes da Boca do Mato, mas assumiu o sobrenome “da Vila” quando começou a participar da escola de samba Unidos da Vila Isabel, a qual passou a ser sua escola de coração.

As composições do sambista, que, com sua performance, teve uma grande receptividade por muitos brasileiros e estrangeiros, podem ser classificadas como construções simbólicas, ou, de acordo com o sociólogo francês Pierre Bourdieu (1989, p. 8), “formas simbólicas”, adquiridas por diversos universos, mitos, arte, língua, ciência, entre outros. Elas funcionam “como instrumentos de conhecimento e construção do mundo dos objectos” (p. 8). Assim, através de uma aparente simplicidade, o artista pondera acerca do cotidiano da sociedade, carregada de significados relevantes, levando-nos a refletir a respeito das diversas identidades, em especial de uma população pobre, que, geralmente, é marginalizada e sofre com a exclusão econômica, política, cultural e social.

Martinho da Vila, aos 79 anos (2017), cursava o quinto período de Relações Internacionais pela Universidade Estácio no Rio de Janeiro<sup>2</sup>. No entanto, embora hoje frequente os espaços universitários, o compositor pode e deve ser classificado como poeta popular, considerando que, na maior parte da sua carreira, ele não pertencia ao universo acadêmico, mas disseminou a beleza do uso da palavra, aproximando as pessoas, que de uma forma ou outra se sentem identificadas ou inquietas com as questões abordadas.

No dia 31 de outubro do ano de 2017, o sambista recebeu o título de “Doutor Honoris Causa” (título honorífico) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – Faculdade de Letras, ou seja, foi-lhe conferido o diploma de “doutor” (Diploma de honra) pelo Reconhecimento de Notório Saber por toda sua trajetória artística e de militância pelo social e não, necessariamente, por estar

---

<sup>2</sup> Início de 2017, a mídia noticiou que Martinho da Vila estava no quinto período de Relações Internacionais.

cursado um curso superior. De acordo com o site Educalingo<sup>3</sup>, “historicamente, um doutor *honoris causa* recebe o mesmo tratamento e privilégios que aqueles que obtiveram um doutorado acadêmico de forma convencional - a menos que se especifique o contrário”.

Este trabalho parte da hipótese de que, através das letras de composições musicais, Martinho da Vila dá voz ao que foram silenciados, rompendo com conceitos pré-estabelecidos construídos ao longo dos anos. O compositor intervém social, cultural e historicamente na sociedade, como intelectual que contribui para transformação dela por meio de sua escrita, carregada de sentidos e significados, que atua no campo simbólico. O artista age, através de estratégias discursivas, em diversos espaços da sociedade, motivadas, segundo Pierre Bourdieu (1996), por um objetivo explicitamente constituído, que nem sempre é organizado conscientemente. Nesse contexto, Martinho da Vila deixa implícito, ou não, seu olhar diante de si e do mundo, recriando, assim novas significações, o que se torna um documento importante para ser investigado, pois abre um leque de possibilidades de análise do cotidiano e questões universais, proporcionando reflexões acerca das diferentes identidades existentes na sociedade.

A composição musical une, de acordo com as perspectivas de Finnegan (2008), texto (letra), música (melodia) e performance, que operam em conjunto. Contudo, o mote deste trabalho será as letras das canções de Martinho da Vila, que serão analisadas como poesias com valor literário. É por meio da palavra que o sambista concretiza as emoções e sentimentos e, ao mesmo tempo, concebe uma voz dupla – de quem canta e do agente do poema, o eu-lírico.

A poesia popular é uma expressão artística que emana do “povo” para o “povo”, que, neste trabalho, estará relacionada à classe subalterna e marginalizada na sociedade, formada, em sua maioria, por pobres e negros. As temáticas abordadas nesse tipo de poesia – social, histórica e cultural – satisfazem os anseios do cidadão comum. No livro “Palavra Cantada”, Monclar Valverde (2008, p. 275), em seu artigo *Mistérios e encantos da canção*, explica que “se a música comunica, não é porque ela transporta informações ou

---

<sup>3</sup> <https://educalingo.com/pt/dic-pt/honoris-causa>

mensagens, mas porque ela é capaz de estabelecer uma empatia e envolver os ouvintes afetivamente”.

Atualmente, existem alguns importantes trabalhos na área de antropologia, história, sociologia e letras, que começam a compreender a realidade de um país de imensa diversidade social e cultural através da música. Entretanto, tais informações não são ainda tão exploradas no meio acadêmico, espaço de formação humana. Nesse sentido, o presente trabalho é tributário a autores e autoras que abriram fronteiras para reflexões sobre o popular na academia, como Joel Rufino dos Santos, Nei Lopes, Helena Theodoro, Juliana Barbosa, entre outros.

Com respeito às discussões acerca das questões sociais, culturais, étnicas e históricas, que serão abordadas nas análises das letras de música de Martinho da Vila, não há intenção de esgotar todas as possibilidades interpretativas. É necessário reconhecer, entretanto, e, sobretudo, que uma pesquisa pode apresentar uma pluralidade de sentidos ou resultados, diferentes de outras que versam sobre o mesmo tema, uma vez que envolve a intenção do pesquisador com respeito ao objeto de estudo, o que pode proporcionar diferentes leituras.

A pluralidade de leituras e de sentidos pode ser maior ou menor, dependendo do texto, do modo como foi constituído, do que foi explicitamente revelado e do que foi implicitamente sugerido, por um lado; da ativação, por parte do leitor, de conhecimentos de natureza diversa e de sua atitude cooperativa perante o texto, por outro lado (KOCH E ELIAS, 2007, p. 22).

A carreira de Martinho da Vila emergiu com a participação no III Festival de Música Popular Brasileira pela TV Record, no ano de 1967. A partir de sua segunda participação no Festival, em 1968, o artista gravou o primeiro disco no ano seguinte, em 1969, com recorde de vendas e, assim, continuou gravando vários outros. No entanto, o disco “Martinho da Vila”, produzido por Romeo Nunes, não foi o primeiro do Artista, já que, em 1968, o sambista gravou um LP “Nem todo crioulo é doido – Martinho da Vila e seus convidados”, produzido no estúdio da Continental e lançado pela DiscNews. Foi um disco construído coletivamente com Anália - sua esposa na época, Antônio Grande, Cabana, Darcy da Mangureira, Mário e Zuzuca.



Martinho da Vila foi compositor de inúmeros sambas, sendo alguns deles em parceria com outros sambistas. Um dos estilos de samba em que o compositor muito se destacou foi os sambas-enredo. Dentre a vasta lista de sambas-enredo, pode-se citar: “Machado de Assis” (1959), samba enredo criado para a Escola de Samba Aprendizes da Boca do Mato, que ganhou o primeiro lugar dentro do segundo grupo e conseguiu ascender para o primeiro grupo; “Quatro Séculos de Modas e Costumes” (1968), que deixou a escola de samba Unidos da Vila Isabel em 8º (oitavo) lugar do primeiro grupo; em parceria com Rodolpho de Souza, “Yá-Yá do Cais dourado” (1969) concedeu o 5º lugar para Vila Isabel; “Glórias Gaúchas” (1970); “Onde o Brasil Aprendeu a Liberdade” (1972), em que a vila Isabel conquistou o 6º (sexto) lugar; “Sonho de um sonho” (1980), uma composição de Martinho em parceria com Rodolpho de Souza e Tião Graúna, em que concedeu à escola de samba Unidos da Vila Isabel o vice-campeonato.

Diante das centenas de composições de Martinho da Vila, sendo muitas delas com temática do cotidiano da sociedade, é pertinente fazer um estudo mais aprofundado sobre aspectos sociais, examinando os detalhes, pois as mesmas apresentam tópicos significativos em suas mensagens, como ideias políticas, filosóficas, religiosas, econômicas, estética, dentre outros, no que tange a atores sociais dentro do território brasileiro. Logo, ao investigar a temática em pauta, contribui-se para, através da linguagem, expressar as diferentes identidades existentes na sociedade, provocar reflexões acerca dos diversos segmentos sociais e demonstrar a riqueza cultural do país.

Este trabalho apresenta uma abordagem qualitativa, em que a pesquisa bibliográfico constitui-se importantes fontes de referências a serem examinados criticamente. As entrevistas e vídeos, disponíveis pelos meios midiáticos através da internet, também fazem parte da investigação. Conforme Elisabete Pádua (1998, p. 154), na pesquisa bibliográfica, as conclusões não devem ser um resumo do material encontrado, mas uma base para se estabelecer “novas relações entre os elementos que constituem um determinado tema/problema, e se acrescentar algo ao conhecimento existente, utilizando-se os procedimentos no método científico”.

Ainda nessa tese, o texto articulará com imagens, complementando, assim, as ideias e estabelecendo a interação entre autor (compositor) - leitor (ouvinte). Entretanto, o foco da abordagem metodológica é a compreensão, por meio de análise textual, do objeto de estudo - as composições do Martinho da Vila, dando ênfase às questões sociais, buscando refletir, amplamente, a relação delas com a exclusão costumeira do cidadão de periferia.

A análise textual possibilita apresentar a língua como dinâmica e prática, entendida não só como um conjunto de palavras, mas implicadas em sentidos, que permitem perquirir, refletir e estabelecer representações que se encontram obscuras. Ela também reconstrói o campo simbólico, o qual fatores culturais, sociais, históricos são evidenciados, promovendo, assim, transformações na sociedade. Neste sentido, a letra de música, como uma produção textual, é uma prática social, apresentando uma intencionalidade em conformidade com o contexto de produção, a fim de que os ouvintes possam compreender suas intenções. Contudo, a construção de sentido também vai estar associado às experiências deste ouvinte. Assim sendo, análise textual permitirá construir e compreender o processo de construção de sentido(s), considerando o contexto de produção, conforme esclarece a pesquisadora Eni Orlandi (1999).

Ainda de acordo com a autora, as condições de produção, que incluem sujeitos e situação, podem ser consideradas, no sentido estrito, quando se compreende as circunstâncias de enunciação, e no sentido lato, em que envolve o contexto social, histórico e ideológico, que não atuam de maneira fragmentada e sim conjuntamente. Assim, as letras de música são passíveis de análise, pois constituem representação de discurso influenciada pelas condições de produção.

Matos, Travassos e Medeiros (2008), na obra “Palavra Cantada: Ensaios sobre poesia, música e voz”, comentam que, no campo de Letras, os estudos analíticos, repetidas vezes, têm assimilado e integrado a transdisciplinaridade, ultrapassando a matéria verbal da obra. Dessa maneira, este trabalho contará também com autores de diferentes áreas de conhecimento, como psicologia, história, artes, antropologia, sociologia, entre outras, promovendo a integração

do objeto de estudo, as letras de músicas, com o cotidiano, uma vez que há necessidade de não o analisar segmentado, mas os articulando.

Constata-se um interesse crescente, no campo de Letras, pelas poéticas da voz, praticadas em contexto quer de alto quer de baixo letramento. Nesse quadro, e particularmente no caso brasileiro, destaca-se o interesse de analistas literários pela canção popular, como produto poético qualificado e de larguíssimo alcance (MATOS, TRAVASSOS E MEDEIROS, 2008, p. 8).

A tese está estruturada em três capítulos. O primeiro capítulo, “Martinho da Vila e arte de compor, cantar e contar”, está dividido em 4 (quatro) seções, denominadas, respectivamente, “Composições musicais de Martinho da Vila: uma prática social”; “Barra, Vila e violões”; “Martinho da Vila e família: uma relação de afeto”; e “Martinho da Vila veste azul e branco”.

A primeira seção, denominada “Composições musicais de Martinho da Vila: uma prática social”, objetiva tratar as letras de samba como práticas sociais, uma vez que são ações sociocomunicativas, que, por mais simples que se apresentem, transmitem mensagens tanto sociais como ideológicas, a partir das experiências e conhecimento do compositor, bem como influenciam comportamentos e opiniões. Ainda nessa seção, as letras de música serão classificadas como textos poéticos, porém, apresentam características próprias, como refrão, musicalidade, harmonia, melopeia, cadência, entre outros. Elas são expressões artísticas vinculada à literatura.

A seção “Barra, Vila e violões”, título inspirado no livro “Barra, Vila e Amores” de autoria de Martinho da Vila, abordará a história de vida do sambista, ou seja, sua biografia (origem grega: bios = vida e graphein = grafia, escrever). Entende-se que considerações acerca da biografia de Martinho da Vila não é só escrever acerca de suas obras e vida, mas se torna imperativo, a fim de melhor compreender a realidade social do mesmo, ao estabelecer relação com o tempo, espaço e experiência de vida.

A produção ficcional memorialista de autoria do sambista, *Memórias Póstumas de Teresa de Jesus* (2003), através da voz da narradora e protagonista D. Teresa de Jesus, mãe de Martinho da Vila, contribuirá para melhor conhecimento do artista quanto a sua história, pensamentos e

inquietações. Assim sendo, estará legitimado todo simbolismo que circunda o discurso, passíveis de investigação e assegurando a aplicabilidade na transformação da sociedade.

A relação de Martinho da Vila com seus familiares é de muito afeto, conforme será apreciado na seção “Martinho da Vila e família: uma relação de afeto”. O sambista possui um imenso repertório musical, em que a família, em muitos casos, foi uma grande fonte de inspiração, como é possível observar nos sambas “Casa de Bamba”, “Pra mãe Teresa”, “Salgueiro na avenida”, “De pai pra filha”, entre outros. Conforme Magaly Cabral (2003), pedagoga e museóloga, Martinho da Vila fica muito feliz com a família reunida, o que fica claro pelo modo como ele brinca com cada um. Se ele pudesse, moraria em uma imensa casa para que todos os filhos morassem com ele, até mesmo parentes menos próximos. Inclusive, a Ala da Família na Escola de Samba Vila Isabel acolhe não só a família, como amigos, que ele também agrega. Os meios-irmãos se relacionam entre si e com seus sobrinhos muito bem, embora haja desavenças, estas são contornadas.

Por fim, a última seção do primeiro capítulo “Martinho da Vila veste azul e branco” irá tratar da importância do samba para Martinho da Vila, em especial, o samba-enredo, que, tanto para o sambista como a comunidade, é considerado um hino. Serão analisados alguns sambas, como “Renascer das Cinzas”, “Boa noite”, “Pra tudo acabar na quarta-feira” e “Madrugada, carnaval e chuva”, carregados de emoção e sentimentos, que refletem sobre a relação do sambista com a escola de samba Vila Isabel e o desfile carnavalesco.

O referencial teórico utilizado neste primeiro capítulo consiste, principalmente, nos seguintes autores: Marcuschi (2008), Koch (2011), Maingueneau (2015); Sartre (1989); Barthes (1988); Bakhtin (1997; 2006); Bauman (2005; 2006); Benjamin (1994); Chauí (1980; 2006); Hall (2003); Santos (2004); Sukman (2013); Da Matta (1997); Vila (1998); Vargens e Conforte (2011); entre outros.

O segundo capítulo, intitulado “Vila: Identidade e cultura” objetiva analisar as questões sociais nos sambas de Martinho da Vila, que envolvem aspectos ligados à identidade e à cultura. O capítulo consta de quatro seções: “A voz

identitária de Martinho da Vila”; “Figurações da cultura: Tradição e modernidade”; “Martinho da Vila: cantos de etnia”; e “Samba: cultura e linguagem social”.

Na seção “A voz identitária de Martinho da Vila”, não considerará apenas a definição de identidade, mas apreciará, através da análise textual das canções de Martinho da Vila, a importância da multiplicidade identitária e diferenças existente no país e como elas são construídas. As reflexões propostas limitam a diversidade à preocupação com os “excluídos”, que estão inseridas na capacidade poético-criativa do sambista. Nessa seção, a identidade e a alteridade são consideradas como uma questão social a ser examinada, pois ocorrem a partir da relação do sujeito com a sociedade.

Em “Figurações da cultura”, a atenção é voltada para a importância da cultura, que se apresenta, não como algo estático e imutável, e sim dinâmico, acompanhando o processo de evolução e ressignificação na sociedade contemporânea. O sambista, por meio de seus sambas, evidencia um país rico culturalmente, enfatizando a influência dos portugueses, índios e africanos na cultura popular. Dessa maneira, a cultura popular será apresentada com significados relevantes, vivenciados por diversos grupos.

“Martinho da Vila: cantos de etnia” é uma seção, a terceira do capítulo, que explora a temática da etnicidade negra como uma questão social, uma vez que a desigualdade racial está presente no país. No entanto, a contribuição africana para a formação da identidade cultural do país, no decorrer da história, é inegável. E Martinho da Vila destaca em seus sambas tal importância por evidenciar elementos peculiares à ancestralidade africana. Ainda nessa seção, há menção da relação do sambista com os países africanos, através de sua primeira viagem à Angola, no início da década de 1970, e o projeto Kalunga, na década de 1980, o que contribuiu para uma rica troca cultural entre os países e Brasil.

A quarta e última seção “Samba: cultura e linguagem social” enfatiza a representação do samba como elemento cultural de resistência, principalmente ao tratar de aspectos sociais. Através do samba, muita leitura da história do passado é revivida, principalmente, pela sensibilidade do compositor, o que reafirma a identidade de um elemento ou um grupo. Ainda nessa seção, Noel

Rosa, o Poeta da Vila de outrora, será lembrado por Martinho da Vila, Poeta da Vila da contemporaneidade, devido sua importância para o mundo do samba.

Para o desenvolvimento do segundo capítulo, serão utilizados os seguintes autores: Hall (2003; 2006); Bauman (2005); Canclini (2000); Woodward (2007); Silva (2007); Eagleton (2005); Laraia (2006); Benjamin (1994); Santos (2006); D'Adesky (2009); Leitão (2011); dentre outros.

O terceiro capítulo, denominado “Martinho da Vila e a sociedade: do texto poético ao contexto social”, visa a analisar a linguagem poética, tendo como mote questões sociais que se inter-relacionam no samba. Neste capítulo, o verso de Martinho versa sobre a vida, sobre a solidariedade, sobre a alegria, em tom maior. Será feito uma enfoque na língua e seus aspectos morfossintáticos como também o contexto histórico e político. É formado por 4 (quatro) sessões: “Martinho da Vila: o intelectual e a inclusão social”; “Martinho da Vila: um ‘lugar de voz sonoro’”; “música e cidadania”; “Conta, canta o drama social”.

A primeira seção : “Martinho da Vila: o intelectual e a inclusão social” objetiva analisar a relação da intelectualidade do sambista, evidenciada pelas suas composições musicais, com a sociedade, compreendendo a importância delas para ponderar sobre as problemáticas que a envolve. A base para tais reflexões está em consonância com as ideias do autor Joel Rufino, acerca da possibilidade dos intelectuais “trabalharem a favor dos pobres”.

O sambista é possuidor de um conhecimento tradicional, adquiridos dos antepassados, que transmitiram ao longo das gerações, em especial, dos seus pais. Como intelectual, Martinho da Vila, pelo uso das palavras em seus textos musicais, tem se colocado a favor de causas populares e valorização da cultura. A palavra permite conhecer o mundo, bem como dar sentido a ele. Através da palavra é possível classificar e atribuir sentidos, a partir da percepção que se tem, bem como sensações e experiências. A arte musical se torna um instrumento expressivo para conscientização do interlocutor, levando-o, a partir de reflexões, a criar senso crítico capaz de transformar a sociedade.

Na seção “Martinho da Vila: um ‘lugar de voz sonoro’”, Martinho da Vila, que fora pobre durante a sua infância e juventude, torna-se porta voz dos pobres

por conhecer as mazelas dos mesmos, apesar de, financeiramente, estar em posição social favorável, através de seu sucesso e prestígio, como é evidenciado no samba sincopado “Cresci no morro”. Em suas composições, o cotidiano assume significados sociais, que irá desvelar anseios, felicidades, críticas etc. da população.

“Música e cidadania” é a terceira seção do capítulo corrente. Nela são analisadas as composições de Martinho da Vila, enquanto, construções importantes dentro do contexto social e histórico. As composições, de certa maneira, também podem ser vistas como arma política, sem que se precise cair no embate direto de luta por reconhecimento. A criatividade se torna, portanto, um mecanismo que pode vir a subverter a realidade, como ocorreu com o período da civil-militar (1964 - 1985), em que muitos artistas, inclusive sambistas, puderam, através da arte, utilizando, geralmente, as entrelinhas dos textos, criticar o sistema político da época e expressar seus desejos pela liberdade.

Na quarta seção, denominada “Conta, canta o drama social”, são analisados sambas que constroem a imagem do brasileiro com todas as suas implicações políticas e sociais. Assim, Martinho da Vila, em suas letras das canções, debruça-se em recriar ou reinventar a realidade, através da arte.

Os principais pressupostos teóricos utilizados para fundamentar o terceiro capítulo são obras dos seguintes autores: Berlinck (1976); Bobbio (1997); Vargens e Conforte (2011); Hoffmann (2000); Bauman (2005); Lévi-Strauss (1980); Ortiz (1985); Augé (1994); Sodré (1998); Sukman (2013); Tinhorão (1975); Santos (2004); Chauí (2004), Hobsbawm (2014), Lopes e Simas (2015) etc.

A música pode funcionar como um instrumento para empoderamento de certos grupos, étnicos e sociais, quando sua cultura e relações sociais são expostas e reafirmadas. Na época da escravidão, as manifestações musicais serviram como um elemento aglutinador, pois possibilitaram a manutenção da existência de uma religiosidade, uma identidade, uma cultura. Martinho da Vila dá voz a quem vive sob opressões diárias, muitas vezes ignoradas por uma sociedade acostumada a naturalizar situações rotineiras, que reafirmam as desigualdades sociais e culturais.

## Capítulo 1

### MARTINHO DA VILA E A ARTE DE COMPOR, CANTAR E CONTAR

“Arte”, termo derivado do latim *ars*, corresponde a capacidade de criar ou produzir algo. Compor, cantar e contar são algumas das habilidades que o artista plural, Martinho da Vila, desenvolve. É através das palavras que o sambista expressa seus pensamentos, sentimentos e promove interação com os demais indivíduos da sociedade. Seus sambas promovem a troca sociocomunicativa, que pode influenciar o expectador ou ouvinte, pois, traz à tona, outras ou diferentes perspectivas acerca de valores, crenças, ideologias, entre outros.

Nesse capítulo, será abordado aspectos que caracterizam as composições musicais como prática social, uma vez que possibilitam interações dinâmicas entre indivíduos, resultando em ações e transformações na sociedade. É notório que a composição musical tem uma função social, já que representa o cotidiano da sociedade, bem como as manifestações culturais, despertando inúmeros sentimentos e emoções.

O mote desse capítulo é apresentar o artista Martinho da Vila através de sua biografia, ou seja, será explicitado uma visão da trajetória de vida dele, analisando como sua experiência de mundo reflete no seu trabalho, sua arte. Assim sendo, biografar não pode ser visto como inútil, pois ela permite a descoberta do outro, a crítica, e conseqüentemente, conduz à reflexão. Portanto, a biografia de Martinho da Vila, a partir de seu repertório, será esmiuçada, destacando informações relevantes sobre o sambista, sua família, vida profissional, educacional e cultural, dificuldades e sucessos.

Martinho estabeleceu um laço afetivo com a escola de samba Unidos de Vila Isabel, a ponto de sua alcunha possuir “da Vila”. Diante do envolvimento do artista com sua escola de samba do coração, faz-se necessário dispensar uma atenção a essa particularidade da vida do sambista. Até porque, como um espaço social, as escolas de samba assumem compromissos junto às comunidades em que estão inseridas. Promovem, também, relações



interpessoais, já que todos envolvidos, inclusive o próprio Martinho da Vila, trabalham em prol de um objetivo maior, o desfile durante o carnaval.

### **1.1 COMPOSIÇÕES MUSICAIS DE MARTINHO DA VILA: UMA PRÁTICA SOCIAL**

As músicas estão presentes na vida da sociedade, manifestada através de vários ritmos, como rock, funk, forró, pop, samba etc., e em diversos espaços, como casa, bares, ruas, em festas, entre outros. Como diz o ditado popular<sup>4</sup>, “... quem canta seus males espanta...”, que Martinho da Vila (1974) canta no samba de sua composição “Canta, canta, minha gente”.

As composições musicais podem e devem ser consideradas práticas sociocomunicativas, uma vez que são construções textuais que transmitem mensagens sociais e ideológicas, influenciado pelas experiências próprias do compositor, bem como também influencia comportamentos e são formadores de opiniões.

A canção é um fenômeno tão difundido por todos os tempos e culturas que podem sem dúvida ser considerada como um dos verdadeiros universais da vida humana. Mesmo sendo por vezes restritas a especialistas, ou vindo acompanhada de sons instrumentais elaborados com apoio de tecnologias complicadas, a canção termina por existir na experiência de todos. Em última instância, tudo de que precisamos é de um ouvido que escute e de uma voz que soe (FINNEGAN, 2008, p. 15).

Segundo a autora citada acima, as músicas parecem ser uma das mais simples e fundamentais das artes. No entanto, podem ser consideradas as mais sutis e elaboradas práticas humanas, de forma que a música, mesmo na sua simplicidade, em sua análise, é complexa, já que acontecem, simultaneamente, em conjunto: o texto, a música e a performance.

O filósofo e escritor francês Jean-Paul Sartre (1989, p. 22) comenta que “ninguém é escritor, por haver decidido dizer certas coisas, mas por haver

---

<sup>4</sup> A versão original é “quem chora ou canta, fadas más espanta”, encontrada no livro de Virgílio, “Geórgias”. No entanto, acredita-se que chegou a esse dito popular por causa do personagem de Miguel de Cervantes, Dom Quixote, que dizia: “*quien canta sus males espanta*”.

decidido dizer coisas de determinado modo. E o estilo”. Contudo, é importante ressaltar que toda composição textual, independente do estilo, possui uma significação social, ou seja, é a materialização do pensamento através do discurso, influenciado, consciente ou inconscientemente, por ações históricas e culturais.

A forma com que uma composição é construída, quando compreendida, emergem questões relevantes, como coletividade, compreensão de mundo, sentimentos em diversos níveis - alegria, dores, amor etc. De acordo com perspectivas Bakhtinianas, o receptor, ao ouvir e compreender ativamente o discurso, sofre influência no comportamento, refletindo o eco desse discurso. No entanto, a dinâmica discursiva implica no processo de produção e recepção, ou seja, em uma interação entre o autor/compositor e leitor/ouvinte.

O texto contém pensamentos do autor, mas também sofre influência do leitor, visto que a capacidade interpretativa está vinculada à experiência e conhecimento que este possui, de forma que as perspectivas acerca da interpretação textual podem seguir os mesmos caminhos ou não. Nesse sentido, “não só compreendemos o significado de dada palavra enquanto palavra da língua como ocupamos em relação a ela uma ativa posição responsiva – de simpatia, acordo ou desacordo, estímulo para a ação” (BAKHTIN, 1997, p.291)

Pelas interações promovidas pelos textos entre o emissor e receptor e por, em muitos casos, tratar de temas ligados ao cotidiano da população na sociedade, as letras de músicas se tornam uma forma de prática social. De acordo com o sambista Martinho da Vila, apud Sukman (2013, p. 77), as suas composições têm uma relação com a sociedade e experiência pessoal, de forma que o “futebol, a música, o carnaval, a poesia, a loteca, o jogo do bicho, tudo são preocupações constantes das pessoas comuns. Logo, são ótimos temas de samba”. Assim sendo, o dia a dia da sociedade contribui para suas construções textuais (músicas). Afinal, “Martinho faz música e vê o mundo” (p. 137).

A relação do compositor com a cultura, específica de um grupo, como o samba, fornece materiais linguísticos para que desenvolver uma prática sociocomunicativa. Segundo Stuart Hall (2003), o significado de um símbolo cultural está, em parte, conferido ao campo social em que está incorporado, de

forma que, através da prática, ocorre a articulação entre o objeto, que pode envolver a letra de música, com o elemento cultural e a sociedade, levando em conta a luta de classe tanto na manifestação da cultura, como entorno dela.

Martinho da Vila compunha e ainda compõe sambas e sambas-enredo como resultados da sua influência com arte negra. Ao reconhecer as letras musicais, como um elemento textual, torna-as passíveis de análise, não só gramatical e léxica, mas também associada ao social, cultural e histórico. O linguista Dominique Maingueneau (2015) comenta que toda enunciação constitui um ato que promove a mudança de uma situação, seja por prometer, sugerir, afirmar, e perguntar etc. Assim sendo, o discurso não significa somente a representação do mundo, mas trata-se, também, de uma forma de ação sobre o outro, que tem seu sentido construído e reconstruído a partir do indivíduo que vive na sociedade.

Assim como ocorre na apreciação de um texto literário, as interpretações de um signo dependem não só do significante, mas, sobretudo, de quem dele se apropria, tanto quanto da época e do contexto em que isso ocorre (LEITÃO, 2011, p. 9).

Astréia Soares (2002) explica que o compositor, através do cantor, podendo ser ele mesmo ou um intérprete, é possuidor de mais do que uma voz, representada por uma construção, acompanhada de elementos como rima e ritmo, que constrói e reconstrói a identidade de um povo, grupo ou classe, o espaço, além de tornar público essas construções e reconstruções. Dessa maneira, a linguagem musical permite a compreensão do mundo social, cultural e histórico.

A concepção de língua, como estrutura fonológica, morfológica, sintático e semântico, é encarada como abstrata e, ao ser analisada, a partir de seus códigos, precisa, portanto, levar em consideração os contextos históricos e sociais. Caso contrário, terá, por consequência, a dificuldade de compreensão do texto, uma vez que o mesmo perde seu funcionamento, já que um texto não é uma unidade de sistema. O sujeito não se torna dono do seu discurso, mas um repetidor inconsciente, ocorrendo, portanto, um assujeitamento, pois se subordina ao sistema, sem procurar analisar o uso da língua (MARCUSCHI, 2008; KOCH, 2011).

A letra de música é construída a partir do contexto sócio-histórico, encontrando, assim, “seu lugar entre os objetos culturais, inserido numa sociedade (de classes) e determinado por formações ideológicas específicas”, como explica a linguista Diana Barros (2005, p.12). O contexto engloba todos os tipos de conhecimentos adquiridos e guardados na memória dos sujeitos, que vêm à tona dentro de um processo de intercâmbio verbal, como o conhecimento linguístico, o enciclopédico (declarativo ou episódico), o superestrutural (tipos textuais), o estilístico (registro, variedade linguística e sua adequação às situações comunicativas) e o conhecimento sobre os diversos gêneros adequados às práticas sociais e de outros textos, que ocorrem em nossa cultura (intertextualidade), conforme explica Ingedore Koch (2011, p. 24). Todavia, para que haja compreensão entre o emissor e receptor é necessário que as pessoas, envolvidas no processo de comunicação, tenham, no mínimo, contextos cognitivos semelhantes.

A interação verbal apoia-se no conhecimento do mundo suposto no interlocutor e no modo particular como esse conhecimento é entrevisto e categorizado. É esse conhecimento que mantém a comunicação em andamento (CASTILHO, 2016, p. 135).

Assim sendo, um texto não consiste em uma frase ampliada com uma sucessão de enunciados conectados. Produzir e compreender textos não significa, simplesmente, codificar e decodificar, mas está relacionado à produção de sentido, que está vinculado ao conhecimento prévio que os interlocutores possuem. As autoras Koch e Elias (2007, p. 61) explicam que esses conhecimentos precisam ser, ao menos, compartilhados, já que é impossível duas pessoas partilharem dos mesmos conhecimentos.

O discurso não é estático, pois apresenta uma série de significações, levando em consideração as condições sócio-histórico em que é construído. Para compreensão do sentido de um texto, conforme Koch e Elias (2007, p. 37), entram em questão os conhecimentos do leitor/ouvinte, apesar das pistas e sinalizações que são evidenciadas nessa produção textual.

O linguista brasileiro Luiz Antônio Marcuschi (2008, p. 191) esclarece que uma carta pessoal e um bilhete casual têm uma série de aspectos, que, em geral, são comuns, como seleções morfo sintáticas, léxico e enunciação, portanto, são

gêneros comparáveis. Quanto à natureza estética, o professor Afrânio Coutinho (1978, p. 9) comenta que o fato literário apresenta elementos estéticos, que imprime características peculiares e a faz ser distinta de outros fatos, como enredo, ponto de vista, personagem, linha melódica, temática, estilo, ritmo, métrica etc. Logo, as letras de músicas podem ser um gênero comparável aos textos poéticos por apresentarem traços comuns, contudo, possuem algumas características distintas, como, introdução, refrão, musicalidade etc.

Martinho da Vila é visto pela crítica como um poeta e, assim, desconstrói a ideia do sambista folclórico de escola de samba, conforme expõe Sukman (2013, p. 32).

Tal procedimento sofisticado (e de resultado tão singelo) começou a chamar a atenção de críticos atentos à construção poética das canções, como manifestaram Ferreira Gullar e Carlos Drummond de Andrade na imprensa da época. O próprio Romeo Nunes, que fora o responsável por introduzir Martinho na RCA Victor, notou que tinha em mãos mais do que um grande vendedor de discos ou um artista da moda.

De acordo com a pesquisadora do Departamento de Filosofia - CNRS, Paris, Villela-Petit (2003), a palavra poeta (poietés) só aparece no século V a.C. e estava relacionado aedos (*aoidoi*), aqueles que cantam em poemas os altos feitos dos homens e deuses, atribuindo-os fama e glória (*kléos*), como Homero e seus companheiros, em *Ilíada* e *Odisséia*, na Grécia antiga.

Poesia, palavra de origem grega – “poiesis”, que significa “produzir, fazer”, ou seja, criar uma realidade diferente, assume sentidos diferentes, que podem variar de acordo com a época e lugar. A transmissão dessas poesias ocorria através da oralidade, uma vez que os gregos não dominavam a escrita. A musicalidade nas poesias facilitava a memorização por todo grupo, conservando, assim, a história daquela sociedade,

A escritora Cláudia Matos (2008, p. 85) declara que tanto a poesia antiga e medieval, no geral, era cantada, como a épica dos gregos e dos romances, a tragédia antiga e o teatro medieval. A autora ainda comenta que, desde a segunda metade do século XVIII, as produções pré-românticas reiteram apontando para o lugar central que a palavra musical e subjetiva da lírica

ocuparia na expressão anímica<sup>5</sup>. Desse modo, a lírica e a música teriam a capacidade de atingir a alma humana intimamente. Logo, a música, além de ser uma linguagem universal de afetos, também é capaz de cruzar fronteiras linguísticas e históricas.

Ao longo do século XIX, vários românticos destacaram a relação entre a poesia e a música e refletiram como elas foram corporificadas na palavra cantada através da voz. Com o Simbolismo, essa preocupação ocupou o primeiro lugar na criação e reflexão literária. No Brasil, durante este mesmo século, ocorreu uma enorme produção de *Lieder*<sup>6</sup> cabloco, na sua maioria, em forma de modinha, que teve um progresso entre músicos populares e cultos. No Primeiro Reinado, compositores de modinhas musicaram textos de poetas anônimos, poetas menores e importantes, como Castro Alves, Gonçalves Dias, Olavo Bilac etc. No Modernismo, vários letrados abordaram a temática “música” (Coelho Neto, Oswald de Andrade, por exemplo), e muitos compositores importantes (Luciano Gallet, Camargo Guarnieri, Alberto Nepomuceno, entre outros) escreveram música vocal, tendo como inspiração escritores da época, como Manuel Bandeira (MATOS, 2008, p. 87 - 90).

A poesia é expressão de arte vinculada à literatura. O crítico literário Afrânio Coutinho (1978, p. 62) comenta que o artista cria e recria um universo, deixando de seguir padrões das verdades fatuais. A literatura é uma forma artística de produção humana, que reconstrói e reflete uma interpretação sobre o próprio artista – suas memórias e experiências. Santos (2004, p. 73) ainda explica que a literatura é o arquivo das *geenas* (lugar de eterno suplício), a história e o poder, que, para dar utilidade humana, tem a necessidade de recuperar os desejos esquecidos de sujeitos, também, esquecidos.

Martinho da Vila, escritor sensível e singular, na composição “Êta mundo grande” (1982) discorre sobre o fazer poético:

---

<sup>5</sup> Relativo à alma.

<sup>6</sup> *Lied* é uma palavra alemã que é traduzida como canção germânica, que tem como característica a expressão dos sentimentos descritos nos poemas através do som. Matos (2008) comenta que no *Lied*, na canção lírica, a integração entre o som e as palavras possuem um equilíbrio e é finamente elaborada.

...Quem vê o mundo  
 Com os olhos de poesia  
 Descobre filosofia  
 Até num dito popular  
 Dos desenganados  
 Colhe sempre ensinamentos  
 Tira sons de um lamento  
 Pra poder cantarolar  
 Se sobrevive  
 É se entregando à alegria  
 Pois é certo que a tristeza  
 Não se deve cultivar (VILA, 1982).

Sartre (1989, p. 17) explica que o poeta, em cada frase, “tem uma tonalidade, um gosto, ele degusta, através dela”, logo, é compreensível que, para o sambista, olhar o mundo com emoção e sentimento é o mesmo ver com “olhos de poesia”, e através dela, meditar, refletir sobre a vida, ou seja, filosofar. Ao dizer que “colhe sempre ensinamentos”, o eu-lírico explica que o conhecimento não nasce pronto, mas é cultivado e adquirido a partir de coisas simples, como “um dito popular/dos desenganados”. É através desses conhecimentos adquiridos ao longo da vida que são tirados “sons de um lamento/ pra poder cantarolar”. Enfim, a poesia traduz:

um sentimento de experiência, uma compreensão e um julgamento das coisas humanas, um sentido da vida e que fornecem um retrato vivo e insinuante da vida... Como toda arte, é uma transfiguração do real, é a realidade recriada através do espírito do artista e retransmitida através da língua para as formas, que são os gêneros, e com os quais ela toma corpo e nova realidade (COUTINHO, 1978, p. 10).

Conforme explica a antropóloga cultural Ruth Finnegan (2008, p. 18), a canção é apreciada como a junção de música e poesia com valor literário. Embora sejam classificadas como duas artes distintas, apresentam traços comuns, como qualidade temporal e sequencial, bem como o emprego de ritmo e entonação. Luiz Piva (1990, p. 43) comenta que “a poesia se aproxima do domínio musical pelo intento de ligar o sentido e o som... a linguagem poética se avizinha da música também no nível das estruturas”. Assim sendo, a escolha das palavras não é aleatória, mas traduz imagem e sentimento, que o poeta se destina a representar.

As letras de músicas envolvem características textuais, como resultado de pensamento, processo de comunicação e interação entre o

emissor/compositor e receptor/ouvinte. É a partir da linguagem, que ocorre a materialização do texto, que não é apenas conjunto de palavras, mas seu sentido está relacionado, justamente, à interação, no caso de letras de música, entre compositor e ouvinte, exercendo, assim, prática social, conforme Marcuschi (2008). O ouvinte, que recebe e compreende a significação linguística de um discurso, de acordo com Bakhtin (1997), assume uma posição ativa, independente da ação realizada, como concordar, discordar, completar, adaptar etc.

Marcuschi (2008) explica que os seres sociais estão envolvidos em situações sociodiscursiva e os textos refletem essas experiências. Nesse sentido, a letra de música, como um fazer literário, conforme o pesquisador Afrânio Coutinho (1978), é dinâmico e seu processo é histórico, acontecendo no tempo e espaço e envolvendo elementos que refletem personalidade do autor, língua, raça, meio geográfico e social. Assim sendo, não há um discurso único e padronizado, mas variável de acordo com quem escreve e a sua visão de mundo, influenciado pelo grupo social e cultural a que pertence.

Um exemplo de heterogeneidade de valores e ideologia, representada pelas canções, pode-se observar durante os Festivais de Música Popular Brasileira, que ocorreram na década de 1960. Vários compositores e intérpretes embalaram os (tel)expectadores com uma variedade de ritmos e significados por meio de seus discursos musicais, representando as identidades fragmentadas da sociedade. Esses eventos foram, também, uma oportunidade de negociações, bem como de movimento de resistência, principalmente, para a classe popular, como no III Festival da Música Popular Brasileira, transmitido pela TV Record, em 1967, em que um sambista, que atuava mais de 10 anos em Escola de Samba, Martinho da Vila, ficou famoso com a sua linguagem própria de compositor e de cantar o samba partido-alto.

A palavra cantada é encenada através da voz, ou seja, ela é performatizada, afinal, como expõe Finnegan (2008, p. 19) “o canto é em si próprio entendido como um marcador de ‘performance’”. A voz humana, instrumento notável e flexível, explora uma série de recursos auditivos, como a rima, aliteração, assonância, ritmo, repetição, paralelismo etc., bem como faz



uso do auxílio dos recursos tecnológicos de áudio (o volume, altura, tempo, entonação, intensidade, ênfase e outros). A voz também se beneficia do modo de emissão: falada, cantada, entoada, gritada, sussurrada, dentre outros.

Os sambas de Martinho da Vila abriram novos caminhos, ao introduzirem novos recursos e posturas na produção, com a inclusão de maestro e músicos afinados. O sambista tinha interesse em produzir seus discos com um bom nível técnico, de forma que a gravadora RCA Victor contratou Rildo Hora para a função de produtor musical. Conforme Sukman (2013, p. 61), Rildo estabeleceu “uma linguagem orquestral sofisticada, sem perda da autenticidade proveniente dos terreiros, das quadras da escola, das rodas de pagode nas periferias, onde se cultivava o partido-alto”.

Martinho da Vila contribuiu muito para a ascensão do samba, pois começou a apadrinhar alguns artistas, aproveitando-se de seu prestígio no meio musical. O artista trouxe para o conhecimento do público compositores/cantores do universo de escolas de samba – Maneco do Cavaco, Jorginho do Império, entre outros; iniciantes, como Clara Nunes; novos compositores, entre eles João Nogueira; e veteranos, como Monarco e Walter Rosa. Dessa forma, “Junto com o sucesso de Martinho, o samba inteiro seguia junto” (SUKMAN, 2013, p. 60).

À medida que a estrutura sócio-econômica da empresa vai criando condições de profissionalização ao redor da comercialização da música, os negros vão, por sua vez, encontrando oportunidades favoráveis de trabalho – oportunidades além da área que a tradição consagrava até os dias atuais como trabalho de negro (serviços domésticos e atividades domésticas em geral) (CARVALHO, 1980, p. 25, 26).

Quanto à valorização da obra, Roland Barthes (1988) explica que ocorre o processo de filiação, em que o autor se torna pai e proprietário. A ciência literária esclarece que se deve, portanto, respeitar o texto, bem como as intenções do autor<sup>7</sup>. No entanto, o crítico literário afirma que ao ser lido, o texto não possui a garantia de seu pai, pois o intertexto faz revogar essa herança. Como elucida Koch (2007), o sentido do texto ocorre diante da interação dialógica de experiências tanto do autor como do leitor.

---

<sup>7</sup> Conforme Barthes (1988), refere-se aos direitos autorais, instaurados a partir da Revolução Francesa.

A poesia tem por qualidade despertar emoções, sensibilizar e comover o ser humano, de forma que, para atingir tal objetivo, há necessidade, muitas vezes, do uso do sentido conotativo da linguagem. Assim sendo, um dos recursos muito utilizado por Martinho da Vila em suas poesias musicais foram as figuras de linguagem. Dentre várias, a que o sambista se mostrou mais familiarizado foi a metáfora<sup>8</sup>.

O linguista Ataliba Teixeira de Castilho (2016) explica que a metáfora consiste na alteração de características semânticas das palavras produzida por alguma associação cognitiva, como a vida comparada a uma viagem e o trabalho a uma batalha. Trata-se de uma linguagem figurada que faz parte do nosso dia a dia e por isso é algo natural e próprio da linguagem humana, atuando dentro do discurso como ornamentação, a fim de dar prazer, beleza e suavidade a linguagem convencional.

Um exemplo do uso de metáfora pelo sambista pode ser encontrada no samba “Salgueiro na avenida” (1983) de sua autoria. A começar pelo título, que não indica apenas uma consagração à escola de samba, mas está associado também à menstruação de sua filha Juliana, com a segunda esposa Lícia Maria Maciel Caniné, conhecida como Ruça.

Oitenta e dois, dezembro, dezessete  
 Pela terceira vez a história se repete  
 Desta vez com a Juca  
 A Juju, Juquinha  
 Minha Juliana, ficando mocinha  
 É um corre corre  
 É um pula, pula  
 É o Salgueiro que pintou na avenida  
 Mas que bonito  
 Ela já ovula...  
 Daqui pra frente  
 Marcas no papel  
 Todo o mês Salgueiro  
 Todo o mês São Carlos  
 Todo o mês Unidos de Padre Miguel  
 Até que um dia não haja desfile  
 Um sinal de vida  
 Netinha ou netinho  
 Pro papai Martinho  
 Pra mamãe Rucinha

---

<sup>8</sup> Origem grega “metapherein” (meta = mudança / pherein = carregar) – significa transporte ou transferência (SARDINHA, 2007).

Pela vez terceira a história se repete  
Oitenta e dois, dezembro, dezessete (VILA, 1983).

No livro de autoria do sambista *Memórias Póstumas de Teresa de Jesus*, a narradora e protagonista Teresa de Jesus, mãe de Martinho da Vila, comenta que Juliana ficou menstruada aos 12 anos, porém, nem a neta e nem a mãe estavam preparadas para tal situação – “Minha Juliana ficando mocinha/ É um corre, corre/ É um pula, pula” –, de forma que foi uma surpresa para todos.

O samba começa dizendo o ano, mês e dia do acontecimento – “Oitenta e dois, dezembro, dezessete”. Ele diz que, com a Juca, Juju ou Juquinha, é a terceira vez que a história se repete, pois já tivera essa experiência com Analimar, Mart’Nália filhas da cantora Anália Mendonça, sua primeira esposa. Assim sendo, o uso da figura de palavra ocorre, dentro deste contexto, a partir da correlação de um evento acontecimento com as vivências do compositor.

A paixão pelo samba faz parte da vida da Martinho da Vila e serve de fonte de inspiração, a ponto de comparar a menstruação com a escola de samba Salgueiro, especialmente, pela cor vermelha, que juntamente com o branco, representam a escola. Ele também cita outras escolas, que trazem a representação de um desfile na passarela, no entanto, as escolas escolhidas têm em comum a cor vermelha em destaque, além do branco, como a São Carlos, fundada em 1955, que passou a se denominar Grêmio Recreativo Escola de Samba (GRES) Estácio de Sá em 1983, a fim de adequar a escola à comunidade que se estendia para além do Morro de São Carlos. Também cita a GRES Unidos de Padre Miguel, localizada na zona oeste da cidade do Rio de Janeiro/RJ, que desfilou a primeira vez em 1959.

...Daqui pra frente  
Marcas no papel  
Todo o mês Salgueiro  
Todo o mês São Carlos  
Todo o mês Unidos de Padre Miguel  
Até que um dia não haja desfile... (VILA, 1983)

O desfile proposto no samba não ocorre anualmente como os desfiles carnavalescos, mas todo mês. Ao repetir “todo o mês”, o compositor quis enfatizar a regularidade mensal desse ciclo, que agora fará parte da vida Juliana,

“até que um dia não haja desfile”, ou seja, até que a menopausa aconteça e o desfile acabe.

Martinho da Vila comemora esse momento que sua filha está passando com a expressão: “Mas que bonito/ ela já ovula...”. Assim, ele celebra o desfile da vida fértil da moça, transformada em mulher. Adiante, ele comenta a consequência desse fato: “Um sinal de vida/ netinho ou netinha/ pro papai Martinho/ pra mamãe Rucinha...”. E por fim, da mesma maneira que ele começa a canção, ele também encerra por dizer que é a terceira vez que esse fato se repete e o ano, mês e ano que aconteceu de Juliana ficar menstruada.

As metáforas, bem como as demais figuras de linguagem, além de construírem uma realidade, também funcionam como instrumento para divulgação ideológica, em que a compreensão está associada ao contexto social, histórico e político. Muitas das composições musicais apresentam aspectos ideológicos, que, conforme Jean-Paul Bronckart (1999, p. 72), “são produtos da atividade humana, e como tal, estão articuladas às necessidades, aos interesses e às condições de funcionamento das formações sociais no seio das quais são produzidas”.

As ideologias devem a sua estrutura e as funções mais específicas às condições sociais da sua produção e da sua circulação, quer dizer, as funções que elas cumprem, em primeiro lugar, para os especialistas em concorrência pelo monopólio da competência considerada (religiosa, artística, etc.) e em segundo lugar e por acréscimo para os não-especialistas... Que elas devem as suas características mais específicas não só aos interesses das classes ou das facções de classe que elas exprimem (função de sociodiceia), mas também aos interesses específicos daqueles que as produzem e à lógica específica do campo de produção (comumente transfigurado em ideologia da “criação” e do “criador”)... (BOURDIEU, 1989, p.13).

A ideologia consiste em um conjunto lógico, sistemático e coerente de ideias, valores, regras de conduta, recomendáveis aos sujeitos, definindo a eles o que e como pensar, valorizar, sentir e agir, como explica a filósofa Marilena Chauí (1980, p. 113). Todavia, a sociedade é formada pelo diverso, identidades multifacetadas, em que cada sujeito constituinte, possui seus pontos de vista, ideologia, concepção da realidade e cultura. O que faz lembrar Stuart Hall (2006), quando comenta que o sujeito pós-moderno assume diferentes identidades e

podem sofrer mudanças em decorrência do tempo, uma vez que o sujeito é fragmentado.

Apesar da evidência da existência da identidade plural, ainda assim, há uma ideologia predominante, que se define e se considera superior, verdadeiras e válidas diante de outras classes. De acordo com Bourdieu (1989), a classe dominante, que se apoia no seu capital econômico, tende a impor a legitimidade de sua dominação através da produção simbólica que produz, bem como das ideologias conservadoras que atendem aos interesses dos dominantes.

Com todas as adversidades, muitos compositores populares têm trabalhado em prol dos silenciados historicamente, desvelando suas mazelas, angústias e conquistas. O artista que se envolve com temáticas associadas aos marginalizados, não no sentido violento da palavra, mas que estão às margens dos grandes centros, tem uma representatividade simbólica. Nesse sentido, Martinho da Vila, como artista do povo, compôs/ compõe a realidade vivida por muitos brasileiros, em geral, os que vivem à margem da sociedade.

Fez a nossa crônica da vida cotidiana, aplaudiu condutas políticas e protestou contra elas, comentando o papel e as atitudes do Estado, possibilitou que se cantasse o que, em muitos casos, nosso povo não sabia ou estava impedido de falar, escrever, relatar etc. (SOARES, 2002, p. 10).

As letras de músicas podem ser consideradas como prática social, visto que, simbolicamente, abordam valores e comportamentos. Martinho da Vila, em suas composições, promove reflexões acerca da cidadania e sua relação social. Ele é um poeta do dia a dia de pessoas simples; da cultura, como o samba, principalmente; da conscientização política, entre outros.

Como a arte de compor está associada à experiência individual e coletiva do artista, seja na questão cognitiva, social, emocional, entre outros, torna-se crucial conhecê-lo mais profundamente, até porque cada compositor possui predicados próprios, o que configura um estilo ou performance, caracterizando uma tendência. Nesse sentido, será tratado, a seguir, a biografia de Martinho da Vila.

## 1.2 BARRA, VILA E VIOLÕES

A abordagem biográfica de Martinho José Ferreira, conhecido por “Martinho da Vila”, nessa tese, é de suma relevância, principalmente, porque o sambista se apropria de suas memórias e experiências para sua criação artística. Conforme declara a psicóloga e escritora Ecléa Bosi (1994, p. 89), “todas as histórias contadas pelo seu narrador inscrevem-se dentro da sua história, a de seu nascimento, vida e morte”, ou seja, a composição de um artista reflete suas experiências, que pode influenciar os ouvintes que se identificam com os valores expostos.

O sambista, como ator social, por vezes, insere-se no contexto de suas composições, como em “Quem é do mar não enjôa” (1969), em que ele se apresenta ao receptor (ouvinte):

...Quem quiser saber meu nome,  
Não precisa perguntar.  
Sou Martinho lá da Vila,  
Partideiro devagar.  
Quem quiser falar comigo  
Não precisa procurar.  
Vá aonde tiver samba  
Que eu devo estar por lá... (VILA, 1969).

Martinho da Vila se mostra solícito e extremamente popular. É apaixonado pelo samba, que faz parte da sua vida e rotina, pois, como ele diz “não precisa procurar/ vá aonde tiver samba”, em especial na Vila Isabel, território geográfico de sua escola do coração de mesmo nome. Um detalhe relevante é o uso do advérbio de lugar “aonde” e não “onde”. A colocação de “onde” sugere uma ideia estática, um lugar fixo, enquanto que “aonde” proporciona uma ideia de deslocamento ou movimentação, ou seja, o samba não acontece num lugar fixo, mas pode acontecer em qualquer lugar, o que reforça a imagem de um sambista popular, interessado no samba, independente, de “aonde” aconteça.

Ao tratar da vida do sambista, não significa reconstruir uma simples história biográfica, mas consiste em reconhecer que o contexto de produção está ancorado nas relações sociais, históricas e culturais do artista em questão. Assim sendo, sua arte é a materialização das diversas experiências e as percepções que elas proporcionaram.

O artista não canta suas emoções, mas procura ativamente ‘ocasiões’ para transformá-las em canção. Ao simplesmente identificar vida e arte, o biógrafo deixou de notar a relação mais essencial: o artista modela sua vida e sua experiência para tornar possível sua arte (ROSEN, 2004, p. 158).

Finnegan (2008) explica que, devido ao movimento transdisciplinar, que ocorre na contemporaneidade, além da obra pesquisada, há também, uma preocupação em refletir sobre o artista, seus recursos, limitações e/ou contexto que vive e a arte musical. Assim sendo, utilizar passagens do livro *Memórias Póstumas de Teresa de Jesus*, da autoria do próprio Martinho da Vila, serão de grande importância para aquisição de conhecimento sobre o artista e sua vida, uma vez que se trata de biografia póstuma ficcional de Teresa de Jesus, Mãe de Martinho da Vila, em que ela relata a trajetória histórica da família até a sua morte. Tereza de Jesus, nessa obra ficcional, é uma personagem-narradora criada pelo filho, o escritor Martinho. Ana Sayonara Marcelo (2014, p. 11) comenta que “para aprofundar o conhecimento sobre o escritor e lhe conferir maior precisão, alguns dados de sua vida são evidenciados, considerando que ficção e realidade se imbricam na reconstituição do perfil do escritor”.

O sambista cantou a história de sua vida no samba “Linha do ão” (1970), registrando eventos relevantes de sua vida de modo breve e sucinto. O próprio título remete à ideia de linha do tempo, em que Martinho da Vila registra acontecimentos importantes, que ocorreram em sua vida desde seu nascimento até fase adulta, organizados cronologicamente.

“Linha do ão”, portanto, sintetiza, em forma de poesia, quem realmente é Martinho da Vila e sua trajetória de vida de maneira linear. Logo, esta composição se trata de uma representação autobiográfica, evidenciada pelo uso dos pronomes (eu, me, mim, meu) e verbos em primeira pessoa: nasci, fui, namorei, sou.

...Eu nasci numa fazenda  
E fui criado na favela  
Namorei mulher casada  
E fui homem de moça donzela  
Treze anos de caserna  
Me deram boa lição  
Sou formado lá na Vila  
Fiz do samba profissão

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 Zezé é a macumbeira  
 Pó em mim não pega não (VILA, 1970).

O uso constante da conjunção coordenativa aditiva e, neste samba, permite uma encadeamento de fatos de maneira sequencial e temporal. A conjunção e, apresentando a percepção de sucessão temporal, pode ser traduzida como “e em seguida”. “Certos poemas começam por ‘e’. Essa conjunção não é mais, para o espírito, a marca de uma operação, a efetuar: ela se estende por todo parágrafo para conferir-lhe a qualidade absoluta de uma ‘continuação’”, conforme Sartre (1989, p. 16).

“...Eu nasci numa fazenda” é um verso que remete ao local do seu nascimento. Martinho José Ferreira, filho de Josué Ferreira e Teresa de Jesus Ferreira, nasceu no dia 12 de fevereiro de 1938, mês do carnaval, em Duas Barras, Nova Friburgo, Região Serrana do Estado do Rio de Janeiro. Em uma (auto)biografia são registrados acontecimentos relevantes, logo, os versos supracitados revelam a importância do local de nascimento para o sambista.

Josué Ferreira, de acordo com Sukman (2013), era pobre e simples, trabalhador, querido e admirado pelas pessoas, inclusive seu patrão, como os versos “...O meu pai era colono/ E meeiro muito bom...”. Devido à boa relação entre ele e o patrão, Martinho nasceu na casa principal da Fazenda Cedro Grande. O sambista, na fase adulta, teve a oportunidade de adquiri-la e, atualmente, é o seu refúgio em Duas Barras. A felicidade e a estima pela cidade natal foi muito grande a ponto de ser importante tanto para Martinho como para sua família, conforme a narradora Teresa de Jesus, em *Memórias Póstumas de Teresa de Jesus*:

A aquisição da fazendinha Cedro Grande foi um bem que deu alegrias a muita gente. Os familiares, que nas férias ou feriados longos não tinham aonde ir, fizeram de lá um ponto. Não tínhamos muito tempo e nem sempre íamos a Duas Barras. Nos incomodava manter um imóvel como aquele fechado, só para nós, e abrimos as portas para os amigos do Martinho. O Cabana, o Garcia do Salgueiro, o Neguinho da Beija Flor, o Zeca Pagodinho, o Almir Guineto, Manuel do Cavaquinho, o Neuci, o



Aldir, o Maílton, pai do Guilherme, o Beto, o Pedro Paulo... (VILA, 2003).

A fazenda representa mais do que um espaço para o sambista, mas a memória de um passado, a lembrança de sua origem. Logo, faz referência à sua identidade. Joel Candau (2011, p. 60) explica que o sujeito sem memória perde suas capacidades conceituais e cognitivas, fazendo com que sua identidade desapareça. “A lembrança de sua gênese que é a condição necessária para a consciência e o conhecimento de si”.

A fazenda se tornou “um lugar especial” para Martinho da Vila: “Venho para cá sempre que tenho uma folga, e no futuro, quem sabe, eu me mudo mesmo. Aqui é meu off- Rio”<sup>9</sup>. A relação do sambista com o lugar é evocada através do samba “Off-Rio” – (1994), que, nos dois primeiros versos, situam Duas Barras no espaço geográfico do Estado do Rio de Janeiro, conforme evidenciado nos versos a seguir:

Nos arredores, Cantagalo, Teresópolis  
Nova Friburgo e Bom Jardim, bem no caminho  
Meu off-Rio tem um clima de montanha  
E os bons ares vêm da serra de Petrópolis  
É um lugar especial... (VILA, 1994).

A palavra inglesa “off ” significa desligado, quando associado ao Rio – off-Rio – indica que é o local em que o sambista se desliga da cidade e aproveita os ares rurais, como é descrito abaixo:

O galo canta de madrugada  
E a bandinha toca na praça  
Na entrada há um vale  
Que é encantado  
Tem cavalgada, tem procissão...  
E a preguiça então me faz ficar na praça  
Eu nem preciso trancar o carro  
A chave fica na ignição... (VILA, 2010).

Apesar da área rural de Duas Barras/ RJ estar bem próxima da área urbana da cidade, cerca de 200 Km, de acordo com o samba “Off-Rio” (1994), ela possui elementos culturais tradicionais bem característicos de um lugar rural,

<sup>9</sup> <https://oglobo.globo.com/rio/bairros/instituto-que-leva-nome-de-martinho-da-vila-em-duas-barras-completa-dez-anos-13524809>.

como “galo cantando de madrugada”, “bandinha na praça”, “cavalos como meios de transportes”, “procissão”, entre outros.

Questões identitárias e sociais, no espaço rural, são temáticas abordadas por Martinho em Vila em outras composições, como no samba-enredo da GRES Vila Isabel “A Vila canta o Brasil, celeiro do mundo – água no feijão que chegou mais um” (2012), composição de Martinho da Vila com André Diniz, Arlindo Cruz, Leonel e de seu filho Tunico da Vila. Nesse samba-enredo, a vida do homem do campo é valorizada, possuindo uma identidade cultural própria. Com esse samba, a escola de samba ganhou o status de campeã do grupo especial, em 2013.

O samba “A Vila canta o Brasil, celeiro do mundo – água no feijão que chegou mais um” (2012) inicia reconstruindo o cotidiano do homem rural e seus hábitos e costumes: o amanhecer com o galo cantando e pássaros voando, agradecendo a Deus por meio de reza/oração, tomando café e indo para roça trabalhar. Nos versos abaixo, destacam-se os elementos que fazem parte da ambiência rural, utilizando expressões dentro do mesmo campo semântico: “semear o grão”, “arar e cultivar o solo”, “o suor na enxada”, “terra abençoada”.

O galo cantou  
Com os passarinhos no esplendor da manhã  
Agradeço a Deus por ver o dia raiar  
O sino da igreja vem anunciar  
Preparo o café, pego a viola, parceira de fé  
Caminho da roça e semear o grão...  
Saciar a fome com a plantação  
É a lida...  
Arar e cultivar o solo  
Ver brotar o velho sonho  
Alimentar o mundo, bem viver  
A emoção vai florescer...  
Pinga o suor na enxada  
A terra é abençoada  
Preciso investir, conhecer  
Progredir, partilhar, proteger...  
Cai a tarde, acendo a luz do lampião  
A lua se ajeita, enfeitada a procissão (VILA, 2013 – *grifo* nosso).

O espaço rural se caracteriza pela relação do homem com a terra, onde que reside e trabalha, muitas vezes, próximo de casa, se não na própria, com

tarefas agrícola e/ou pecuária. Próximos, também, são os laços sociais entre os habitantes desse espaço, que são humildes e cordiais.

Ô muié, o cumpadi chegou  
Puxa o banco e vem prosear  
Bota água no feijão já tem lenha no fogão  
Faz um bolo de fubá (VILA, 2013).

O uso das palavras “Ô muié, o cumpadi...” ratifica a linguagem específica de uma área geográfica, neste caso, a rural. O linguista brasileiro Ataliba Teixeira de Castilho (2016, p. 198) explica que “de todas as variedades do português, a variedade geográfica é a mais perceptível. Quando começamos a conversar com alguém, logo percebemos se ele é ou não originário de nossa região...”.

Ao invés de música caipira, ritmo característico de zona rural, é o samba, a velha e boa roda de samba, que faz parte do repertório da cantoria:

...De noite, vai ter cantoria  
E está chegando o povo do samba  
É a Vila, chão da poesia, celeiro de bamba  
Vila, chão da poesia, celeiro de bamba (VILA, 2013).

Sobre a fazenda Cedro Grande em Duas Barras, é bom esclarecer que ela se tornou sede do Instituto Cultural Martinho da Vila (ICMV), fundada em 20 de novembro de 2003, com objetivo de preservar as tradições culturais da região, como Folia de Reis, Calango. O ICMV desenvolve um projeto social que oferece atividades culturais diversas, como música, teatro, artesanato e outras oficinas e cursos, a fim de promover a inclusão social e tecnológica, pois havia oficinas/cursos de informática. Neste lugar, também, há uma exposição permanente em homenagem à carreira do sambista com visitação pública.

O Instituto Cultural Martinho da Vila (ICMV) foi reinaugurado dia 27 de julho de 2014, após restauração das instalações e a ampliação. Com o patrocínio da Petrobrás e da Secretaria de Cultura do Estado (RJ), através da Lei de Incentivo à Cultura e apoio da prefeitura de Duas Barras, no espaço foi construído quatro quiosques para serem utilizados em festas típicas da região e um teatro para 170 pessoas com dois camarins.

A imagem a seguir apresenta partes do ICMV:



10

A primeira imagem no quadro acima é a fachada da casa. A imagem que está embaixo à direita é de uma sala com fotos do sambista e à esquerda é o quarto onde Martinho da Vila nasceu em 12 de fevereiro de 1938. Em entrevista para o telejornal da TV “Inter TV”<sup>11</sup>, o sambista diz que “eles fizeram isso aqui como um lugar onde as pessoas podem ter informações sobre mim, as coisas que eu faço...”. Um detalhe importante pode ser observado nas imagens: é o uso das cores azul e branco, que estão associadas à escola de samba Vila Isabel, o que reforça o seu sentimento de pertencimento em relação a essa agremiação.

O local, para ele, é uma maneira de manter vivas as memórias da sua vida. Como diz o sambista, “é a sua contribuição para o

<sup>10</sup> Imagem da casa - Divulgação | Adaptação web: David Pereira; Imagem embaixo à esquerda: André Muzzel; Imagem embaixo à direita: Capturado do vídeo do “Telejornal Inter TV”.

<sup>11</sup> <http://g1.globo.com/rj/regiao-serrana/rjintertv-2edicao/videos/v/e-reinagurado-em-duas-barras-rj-o-instituto-cultural-martinho-da-vila/3525656/>

local que ama”. “É um prazer imenso contribuir de alguma forma com a sociedade e com a minha cidade. A nossa bandinha que cresceu com a gente agora são homens e mulheres de seus 23 anos. Fizemos grandes amigos aqui. É um ciclo maravilhoso. Sem dúvida, é um dos meus lugares favoritos” (AMPARO, 2014, s/p)

Na década de 1940, Josué, pai de Martinho da Vila, junto com sua esposa, resolveram sair de Duas Barras para cidade grande, na época, Distrito Federal, na tentativa de melhorar as condições de vida da família. De Duas Barras, a família se transferiu para a favela Serra dos Pretos Forros. Acredita-se que essa denominação tenha surgido em meados do século XIX, por ter existido na localidade de água Santa, onde está situada a serra, um quilombo. Este espaço está situado entre o Méier e Engenho Novo, na Boca do Mato. Logo, justifica o verso do samba “Linha do ão” - “...E fui criado na favela”.

Em *Memórias Póstumas de Teresa de Jesus*, a narradora comenta que, ao mudarem de Duas Barras para Boca do Mato, não houve estranhamento com o local, pois não era uma favela como nos tempos atuais, com barracos amontoados, mas apresentavam características rurais e solidariedade entre as pessoas. Joel Rufino dos Santos, em sua importante obra *Épuras do social: Como pode o intelectual trabalhar para o pobre* (2004) explica que pobres e a solidariedade se fundem, de forma que uns acabam ajudando uns aos outros.

Naquele tempo, apesar da solidariedade entre pessoas e das festas embaladas e calangos e folia de reis, resquícios da vida no interior, viver na favela era algo ainda mais difícil do que seria no futuro: não havia luz, água, esgoto – todo lixo era transportado pelos moradores, e o menino Martinho cansou de carregá-lo nas costas (SUKMAN, 2004, p. 12).

Quanto à favela, na década de 1940, apesar de apresentarem características rurais e solidariedade das pessoas, a situação era precária: sem luz, água e esgotos. O doutor em Serviço Social José Paulo Netto (2013, p. 21) explica que, à medida que a sociedade crescia, progressivamente, a produção de bens e serviços, também aumentava a pobreza, uma vez que o aumento de contingente de seus membros não tinha acesso a tais bens e nem serviços, de forma que “viam-se despossuídos das condições materiais de vida que dispunham anteriormente”.

Em 2005, Martinho da Vila relembrou, com saudades, da favela em que foi criado e convidou ao receptor (ouvinte): “Vamos à Boca do Mato/ Meu saudoso Pretos Forros”, no samba “Quando essa onda passar” de sua autoria. Apesar do samba ser de 2005, é muito atual, uma vez que há uma crítica às transformações que as favelas passaram, porém, para uma situação social pior, em que a violência estampa páginas dos jornais e é pauta das mídias. Assim, o proposto passeio só será possível “quando essa onda passar”.

Quando essa onda passar  
 Vou te levar nas favelas  
 Para que vejas do alto  
 Como a cidade é bela  
 Vamos à Boca do Mato  
 Meu saudoso Pretos forros  
 Quanto essa onda passar  
 Vou te levar bem nos morros... (VILA, 2005)

A conjunção subordinativa temporal “quando” indica uma circunstância de tempo, logo, o verso “quando essa onda passar” quer dizer que na época em que as turbulências, representando uma onda, acalmarem-se, o sambista irá levar o ouvinte a “surfar” pelas favelas da cidade, inclusive, ele nem sabe por onde começar: Formiga, Borel, Salgueiro, Mangueira, Morro dos Macacos, Vidigal, Turano, Andaraí, Tuiuti, Rocinha e Serrinha.

...Não sei onde vamos primeiro  
 Quando essa onda passar  
 Formiga, Borel ou Salgueiro  
 Quando essa onda passar  
 Sei que vou lá na Mangueira  
 Pegar o Mané do Cavaco  
 E levar pra uma roda de samba  
 No meu Morro dos Macacos  
 Quando essa onda  
 É bom zuelar nas umbandas lá do Vidigal  
 Candomblés, no Turano  
 Um fanque, um forró, um calango  
 No Andaraí, Tuiuti ou Rocinha  
 Ver os fogos de fim de ano  
 Da porta de uma tendinha  
 E depois vamos dançar um jongo  
 Num terreiro da serrinha (VILA, 2005).

O sambista, como intelectual competente e perspicaz, aproveita para explicar que apesar de toda violência que apresentar a riqueza cultural das

favelas, atuando como porta voz dos moradores desse espaço: umbandas, candomblés, fanque (funk), forró, calango, jongo.

No samba “Linha de ão”, Martinho da Vila relembra de sua carreira militar, antes de se tornar artista - “... Treze anos de caserna/ Me deram boa lição...”. O sambista prestou serviço militar num contingente especial, devido ao curso feito aos 15 anos no Senai, no Laboratório Químico e Farmacêutico do Exército. A intenção era de, após a baixa na carreira militar, tornar-se funcionário público. No entanto, engajou, fez curso de cabo e depois de sargento e foi promovido.

Diante da quase desistência da vida artística, Martinho da Vila resolveu, definitivamente, abraçar a vida de artista após o segundo disco, em 1970, dando baixa do Exército no ano seguinte. O publicitário paulista Marcus Pereira, seu amigo, teve grande influência nessa decisão, por oferecer trabalho na sua agência caso não desse certo. Diante da boa proposta, ele tomou coragem e deixou o exército, conforme pronuncia Sukman (2013).

Os versos, “... sou formado lá na Vila/ fiz do samba profissão...”, revela a relação de Martinho com o samba e a Escola de Samba Unidos da Vila Isabel. Ele nasceu no mês do carnaval, foi criado em um local que tinha Escola de Samba Aprendizes da Boca do Mato, em Lins de Vasconcelos, na sua vizinhança, a qual, aos 15 anos, o interesse pela escola o levou a ajudar a formar a Ala de compositores. Como explanam os autores Vargens e Conforte (2011), o sambista era conhecido como Martinho da Boca do Mato e, em 1966, ao mudar de escola, seu nome também mudou, sendo chamado, a partir de então, por Martinho da Vila, em referência à Escola de Samba Unidos de Vila Isabel.

Mesmo tendo presenciado a fundação da Escola de Samba Aprendizes da Boca do Mato e iniciado sua carreira como compositor nela, foi a Unidos de Vila Isabel, que colaborou para a formação artística e carreira de Martinho. Foi como membro da escola de samba, que viu sua carreira decolar: Antes como compositor e depois como cantor, após sua participação na terceira e última eliminatória do mais famoso Festival de Música Popular Brasileira pela TV Record.

No samba “Linha do ão”, os versos “...Calangueava a noite inteira/ não perdia verso não...”, apresentam o pai de Martinho da Vila com veia artística. Em 1972, com a música “Calango longo”, também de sua autoria, o sambista comenta sobre a habilidade de seu pai em criar calangos e ele ainda explica que herdou essa característica musical, como é apresentado nos seguintes versos:

Calango longo  
No calango tem branquinha  
Se meu pai foi calangueiro  
Também vou calanguear... (VILA, 1972)

Em *Memórias póstumas de Teresa de Jesus*, há uma citação que concorda com os versos acima. Diz Teresa de Jesus que seu marido, pai de Martinho, “gostava de cantar letras, isto é, improvisar versos nos calangos, ritmo característico do interior do Estado do Rio de Janeiro”. Acrescenta ainda que seu apelido entre as beatas era de Rezador, devido a sua habilidade de criar cantorias e escrever, em versos, a história dos reis magos para os mestres cantarem nas folias de reis e ele, também, era tirador de ladainhas caseiras, orações para as novenas serem rezadas de casa em casa, como pagamento de promessas (VILA, 2003, p. 13).

Calango é um desafio musical, em que cada um que canta repete o último verso do seu opositor para dar continuidade a música. É constituído de canto com acompanhamento de instrumentos, como a típica sanfona com oito baixos, que pode ser substituída pelo acordeão, além da viola, violão, pandeiro, cavaquinho, triângulo, tarol, tambor etc., e com a dança. Os calangeiros ou calanguistas se apresentam em fins de semanas, nas festas juninas, Natal, festas das colheitas, dentre outras. Eles também cantam versos relacionados ao cotidiano, tendo como base o repertório popular e histórias antigas (NOGUEIRA, 1985).

Martinho da Vila foi criado em um ambiente artístico e intelectual desde pequeno. Em “Calango longo” (1972), Martinho diz:

...Sou partideiro  
Calangueiro e cirandeiro  
E só não fui sanfoneiro  
Por preguiça de tocar  
Sou amarrado  
Nesse som da minha terra



Vou lá pro alto da serra  
Com você calanguear... (VILA, 1972).

Lopes e Simas (2015, p. 52) explicam que o calango, palavra de origem quimbundo “*Kalanga*” (lagarto), é uma modalidade de cantoria da região sudeste do Brasil e que exerceu grande influência na estruturação do estilo partido-alto. De acordo com as autoras Helena Theodoro, Aloy Jupiara e Rachel Valença (2006, p. 49), o partido-alto é um “tipo de samba composto por um grupo seletivo de pessoas, de competência indiscutível”, apresentando como característica a comunhão entre os participantes, que cantam o refrão, acompanhando o tema central proposto pelo estribilho, sem necessidade de regras rígidas acerca da métrica, no entanto, seguem padrões rítmicos. Os partideiros são considerados fracos quando afastam do mote ou usam versos conhecidos, por outro lado, o poeta, que é capaz de criar um verso rico e criativo, recebe reconhecimento.

Martinho da Vila, no samba “Partido-alto de roda” (1972), diz que “é partido-alto, é samba/ é batucada, é bamba...”. Observa-se que o uso do léxico bamba está relacionada a qualidade do sambista virtuoso e destemido e competente. O sambista ainda canta: “... é meu camarada, é camba...”, que levando em consideração o significado de camba, como amigo, do vocabulário angolano, verifica-se que se trata de uma roda de samba composta por pessoas com uma relação de amizade.

O pai de Martinho, Sr. Josué Ferreira, era letrado, sabia ler, escrever e dominava as quatro operações (somar, subtrair, dividir e multiplicar). De acordo com Vila (2003), a mãe, Teresa de Jesus, narra que seu marido tinha conhecimentos matemáticos, fazendo o papel de contador nas fazendas que trabalhava, possuía boa caligrafia e, por isso, era uma espécie de guarda-livros, além de ajudar os senhorzinhos na alfabetização e nos deveres de casa escolares.

A alfabetização de Martinho e seus irmãos se principiou com o pai, que, no início, por ser utilizado luz de vela, dificultava o processo, mas que se tornou fácil com a chegada da luz elétrica na Serra dos Pretos Forros, na Boca do Mato, no bairro Lins de Vasconcelos, da cidade do Rio de Janeiro (RJ). “Josué dava aulas com mais facilidade a Deuzina, a Martinho e ensinava as primeiras letras

a Nélia, o que fazia nos sábados, domingos, feriados e nos dias em que chegava mais cedo do trabalho” (VILA, 2003, p.33).

A relação entre Martinho da Vila e sua família é para além da ligação sanguínea, mas sim, envolve laços afetivos, como é possível perceber em vários sambas de sua autoria.

### **1.3 MARTINHO DA VILA E FAMÍLIA: UMA RELAÇÃO DE AFETO**

O ser humano passa por uma série de situações e experiências que faz com que ele traduza seus pensamentos de variadas formas de expressão. Nesse sentido, é compreensível que as letras de música captem os sentimentos do sujeito-compositor na produção artística. Logo, é possível verificar, em vários sambas, a relação de Martinho da Vila com a família. No final do samba “Linha de ão”, por exemplo, o sambista apresenta sua mãe, Teresa de Jesus, e Zezé, sua irmã mais velha de cinco irmãos - Elza, Deuzina, Martinho e Nélia.

Mãe Teresa é rezadeira  
E faz por mim muita oração  
A Zezé é a macumbeira  
Pó em mim não pega não (VILA, 1970).

Nesses versos, o compositor chama atenção para a diferença religiosa dentro do âmbito familiar – uma rezadeira, referindo-se a uma devota da religião católica, e outra “macumbeira”, denominação popular para os adeptos das religiões de matriz africana. Contudo, ele mostra que apesar dessa diferença, há uma relação de respeito entre elas e ambas possuem uma intenção em comum, estão pedindo, às forças superiores, proteção à Martinho da Vila, demonstrando, assim, uma afetuosidade e de muito carinho.

É comum, nas famílias brasileiras, a reunião familiar, seja em um simples encontro de domingo, em feriados longos ou datas comemorativas, como Natal, Páscoa, casamentos, e até enterros. Os eventos familiares podem ser considerados ritos, que estão presentes e fazem parte do cotidiano da sociedade, apesar de todas as mudanças pelo qual o mundo passa. DaMatta (1997) explica que a existência dos rituais permite a sensação de regresso no

tempo, como doces, bolo com velas, bebidas, sorrisos, entre outros, tornando-se um conjunto de ações que ratificam aquela situação como “festa de aniversário”. Esses ritos equilibram o espaço, tornando-o totalmente significativo e as relações entre os grupos, que se interagem, segue uma complexa lógica social, em que cada sociedade ordena para si e seus membros.

Essa relação ritualística é evidenciada no samba “Casa de Bamba” (1969), de Martinho da Vila, que descreve a interação familiar em um encontro de família:

Na minha casa todo mundo é bamba  
 Todo mundo bebe todo mundo samba  
 Na minha casa não tem bola pra vizinha  
 Não se fala do alheio, nem se liga pra Candinha  
 Na minha casa ninguém liga pra intriga  
 Todo mundo xinga, todo mundo briga  
 Macumba lá minha casa  
 Tem galinha preta, azeite de dendê  
 Mas ladainha lá minha casa  
 Tem reza bonitinha e canjiquinha pra comer  
 Se tem alguém aflito  
 Todo mundo chora, todo mundo sofre  
 Mas logo reza pra São Benedito  
 Pra Nossa Senhora e pra Santo Onofre  
 Mas se tem alguém cantando  
 Todo mundo canta, todo mundo dança  
 Todo mundo samba e ninguém se cansa  
 Pois minha casa é casa de bamba (VILA, 1969).

A psicanalista francesa Elisabeth Roudinesco (2003, p. 14) explica que a concepção universal de família presente em todos os tipos de sociedades é de uma união, socialmente, aceitável entre um homem (marido), uma mulher (esposa) e seus filhos. Essa visão sociológica, histórica ou psicanalítica privilegia o estudo vertical das filiações e das gerações (árvore genealógica), em que perpetua a transmissão de saberes e atitudes herdadas de outras gerações.

No entanto, a autora evidencia, além da concepção naturalista da diferença dos sexos, há outra condição, a de ‘parentesco’, em que apresenta uma visão antropológica, baseada num estudo horizontal, estrutural ou de alianças sociais. Uma família não existiria sem sociedade, ou seja, uma pluralidade de famílias, reconhecendo, assim, a existência de outros laços sociais, sem ser consanguíneos, e, muitas vezes, o processo natural de filiação ocorre através da aliança. Portanto, ‘família’ provém sempre da união, enquanto,

‘parentesco’ é o estilhaçamento de duas outras famílias, de onde sairão um homem e/ou uma mulher, que formarão uma terceira família.

Assim sendo, em “Casa de bamba” ocorre uma socialização para além de familiares consanguíneos, há também de parentes e amigos, como a museóloga e amiga do sambista Magaly Cabral (2003) corrobora, por afirmar que Martinho da Vila fica muito feliz com a família reunida, o que fica claro pelo modo como ele brinca com cada um. Os meios-irmãos se relacionam entre si e com os sobrinhos, mas, embora haja desavenças, estas são contornadas. Se ele pudesse, moraria em uma imensa casa, em que todos os filhos morassem com ele, inclusive parentes menos próximos. Essa característica acolhedora do sambista se estende a amigos próximos, que ele considera como um familiar.

As teorias sobre a família, como mediadora entre o indivíduo e sociedade, orientam as relações internas e externas, de forma que definem as relações entre os membros da família, com respeito aos papéis, poder e autoridade, bem como deliberam as relações estabelecidas com outros grupos sociais. Inicialmente, eram as classes dominantes que definiam os modelos culturais a serem seguidos socialmente: familismo, ideologia de que a família é a base social, e, por isso, precisa ser preservada; e patriarcalismo, na relação familiar, o controle é exercido pelo homem (BILAC, 1995).

No samba “Você não passa de uma mulher” (1975) de autoria do Martinho da Vila, reflete o contexto social e histórico acerca da ideologia do patriarcalismo:

...Pra ficar comigo tem que ser mulher (tem, mulher)  
Fazer meu almoço e também meu café (só mulher)  
Não há nada melhor do que uma mulher (tem, mulher?)  
Você não passa de uma mulher (ah, mulher) (VILA, 1975).

O discurso em “Você não passa de uma mulher” (1975) reflete a imagem que a sociedade construía da mulher para que mantivesse a ordem social. O papel da mulher subjugada/ submissa é evidenciada pela expressão “para ficar comigo” e “tem que ser”, mesmo que ela possua qualidades:

...Olha a moça inteligente,  
Que tem no batente o trabalho mental  
QI elevado e pós-graduada  
Psicanalizada, intelectual... (VILA, 1975).

A pesquisadora Elizabete Daria Bilac (1995), que estuda a temática da família, dentro da área sociológica, comenta que, durante a década de 1970 e início de 1980, o fator econômico interferiu nas estruturas familiares e, por fim, num outro momento, após a década de 1980, valores, visão de mundo e estilos de vida provocaram uma alteração significativa nas relações familiares. Diante das mudanças contemporâneas, a questão familiar passou por transformações, a ponto de se constituir de maneiras diferentes nas diversas classes e grupos sociais.

Com as transformações sociais, na década de 1980, em que houve um aumento da participação das mulheres na sociedade, Martinho da Vila atualizou seu discurso. Se antes apresentava uma visão patriarcal, agora, no samba partido-alto “De pai pra filha” (1982), o sambisa aconselha suas filhas, que eram adolescentes, na época, a respeito de suas posturas, como mulheres, diante da sociedade: “Ó filhinha/ se entrega ao estudo e se guia/ Minha filha/ estuda, trabalha, se casa e procria”.

...A autossustentância antes do casamento  
 É que é fundamental  
 Seja sempre feminina  
 E jamais submissa, isto é,  
 Sem nunca se esquecer menina  
 Que homem é homem  
 E mulher é mulher... (VILA, 1982)

Observa-se que, apesar do eu-lírico falar de casamento e procriação, ele enfatiza que a mulher precisa assumir as rédeas de sua vida, o que se consegue com estudo e trabalho, deixando de ser, portanto, submissa.

Embora a família ocidental, como é compreendida nos tempos modernos, não siga um paradigma relacionado ao divino ou ao Estado, ela ainda é entendida como instituição mais sólida da sociedade. A família se torna um lugar de resistência “à tribalização orgânica da sociedade globalizada”, ao manter o equilíbrio entre um e o múltiplo que o indivíduo precisa para construção da sua identidade, conforme a historiadora e psicanalista Elisabeth Roudinesco (2003, p. 199).

O samba de Martinho da Vila, “Casa de Bamba”, mostra como esse equilíbrio é alcançado ou restaurado, pois o samba é capaz de promover a união familiar apesar dos problemas que podem enfrentar, porque:

...Se tem alguém aflito  
 Todo mundo chora, todo mundo sofre  
 Mas logo reza pra São Benedito  
 Pra Nossa Senhora e pra Santo Onofre  
 Mas se tem alguém cantando  
 Todo mundo canta, todo mundo dança  
 Todo mundo samba e ninguém se cansa  
 Pois minha casa é casa de bamba (VILA, 1969).

DaMatta (2004) explica que, quando se fala em “casa”, não está se referindo a um espaço que se dorme, come, se abriga do vento, frio ou chuva, mas se trata de um lugar com uma dimensão social alicerçada em valores e realidades múltiplas.

Não se trata de um lugar físico, mas de um lugar moral: esfera onde nos realizamos basicamente como seres humanos que têm um corpo físico, e também uma dimensão moral e social. Assim, na casa, somos únicos e insubstituíveis. Temos um lugar singular numa teia de relações marcadas por muitas dimensões sociais importantes, como a divisão de sexo e de idade (DAMATTA, 2004, p. 25).

“Casa” se destina ao local em que se mora com a família, portanto, trata-se de um lugar antropológico, que constrói identidade, promove relações interpessoais e rememora tempos históricos. De acordo com um dos fundadores da geografia humanista, Yi-Fu Tuan, (1983, p. 15), casa é mais que um espaço, um edifício, trata-se de um lugar, pois possui uma significação, uma forte relação psicológica com a pessoa. É o lugar que ocorre práticas comuns, como simples encontros familiares, que contribuem para que o vínculo afetivo se estreite. A casa representa o lar, pois é nela que a vida é vivida e não, simplesmente, observada. Há uma relação íntima que “envolve todo o nosso ser, todos os nossos sentidos” (p. 163).

De acordo com DaMatta (2004), os membros de uma casa são pertencentes a um grupo fechado com limites bem definidos, como se pode ver nos versos do samba “Casa de Bamba”: “na minha casa não tem bola pra vizinha/ não se fala do alheio, nem se liga pra Candinha/ na minha casa ninguém liga pra intriga...”. Além disso, o autor (2004, p. 24) explica que as pessoas são

constituídas de mesmas substâncias e tendências, preservando e resguardando as tradições, denominada como “símbolos coletivos, que distinguem uma residência, dando-lhe certo estilo e certa maneira de ser e estar”, como é apresentado nos versos a seguir.

...Macumba lá minha casa  
Tem galinha preta, azeite de dendê  
Mas ladainha lá minha casa  
Tem reza bonitinha e canjiquinha pra comer  
Se tem alguém aflito  
Todo mundo chora, todo mundo sofre  
Mas logo reza pra São Benedito  
Pra Nossa Senhora e pra Santo Onofre... (VILA, 1969).

A etimologia de “tradição” é originária do latim “traditio/tradere”, cujo significado é entregar ou passar a diante. Logo, trata-se de transmissão de geração para geração de conhecimentos, valores e crenças. Tuan (1983, p.171) explica que a casa pode ser pensada como lar, um lugar em que o passado é rememorado. “O lugar é um arquivo de lembranças e realizações esplendidas que inspiram o presente”.

Observa-se que a tradição religiosa se apresenta fortemente através do sincretismo religioso, que teve origem no período colonial, em que negros escravizados articularam sua fé com a religião oficial no Brasil, o catolicismo, de forma que vale ressaltar, no samba, elementos associados à religião de matriz africana – “macumba”, “galinha preta” e “azeite de dendê” – e ao catolicismo – “São Benedito”, “Nossa Senhora” e “Santo Onofre”.

Outra observação a ser considerada é a escolha dos santos, que não foi realizada aleatoriamente, mas estão relacionados à festividade do encontro familiar, seja casual ou regular, que costuma ter fartura de comida – “galinha preta” e “canjiquinha” e muita bebida: Santo Onofre é considerado protetor dos alcoólatras e São Benedito é o padroeiro das cozinheiras. Dentro do sincretismo religioso, São Benedito, na umbanda, está associado a Ossaim, protetor dos negros. Nossa Senhora, que se subteende ser Aparecida, é padroeira do Brasil. Logo, escolher elementos que estão intimamente ligados ao contexto da letra de música revela a capacidade intelectual de Martinho da Vila.

Observa-se que as figuras de linguagem anáforas – “*minha casa*” e “*Todo mundo*”, mostram a relação entre o seu lar e as pessoas com quem ele se relaciona, enfatizando, assim, uma ideia: valorização da família. Nesse contexto, a casa é o lugar de interação entre familiares, em que emergem as diferenças e adversidades, qualidades que proporcionam experimentar a relação mútua de amor e parceria, tornando-se um espaço para troca de experiências e, ao mesmo tempo, afirmação da identidade.

O uso do pronome possessivo “*minha*” associada a “*casa*”, indica que não é qualquer uma, porém, como o antropólogo Roberto da DaMatta (1997a) comenta, é mais que um espaço geográfico e mensurável. Conforme o autor (1997b, p. 93), “‘*minha casa*’ é o local da minha família, da ‘*minha gente*’ ou ‘*dos meus*’, conforme falamos coloquialmente no Brasil” e é, nesse lugar, que se obtém satisfação ou alívio fisiológico, bem como ocorre a recuperação e renovação do desgaste que são adquiridos no cotidiano social. Nesse sentido, “*casa*” como uma categoria sociológica, envolve questões morais, sociais e éticas, dotadas de positividade e domínios culturais institucionalizados, capazes de despertar emoções, reações, orações, músicas e imagens inspiradas.

Desde que foi apresentada no IV Festival da Música Popular Brasileira (1968), a composição “*Casa de bamba*” está viva na memória de pessoas de várias gerações. É conhecida tanto no Brasil como no exterior. Neste samba, Martinho da Vila apontava elementos do cotidiano do sambista, tais como hábitos, desavenças e religiosidade, comidas, com orgulho e satisfação. Esse samba, que fez um grande sucesso, divulgou para o público “mais um saber das camadas populares do Rio de Janeiro, tão próprio dos bambas dos morros e subúrbios cariocas” (VARGENS E CONFORTE, 2011, p. 55).

Um texto, nesse caso, o musical, é plural, de acordo com Barthes (1988, p. 70), significando que ele não é coexistência de sentidos, não podendo depender de uma única interpretação. Não se refere à ambiguidade de seus conteúdos, mas “ao que se poderia chamar de pluralidade esterográfica dos significantes que tecem (etimologicamente, o texto é um tecido)”. Bakhtin (2006, p. 99) é categórico em afirmar que “o sentido da palavra é totalmente



determinado por seu contexto. De fato, há tantas significações possíveis quantos contextos possíveis”.

Nela visto, portanto, essencialmente, o texto, isto é, o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada (BARTHES, 1988, p. 16).

Nesse sentido, é compreensível que as composições martiniana permitam várias leituras. Assim sendo, “Casa de Bamba” também pode estar associada às casas das Tias baianas da Cidade Nova. Lopes e Simas (2015, p. 290) comentam que elas “vieram da Bahia para o Rio de Janeiro e constituíram a comunidade da Pequena África<sup>12</sup>, berço indiscutível do samba carioca”, onde “todo mundo bebe/ todo mundo samba”. Os autores citam algumas baianas: Tia Sadata; Tia Amélia do Aragon, mãe de Donga (violonista e compositor); Tia Perciliana de Santo amaro, mãe do músico João da Baiana; Tia Fé; e Tia Ciata.

A mais famosa foi a casa da Tia Ciata (1854 – 1924), Hilária Batista de Almeida, na rua Visconde de Itaúna – Praça Onze, onde aconteciam as principais reuniões de sambistas, os “bambas”, do Rio de Janeiro entre o final do século XIX e XX. “Bamba”, como explicam Lopes e Simas (2015, p.31), é uma palavra do quimbundo *mbamba*, que significa “proeminente” e “que se destaca” e, no mundo do samba, trata-se dos sambistas experientes. É o que entende de samba.

A casa da Tia Ciata era a que menos sofria repressão policial. Um dos motivos é respeitabilidade do marido, João Baptista da Silva, funcionário público que estava ligado à polícia como burocrata. Além de que, como mãe de santo respeitada, Tia Ciata passou a consultar os ‘feitiços africanos’ também para os da alta sociedade, de forma que conquistou um maior espaço para seus eventos (MOURA, 1995).

Do mesmo modo, passa a interessar à alta sociedade da época a consulta com os “feiticeiros” africanos, como eram estereotipados aqueles ligados aos cultos negro-brasileiros (vide

---

<sup>12</sup> A expressão “pequena África” foi baseada na afirmação de Heitor Prazeres, artista e sambista, no início do século XX, se referindo ao carnaval da praça XV. A expressão passou a representar a Zona Portuária da cidade com ramificações até Cidade Nova, comunidade baiana, onde era constante a presença africana, bem como a cultura negra se consolidaram, a partir do uso da expressão por Roberto Moura (LOPES, 2008).

episódio com o presidente Wenceslau Brás), e mesmo a frequência aos candomblés, mais fechados a curiosidade de estranhos. A partir dos conhecimentos do marido e de seu prestígio no meio negro, reconhecido mesmo fora dele, Ciata começa a manter relações com gente do outro lado da cidade, a ponto de eventualmente contar até “com os seis soldados do coronel Costa”, que ficam garantindo dubiamente a festa africana, provavelmente alguns deles negros, o que dá maior espanto à situação (MOURA, 1995, p. 101).

Esses espaços eram locais importantes para a valorização e afirmação cultural e da identidade do negro e constituiu também estratégia de resistência diante de uma sociedade em que ocorria a marginalização pela etnia e condição social. Santos (2004, p. 158) expõe que as casas das baianas eram terreiros de gravidade do mundo dos pobres, em que, nesses territórios, ocorriam a reprodução da cultura africana. O autor ainda comenta que foi, nesses terreiros, que a macumba, samba urbano, a maneira peculiar dos brasileiros jogarem futebol e a escola de samba saíram.

Conforme Bevilaqua, Félix, Azevedo e Martins (1988, p. 38), “nos dias de festas, enquanto os músicos tocavam na grande sala de visitas, o samba e o candomblé eram praticados no terreiro, espaço de terra batida, localizado nos fundos da casa”. Assim sendo, como pronunciavam os versos de “Casa de bamba”, “macumba lá na minha casa/ tem galinha preta/ azeite de dendê”.

DaMatta (1997) declara que a “casa” é um lugar em que se pode fazer coisa condenadas na rua e todos são “supercidadãos”, enquanto que, na “rua”, os indivíduos se tornam anônimos e desgarrados, sem voz e excluído, de forma que assume a posição de “subcidadãos”. Ainda de acordo com o autor, nessas reuniões, surgiram grandes figuras no mundo do samba, que, ainda crianças, aprenderam as tradições musicais baianas e que passaram a dar uma nova cara, a carioca, como Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna Júnior), Donga (Ernesto Joaquim Maria dos Santos), João da Baiana (João Machado Gomes), entre outros.

Desde o século XVI, no Rio de Janeiro, os encontros ou reunião de sambistas eram chamados de pagodes. No entanto, segundo Lopes e Simas (2015, p. 207), o termo, a partir da década de 1980, passou a se referir ao estilo/gênero musical, sendo apropriado pela indústria fonográfica e do

entretenimento na década de 1990, ampliando o rótulo “pagode” a outra vertente do samba, associado ao figurino pop e atendendo ao mercado globalizado.

Em 1989, Martinho da Vila anunciava que seria a década do pagode, sendo, portanto, um divisor de águas para o mundo do samba. A partir de então, o samba tradicional, antigo e velho, estava ganhando uma cara jovem. Martinho da Vila, como poeta popular, estava apresentando à sociedade mudanças, que somente ele via.

A proliferação e a disseminação de novas formas musicais híbridas e sincréticas não pode mais ser apreendida pelo modelo centro/periferia ou baseada simplesmente em uma noção nostálgica e exótica de recuperação de ritmos antigos. É a história da produção da cultura, de músicas novas e inteiramente modernas da diáspora — e claro, aproveitando-se dos materiais e formas de muitas tradições musicais fragmentadas (HALL, 2003, p.38)

A filósofa Marilena Chauí (1980) comenta que a família assume formas, funções e sentidos diferentes, devido às condições históricas, de acordo com a situação de cada classe social. Em razão do imaginário construído pela sociedade, a família é representada sendo a mesma, natural, sagrada, eterna, moral e pedagógica, no entanto, trata-se de uma construção histórica que condiz com a realidade.

Tendemos a representar a família como sendo sempre a mesma e, portanto, como uma realidade natural (biológica), sagrada (desejada e abençoada por Deus), eterna (sempre existiu e sempre existirá), moral (a vida boa, pura, normal, respeitada) e pedagógica (nela se aprendem as regras da verdadeira convivência entre os homens, como o amor dos pais pelos filhos, o respeito e temor dos filhos pelos pais, o amor fraterno) (CHAUI, 1980, p. 82).

A família exerce um papel importante na formação cultural e consolidação da identidade de uma pessoa, pois é o primeiro grupo social que, geralmente, esta faz parte. Ela influencia, significativamente, a relação de um sujeito com a sociedade. O vínculo dos filhos com a mãe é carregado de carga emocional, a ponto de considerá-la uma heroína. Nesse sentido, Martinho da Vila compõe, junto com Beto sem Braço, o samba de roda “Pra mãe Teresa” (1989) em que há uma homenagem para sua mãe.

Coração de mãe não se engana  
 É a voz do povo que fala  
 É a própria energia que emana  
 É o perfume que exala  
 É a caixa e o segredo  
 Segredo  
 O clarão que mais clareia  
 Clareia  
 É a bomba que bombeia  
 Seu sangue pra minha veia  
 Foi a mão de Deus  
 Que te lapidou  
 Pra amar seu Filho  
 Do jeito que for  
 As suas mãos são moldadas  
 Pra coser, lavar e passar  
 A sua boca talhada  
 Pra cantar canções de ninar  
 Seu peito, leito, aconchego  
 Por cansaço se libertar  
 Seu colo é um paraíso  
 Pra se dormir e sonhar  
 Foi a mão de Deus... (VILA, 1989)

Teresa de Jesus nasceu em 15 de outubro de 1907, casou-se com Josué Ferreira em 1925 e tiveram cinco filhos, os que sobreviveram ao parto – Elza, Deuzina, Martinho, Nélia e Zezé. Na década de 1940, a família do sambista saiu de Duas Barras e veio para o Rio de Janeiro, na época, Distrito Federal. Ficaram em casas de familiares e com todas as dificuldades que, como pobres passaram, conseguiram alugar um casebre na favela. Em 1948, Teresa de Jesus ficou viúva e precisou se tornar chefe de família (VILA, 2013).

Segundo Bilac (1995), as famílias adquiriram novas dimensões sociais, em que mulheres exercem liderança expressiva e administração de recursos e formas de obtê-los. A autora explica que a sociedade ainda não reconhece a existência desse modelo alternativo de relações familiares, mas justifica como a impossibilidade de realização de um modelo preferencial, em que a mãe é dona de casa, pai trabalha e assume a função de provedor do lar e os filhos possuem a função de frequentarem a escola.

O samba “Pra mãe Teresa” apresenta um discurso descritivo, em que relata a afetividade de Martinho da Vila com relação a sua mãe. É um texto carregado de emoção, representado por metáforas, principalmente, para definir “coração de mãe”.

Coração de mãe não se engana  
 É a voz do povo que fala  
 É a própria energia que emana  
 É o perfume que exala  
 É a caixa e o segredo  
 Segredo  
 O clarão que mais clareia  
 Clareia  
 É a bomba que bombeia  
 Seu sangue pra minha veia... (VILA, 1989).

Os versos da letra do samba “Pra mãe Teresa” (1989), por várias vezes, iniciam-se pelo verbo **ser** no presente do indicativo (**é**). Esse tempo verbal, muitas vezes, sugere uma prática comum e frequente. Quanto ao uso do verbo **ser**, de acordo com Tavaglia (2004), indica que as características apontadas apresentam perspectivas ilimitadas, pois esse verbo denota permanência de determinadas características.

Como artista da palavra, Martinho da Vila faz uso da figura de linguagem pleonasma – “É a bomba que bombeia...”, em que se repete uma ideia com o objetivo de dar maior expressividade e, ao mesmo tempo, chamar a atenção do interlocutor. Logo em seguida, há o emprego da metáfora sangue para se referir à vida. Nesse sentido, a mãe é a representação de vida, já que se trata da pessoa que “dá a vida” ao seu filho, bem como e por ele.

Martinho da Vila foi muito influenciado por sua mãe e deixou claro sobre sua relação com ela no texto que fez para a contracapa do disco “O canto das lavadeiras”, em 1989, pela CBS: “Fui embalado pelo canto de uma lavadeira, a mãe Teresa. Pensando nela, viajei nas asas da poesia pelos caminhos do som, junto com o amigo maestro Rildo da Hora. Nos emocionamos muito...”. Diante do exposto, justifica-se a declaração de que Teresa de Jesus fora criação de Deus para, dentre vários ofícios:

...Pra cantar canções de ninar  
 Seu peito, leito, aconchego  
 Por cansaço se libertar  
 Seu colo é um paraíso  
 Pra se dormir e sonhar  
 Foi a mão de Deus... (VILA, 1989).

Não é só a relação entre Martinho e mãe que é forte, mas também com os filhos, aos quais demonstra proximidade e uma boa relação. A sua afinidade

com os filhos é sólida e afetuosa, a começar pelos nomes, que foram escolhidos minunciosamente. Do seu primeiro relacionamento com Anália Mendonça, o sambista teve 3 (três) filhos: Matinho Antônio; Analimar, nome criado pelo casal, em que ocorre com a junção dos nomes Anália e Martinho; e Mart’Nália, cujo nome também foi formado a partir da união dos nomes Martinho e Anália.

Os nomes dos seus filhos com Lícia Caniné (Ruça) foram escolhidos com significados específicos e propositais: Tunico Ferreira, nome associado aos santos do mês de junho – Santo Antônio, São João e São Pedro; e Juliana, inspirado no filme “Juliana do amor perdido” dirigido por Sérgio Ricardo, além de a menina ter nascido no mês de julho.

Maíra é o nome da filha que teve com Rita Freitas, primeira porta-bandeira branca da escola de samba Salgueiro. Com sua atual esposa, Cléo Ferreira (Clediomar Corrêa Liscano Ferreira), com quem casou, oficialmente, em maio de 1993, Martinho da Vila teve 2 (dois) filhos: Preto e Alegria. Na narração póstuma de Teresa de Jesus a respeito de seu neto Preto, ela declara:

Quando foi definido o nome do meu neto, Preto Liscano Ferreira, quase todos nós, família de pretos, não gostamos. Martinho se justificou, dizendo que o nome era em homenagem à mãe, Clediomar, desde menina apelidada de Pretinha, mas continuou a nossa resistência. Em contrapartida, na família dela, até os avós maternos, Etelvina e Jerônimo, loiríssimos e de olhos azuis, aprovaram a graça (VILA, 2003, p.112).

A sua filha Alegria, por sua vez, obteve esse nome a partir do samba de roda, composto com seu parceiro Agrião, “O pai da alegria”, que deu origem ao disco do ano de 1999. A ideia de consagrar o samba como pai da alegria, encantou Martinho, que ao nascer sua filha, a caçula, batizou-a pelo nome de Alegria.

A afeição que Martinho da Vila tem pelos filhos o inspirou a compor sambas em homenagens a eles, como: “Tom maior” para Martinho Antônio; “De pai pra filha” para a filha Analimar; “Fala Mart’Nália” em homenagem a filha Mart’Nália; “Salgueiro na avenida” para Juliana e “Antônio, João e Pedro” para Tunico. Para homenagear Preto, Martinho compôs o samba “Preto Ferreira”. Em 2016, Martinho compôs o samba “Alegria, minha Alegria!



13

As imagens apresentam Martinho da Vila com seus filhos e sua mãe. Na imagem de cima (da esquerda para direita), o sambista está com Tunico, Mart'ália, Martinho, Juliana e a neta Dandara e, em pé, Maíra, Martinho Antônio e Analimar. Na imagem, à esquerda, os filhos Alegria e Preto Ferreira em 2011. A imagem à direita (da esquerda para direita) Licia Canine Ruça, Tunico da Vila, Juliana, Martinho Filho, Analimar, Mãe Teresa, Martinho e Mart'ália.

Além da família social, o compositor também liderava a família musical, como ele chamava os seus músicos, cuja formação se conservou por anos com pequenas variações. Alguns filhos também eram membros da família musical, como as cantoras Mart'ália, Analimar e Maíra, que também é pianista. Em 2011, o artista produziu um disco “Lambendo a cria”, que foi considerado por ele um desfile do talento da família musical.

<sup>13</sup> Imagem de cima e à direita, embaixo, foram cedidas por Tunico da Vila, filho de Martinho da Vila. Imagem à esquerda (recortada) do site [caras.uol.com.br](http://caras.uol.com.br)

Martinho não apenas cantou os seus bambas; cuidou deles... ele resolveu também cuidar da família (e da Família) e transformar essas relações em música, na forma evidente de um disco. Nasceu, assim, desse desejo explícito “Lambendo a cria”, show que foi transformado em estúdio em DVD e CD (SUKMAN, 2013, p. 283).

O autor declara que, além da oportunidade dos músicos mostrarem seus talentos, Martinho da Vila também explorou as habilidades dos filhos: Maíra Freitas o acompanhou com piano e voz; Tunico Ferreira, como compositor, cantou uma composição própria, o samba romântico “Vivo pra sentir seu prazer”; Analimar, uma cantora afinadíssima, cantou solo o pagode “Que bom!”; e Juju Ferreira, que acompanha o pai no dia a dia, cantou samba com toque de hip-hop, com uma performance peculiar. A filha Mart’Nália é considerada pelo pai Martinho da Vila uma cantora completa, já que compõe, toca violão, contrabaixo e instrumento de percussão, samba e dança qualquer outro ritmo. No disco “Lambendo a cria”, ela cantou um samba inédito, “Lara”, uma homenagem à D. Ivone Lara (SUKMAN, 2013).

Enfim, o sambista, como pai preocupado, até pela sua experiência artística, escolheu cuidadosamente o repertório de seus filhos, mesmo reconhecendo que eles são talentosos. “E como são talentosos!... Fico babando ao vê-los atuar e nos aplausos certos, sinto-me aplaudido. É um prazer enorme cantar com eles”, conforme expõe Vila (2011).

A família tem seu papel fundamental no contexto social, o que não assusta a variedade de composições do Martinho da Vila, uma vez que, muitas foram inspiradas em um ambiente familiar. À princípio, seus sambas se apresentam com uma simplicidade, no entanto, tem muito a dizer nas entrelinhas de suas poesias, pois, como Ferreira (2007, p. 13) diz, “a poesia tem o alto poder de síntese, fala nas entrelinhas”.

Essa relação afetiva com sua família, consanguínea ou não, estende-se a sua escola de coração – GRES Unidos de Vila Isabel, a quem tem dedicado, mais de meio século, de atenção e sentimentos.



#### 1.4 MARTINHO DA VILA VESTE AZUL E BRANCO

Martinho José Ferreira é um sambista respeitado no universo das escolas de samba, principalmente, por ser um grande representante da GRES União da Vila Isabel, desde 1965. Vila Isabel é um bairro que fica “bem ali. Entre Maracanã, Grajaú e Salgueiro”. Vila Isabel também é “uma escola de samba/ famosa nesse Brasil inteiro.../ considerada por todo sambista verdadeiro”, conforme canta o próprio partideiro no samba “Nem a Lua” (1978).

A chegada de Martinho na GRES Unidos da Vila Isabel ocorreu a convite do compositor Paulo Brazão (1946 – 1994). O sambista deixou de fazer parte da ala de compositores da escola Aprendizes da Boca do Mato para participar da sua nova escola. Anos depois, o partideiro compôs, juntamente, com Jorge King e Nerly Miranda, o samba que leva o nome do seu amigo “Paulo Brazão” – “Em forma de recompensa/ hoje venho a exaltar...”.

A noite se enfeitou de alegria  
Surgiram mil estrelas lá no céu  
Nascia um poeta lá no morro  
Um bamba, um menestrel lá ra ra  
Sua arte que é tão imensa  
Em forma de recompensa  
Hoje venho a exaltar  
A sua fé que é tão grande  
A cada dia se expande  
Aumentando o seu valor  
Paulo Brazão  
É Paulo Gomes de Aquino  
Um grande homem com coração de menino... (VILA, KING E  
MIRANDA, 1984)

O samba comenta, de modo sucinto, a história e qualidades de seu amigo, que o lançou como compositor da GRES Vila Isabel: Paulo Gomes de Aquino (Paulo Brazão). Os compositores do samba mencionam o verso “Nascia um poeta lá no morro”, uma vez que ele nasceu no Morro do Macacos, em Vila Isabel, no Rio de Janeiro. Um detalhe importante a ser destacado no samba “Paulo Brazão” é a ênfase às qualidades dele como poeta do samba, como é visto nos versos: “um **bamba**, um **menestrel** lá ra ra/ sua **arte** que é tão imensa...” (*grifo nosso*).

A satisfação em participar da Unidos da Vila Isabel foi tamanha que o nome da escola passou a fazer parte do sobrenome do artista – Martinho da Vila. Ainda no samba “Paulo Brazão” (1984), ele faz sua declaração de amor à escola:

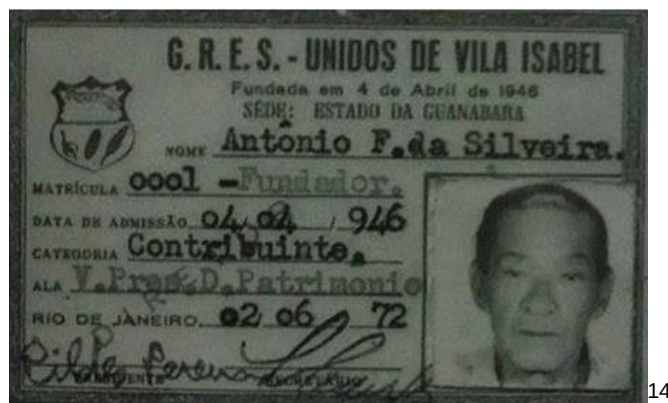
...Vila Isabel, Vila Isabel  
Serei eternamente teu cantor  
Canto e canto de alegria em teu louvor  
Fevereiro a fevereiro com meu pandeiro  
Vila Isabel  
Das pastoras tão bonitas meu senhor  
Tu és um festival de luz e cores  
Inspirando amor (VILA, KING E MIRANDA, 1984)

O sambista faz um pacto simbólico com a escola por dizer que “serei eternamente teu cantor/ canto e canto de alegria em teu louvor”, ou seja, ele reafirma sua afeição comprometida com a família do samba. Neto (2007) explica que a palavra “pacto” teve sua presença marcada no Antigo Testamento da Bíblia, podendo ser traduzido, no grego, pelo termo “διαθήκη”, que significa aliança, vínculo ou laço.

Unidos de Vila Isabel é uma escola que faz parte do grupo das tradicionais, como Mangueira, Portela, Salgueiro, Império Serrano, entre outras, de forma que “és uma escola de samba/ famosa nesse Brasil inteiro”, conforme os versos do samba “Nem a lua” (1978).

A escola foi fundada, em 4 de abril de 1946, por Antônio Fernandes da Silveira (1900 – 1976), Seu China, apelido concebido devido aos olhos serem fechados. “Vou rezar pro seu China/ o velho sonhador/ que criou a tal Vila bonita que me encantou”, canta Martinho da Vila, no samba “Sempre a sonhar” (2003), em saudação a quem fez parte do bloco Acadêmicos da Vila e se empenhou em transformar o antigo bloco em GRES Unidos da Vila Isabel, Seu China.

Na Carteirinha de contribuinte da GRES Unidos de Vila Isabel, conforme imagem abaixo, Antônio Fernandes da Silveira, Seu China, aparece com a matrícula “001”, já que se tratava do fundador da escola, além de ter sido o primeiro presidente da escola, embora tenha contado com a ajuda de outros, como Antônio Rodrigues, o Tuninho Carpinteiro.



Conforme o site Vila Isabel Cultural, a casa do Seu China, na rua Senador Nabuco, nº 248, casa 3, em Vila Isabel/RJ, foi sede administrativa da agremiação e também foi o lugar que aconteciam os ensaios da fundação até 1958.

“Das tradicionais escolas do Rio, a Vila Isabel foi aquela idealizada muito mais por gente que sambava do que por gente que criava samba. A Vila foi uma escola formada por foliões”, segundo Diniz (2008). Esse reconhecimento da participação da comunidade é discursado no samba “Sempre a sonhar” (1984):

Quando o sonho acontecer  
 E todo o morro descer  
 Numa tremenda euforia  
 Eu, vou tentar me segurar  
 Pra não gritar, nem chorar  
 E nem cair na orgia... (VILA, 1984).

Em 1984, o sambista fez um disco dedicado à Vila Isabel, em que ele canta o bairro e a escola de samba de coração – “Martinho da Vila Isabel”, produzido por Hildo Hora e gravado pela BMG do Brasil. Neste disco, o sambista gravou o samba “Sempre a sonhar”, que narra a história e cita personagens relevantes para a consolidação da escola de samba Vila Isabel.

...E procurar a estrela  
 Onde estão a Gilda pretinha  
 O seu Eurico e o Birica  
 Primeiro compositor...  
 E quando a estrela sumir  
 O dia amanhecer  
 Quero encontrar a Peti

<sup>14</sup> Imagem disponibilizada na página o facebook: <https://www.facebook.com/chinaeavila/photos/a.679574012151967/920264731416226/?type=3&theater>. Acesso em 02/09/2018.

Pra com a Gilda branquinha  
Ir bater nas tendinhas  
Só então vou cantar  
Vou beber vou comemorar  
Só então vou cantar  
Vou beber vou comemorar (VILA, 2003).

Neste samba, o partideiro lembra de pessoas que colaboraram para o sucesso e crescimento da agremiação, em especial, na década de 1950, como Gilda pretinha, alusão à Zilda Pretinha, reconhecida como uma das melhores passistas da escola. Seu Eurico, morador da rua Torres Homem, nº 1385, Vila Isabel/ RJ, e antigo conhecido de China e foi convidado a fazer parte da diretoria da GRES Unidos da Vila Isabel. Birica, Severo Gomes de Aquino, foi outro personagem que faz parte da história da escola, fazendo parte do primeiro grupo de compositores, fundada pelo seu irmão Paulo Brazão. E por fim, Peti, sobrinha do Seu China, que tem seu destaque, não só por ter sido uma das primeiras baianas da Escola, mas pelo seu empenho, uma vez que conseguiu com sua patroa, proprietária de uma lavanderia, um local nos fundos para confecção dos carros alegóricos (SILVEIRA, 2015).

Martinho da Vila, ao trazer à tona atores sociais de um determinado grupo, em especial, os invisibilizados, apresentando seus valores e qualidades, assegura e afirma o sentimento de pertencimento e, conseqüentemente, interfere nas questões identitárias da escola. Compartilhar suas memórias, fossem elas vividas ou passadas por outros, amplia esse conhecimento, mantendo vivo a história de um grupo marginalizado e sensibilizando seus participantes, de forma que promovem reflexões e transformações perante a sociedade.

As cores iniciais da escola eram vermelhas e brancas, semelhantes ao bloco Acadêmicos da Vila. Com o tempo, Seu China decidiu mudar para azul e branco, agora para homenagear à escola de samba que ele frequentava no morro do Salgueiro. A bandeira, além das cores azul e branco, também apresenta uma coroa, representando a princesa Isabel, a patrona do bairro.



15

O quadro acima mostra imagens em que há participação ativa do sambista na escola de samba Unidos da Vila Isabel em alguns desfiles. A primeira imagem é Martinho da Vila no desfile de 2018. Embaixo, à esquerda, é a imagem de uma apresentação na Escola de samba Vila Isabel, durante o carnaval de 2016; e à direita, uma entrevista do sambista após o desfile campeão da Vila, em 1988.

A participação de Martinho da Vila se dá, não apenas nos desfiles, mas, também como compositor, pois produziu uma série de sambas-enredo para sua agremiação de coração: “Carnaval das ilusões”, em 1967, com Gemeu, conquistando o 4º lugar do grupo 1 para sua escola; ainda com seu parceiro Gemeu, o sambista compôs “Quatro séculos de modas e costumes” (1968), permitindo a escola alcançar o 8º lugar; agora com Rodolfo de Souza, Martinho compôs “Yá-yá do cais dourado” (1969) e conquistou o 5º lugar para sua escola;

<sup>15</sup> Imagem de cima: Eduardo Hollanda – Disponível em << <http://www.srzd.com/carnaval/rio-de-janeiro/vila-isabel-promove-show-martinho-da-vila/>>> Acesso em 09/08/18. À esquerda, imagem da homepage de Mart’Nália. Imagem à direita, cedida por Tunico da Vila.

já em 1970, o samba-enredo “Glórias gaúchas” alcançou novamente o 5º lugar; e encerrando a década de 1970, o samba-enredo “Onde o Brasil aprendeu a liberdade” (1972) conquistou o 6º lugar para sua escola.

Na década de 1980, o sambista compôs “Raízes” (1987), juntamente com Azo e Ovídio Bessa, dando à Escola de samba Vila Isabel o 5º lugar. Na década de 1990, quando a escola passou para o grupo especial, pois até então pertencia ao grupo 1, “Gbala - Viagem ao templo da criação” (1993) de autoria do sambista deu o 8º lugar à escola. E por fim, ainda no grupo especial, no século XXI, em 2010, a escola conquistou o 4º lugar com o samba “Noel: a presença do poeta da Vila”; em parceria com André Diniz, Arlindo Cruz, Leonel e Tunico da Vila, [. No ano de 2013, a Escola Unidos da Vila Isabel ficou em 1º lugar, campeã, com o samba “A Vila canta o Brasil, celeiro do mundo – Água no feijão que chegou mais um”. Sua última participação na composição de samba-enredo ocorreu em 2016, em parceria com André Diniz, Mart’nália, Arlindo Cruz e Leonel, com o samba “Memórias do Pai Arraia – um sonho Pernambuco, um legado brasileiro”, conquistando o 8º lugar.

Martinho da Vila, no seu livro *Kizombas, andanças e festanças* (1998), expõe que, do ponto de vista dele, o samba-enredo deveria ter peso dobrado (20 pontos) na avaliação do desfile pelos júris, uma vez que um samba bom motiva a todos dançarem melhor, a bateria fica mais animada, valoriza todos os outros aspectos, como conjunto, harmonia e evolução, além de facilitar o entendimento do enredo.

... o samba-enredo deve ser realmente um samba-enredo, isto é, ter força para conduzir a escola em movimento e facilitar o entendimento do tema, não sendo nunca uma música pra se cantar individualmente e nem deve ser tipicamente pros pula-pula dos salões... Gostar só não basta para fazer um bom samba. Tem que se apaixonar pelo enredo. Somente um compositor apaixonado tem condições de criar uma boa música e escrever bons versos (VILA, 1988, p. 229)

Vargens e Conforte (2011, p. 30) declaram que a escola de samba, para Martinho da Vila e muitos sambistas, é como uma sala de visita, um lugar para receber amigos, compartilhar a vida e de comemoração. “Na escola celebram-se casamentos, batizados e, até, gurufins, velórios de sambistas, com muita bebida, comida e, sem dúvida alguma, samba”.

O samba “Vai meu samba” (1991), de composição de Martinho da Vila e sua filha Analimar, possibilita a reflexão de que a quadra da escola de samba é um lugar de sociabilidade, em que se compartilha momentos importantes da vida, como casamento, nascimento, batizado, festas de fim de ano e tudo o que foi conquistado:

Sabemos sempre que há  
 Algo pra se festejar  
 Onde houver alegria  
 Meu samba penetra pra comemorar  
 Pode ser um **casamento**  
**Nascimento** ou **batizado**  
 Nas **festas de fim de ano**  
 Ou comemorado **o que foi conquistado...**  
 Vai meu samba vai, meu samba vai  
 Vamos pular no salão  
 Fazer nosso carnaval... (VILA E ANALIMAR, 1991, *grifo*  
*nosso*).

Através dos versos “vamos pular no salão/ fazer nosso carnaval” é possível observar que as festividades e comemorações ocorrem na quadra de escola de samba. Esses mesmos versos também indicam que, apesar de todas as celebrações e encontros festivos, existe a presença de uma festa maior - o desfile das escolas durante o carnaval. Essa ideia é ratificada nos próximos versos de “Vai meu samba” (1991), em que são citados os nomes de várias de escola de samba do Estado do Rio de Janeiro:

...Vamos pular no salão  
 Fazer nosso carnaval  
 Salve! Estácio, Pilares  
 União da Ilha e Padre Miguel  
 Imperatriz, Beija-Flor  
 Cabuçu e Lins Imperial  
 Império, Salgueiro e Mangueira  
 Portela e Unidos de Vila Isabel (VILA E ANALIMAR, 1991).

O carnaval alcançou uma relevância social, a ponto de se tornar um dos símbolos de identidade cultural do país, que atrai milhares de pessoas (locais, de outras regiões do Brasil, ou de outros países). A pesquisadora Iris Germano, em seu artigo *O carnaval no Brasil: da origem europeia à festa nacional* (1999, p. 131), expõe que “atualmente, o carnaval no Brasil é uma festa nacional. Os dias da festa constituem o feriado mais prolongado do calendário oficial do país. Turistas de todas partes do mundo se deslocam para este país tropical”.

No início do século XX, as escolas de samba não apresentavam em seus desfiles um samba-enredo, pois o que estava valendo era a animação, o entusiasmo, a euforia e alegria. Rocha e Silva (2012, p. 55) explicam que, na década de 1920, não havia temas previamente elaborados e os sambas utilizados nos desfiles eram os que caíam no gosto popular. Theodoro, Jupiara e Valença (2006, p. 52) aduzem que o refrão era entoado pelas pastoras e os mestres de cantos, à frente e atrás do contingente, e os versadores improvisavam os versos, submetido ao tema do estribilho.

André Diniz, no “Almanaque do Carnaval” (2008), informa que o ano de 1946 foi a data limite para que as escolas apresentassem uma lógica de conteúdo na história que a escola iria contar na avenida, durante o desfile, através do samba-enredo. Nesse período, havia um processo de regularização dos desfiles com regras e temáticas (nacional/patriótica) definidas, de forma que a escola que não estivesse enquadrada sofreria com uma péssima classificação, como aconteceu com a Prazeres da Serrinha (atual, Império Serrano), que levou um samba de terreiro para a avenida, ao invés do samba-enredo escolhido. Rocha e Silva (2012, p. 56) também comentam que, nesse mesmo período, a Escola Vizinha Faladeira, foi desclassificada, porque apresentou o tema “Branca de Neve e os Sete Anões”.

Theodoro, Jupiara e Valença (2006, p. 40) declaram que, a partir do final da década de 1960, começou a passar por transformações no desfile do carnaval, sendo uma delas ao retorno das composições de samba com refrão. Atualmente, o samba-enredo não precisa mais dominar temáticas associado a momentos históricos do país.

As autoras ainda expõem que, até a década de 1980, só concorriam à escolha do samba enredo quem tivesse lançado pelo menos um samba de terreiro ou samba de quadra<sup>16</sup> durante o ano, que, em geral, era cantado nos ensaios das escolas de samba e, no período de pré-carnaval, era executado nos intervalos das repetições do samba enredo a ser apresentado no dia do desfile.

---

<sup>16</sup> De acordo com Theodoro, Jupiara e Valença (2006, p. 51), a sinonímia de samba de terreiro ser samba de quadra está relacionada “a partir da transformação dos terreiros de terra batida das escolas em quadras, de cimento ou piso frio”.



Sobre a importância do uso do samba de terreiro nas escolas de samba, Martinho da Vila, canta em “Renascer das Cinzas” (1974):

...Na cabeça de um grande enredo  
 Ala de compositores  
 Mandando o samba no terreiro  
 Cabrocha sambando  
 Cuíca roncando  
 Viola e pandeiro  
 No meio da quadra  
 Pela madrugada  
 Um senhor partideiro... (VILA, 1974).

Nota-se que um grande enredo precisa da “ala de compositores/mandando o samba no terreiro...”, emprega o verbo “mandar” no sentido conotativo (“mandar bem”), significando que os compositores fazem muito bem, com excelência, o “samba no terreiro”. O papel das mulheres no samba de terreiro era como dançarinas – “cabrocha sambando”. Um detalhe é que ele usa “cabrocha”, uma mulata, e não uma mulher qualquer, o que enfatiza o samba como tendo raiz afro. A seguir, especifica os instrumentos de percussão que acompanha o ritmo, como a cuíca, viola e pandeiro.

Theodoro, Jupiara e Valença (2006, p. 51) esclarecem que a modalidade de samba de terreiro era conduzida pelo diretor de harmonia, que objetiva possibilitar o canto coletivo em bom tom e com melodia envolvente e comunicativa, principalmente, das pastoras, de forma que o samba de terreiro era de tamanha importância para a história do carnaval. Atualmente, essa obrigatoriedade deixou de existir, o que, de acordo com os autores, é uma lástima, pois a experiência em compor samba de terreiro contribui para que enobrecer linhas melódicas.

O samba de terreiro é um samba livre, expressão espontânea, possibilitando ao compositor trabalhar com esmero e melodia e adequá-la de acordo com a proposta da letra, em consonância com a bateria e com as vozes femininas (VARGENS E CONFORTE, 2011, p. 43).

Martinho da Vila participou da ala de compositores da GRES Aprendizes da Boca do Mato, como compositor de sambas de terreiro. Essa habilidade se estendeu à Vila Isabel, como o próprio sambista canta no samba de terreiro (de quadra) “Boa noite” (1969) de sua autoria – “Pra Vila eu trago/ toda minha inspiração”:

Boa noite Vila Isabel  
 Quero brincar o carnaval  
 Na terra de Noel  
 Boa noite diretor de bateria  
 Quero contar com sua marcação  
 Boa noite  
 Sambistas e compositores  
 Presidente, diretores  
 Pra Vila eu trago  
 Toda minha inspiração  
 Quero acertar com o diretor de harmonia  
 E as pastoras  
 O tom da minha melodia  
 Passistas, mestres-salas, ritmistas  
 Quero ver samba feito com animação  
 Eu quero ver as alas reunidas  
 Baianas brilhando no carnaval  
 Eu quero ver a Vila destemida  
 Fazendo exibição monumental  
 Boa noite (VILA, 1969).

O sambista retoma a importância do samba de terreiro ao dizer que quer “...acertar com o diretor de harmonia/ e as pastoras...” (VILA, 1969), que são atores relevantes nesse samba específico. Observa-se que, em seguida, Martinho da Vila discursa acerca do samba enredo e dos elementos que contribuem para que este samba se concretize na avenida no desfile de carnaval, como passistas, mestres-salas, ritmistas, baianas etc., personagens, geralmente, a margem da sociedade, de subúrbios/periferias.

De acordo com Theodoro, Jupiara e Valença (2006, p. 53), o samba de terreiro, que ocorre de livre e espontânea expressão, guiado pela inspiração, difere do samba de enredo, que segue uma sinopse para orientação (Enredo), de forma que é preciso seguir um tema pré-determinado. O samba-enredo é apresentado pela diretoria da escola, como exemplo se pode citar o samba-enredo, “Kizomba: Festa da raça”, que deu a Escola de Samba Vila Isabel o primeiro lugar no ano de 1988, que também se comemorava o centenário da Abolição. Apesar de serem de autoria de Rodolpho, Jonas e Luiz Carlos da Vila, estes seguiram o roteiro do enredo idealizado por Martinho da Vila, talvez por isso que, muitas vezes, este samba é associado ao sambista.

Segue a sinopse deste samba-enredo:

Kizomba é uma palavra do Kimbundo, uma das línguas da República Popular de Angola.

A palavra Kizomba significa encontro de pessoas que se identificam numa festa de confraternização.

Do ritual da Kizomba fazem parte inerentes o canto, a dança, a comida, a bebida, além de conversações em reuniões e palestras que objetivam a meditação sobre problemas comuns. A nossa Kizomba conclama uma meditação sobre a influência negra da cultura universal, a situação do negro no mundo, a abolição da escravidão, a reafirmação de ZUMBI DOS PALMARES como símbolo de liberdade do Brasil. Informa-se sobre líderes revolucionários e pacifistas de outros países, conduza-se a uma reflexão sobre a participação do negro na sociedade brasileira, suas ansiedades, sua religião e protesta-se contra a discriminação racial no Brasil e manifesta-se contra a apartheid na África do Sul, ao mesmo tempo que come-se, bebe-se, dança-se e reza-se, porque, acima de tudo Kizomba é uma festa, a festa da raça Negra.

Apresentamos uma escola com características negras, onde todos os sambistas são autores em desfile no Carnaval do Centenário da Abolição da Escravidão.

A miscigenação ficará marcada com a apresentação de um quadro denominado QUILOMBO DA DEMOCRACIA RACIAL, onde negros, brancos, índios, caboclos e mestiços, em geral, estarão irmanados em desfile.

Foram convidados personalidades da África do Sul e da Angola, países estes que participarão do evento a ser realizado em novembro de 1988.

Grupos folclóricos brasileiros de outros estados que participaram das Kizombas, também estarão representados.

Os artistas e intelectuais que são considerados kizombeiros participarão do desfile no quadro KUDISSANGA KWA MAKAMBA, que quer dizer, ENCONTRO DE AMIGOS. Paulo Brazão, um dos fundadores da escola, será o Abre-Alas, representando um SOBA, o grande chefe e o desfile encerrar-se-á com um grupo de samba no pé, logo depois do quadro que reverencia os grandes líderes tendo à frente a Ala Anti Apartheid

17.

“Kizomba: Festa da Raça” (1988), na quarta-feira de Cinzas, recebeu críticas positivas pelo seu desfile: “O enredo conduziu os componentes a um sentimento de solidariedade. E o samba, com toda certeza, funcionou como uma espécie de hino da solidariedade”, expôs o jornalista Sérgio Cabral no jornal *O Dia* (“Vila conquista a Avenida festejando o negro”); Albino Pinheiro, do jornal *O Globo* (“Vila, a favorita do povo, ganha cinco estandartes”), comentou que “...em certo momento sentimos que o Rio de Janeiro ressurgia junto com a Vila Isabel, porque era um novo encontro desta cidade com sua cultura, que vem sendo sufocada de várias maneiras”; entre outros (VILA, 1988, p. 238, 240).

<sup>17</sup> <http://www.galeriadosamba.com.br/carnavais/unidos-de-vila-isabel/1988/11/>

A vitória para GRES Unidos da Vila Isabel teve um sabor especial, devido aos contratempos que tiveram, como a perda da quadra de ensaios – quadra do Campo do América Futebol Clube, no ano de 1987. Após ensaiar em vários lugares, como no Renascença, Esporte Clube Maxwell, Clube dos Portuários, onde, atualmente, é a quadra da Unidos da Tijuca, entre outros, Martinho da Vila conseguiu a quadra que hoje possuem no bairro da Vila Isabel, uma antiga garagem da CTC (Companhia de Transportes Coletivo). Neste mesmo ano, a escola também perdeu o seu presidente Aílton Guimarães Jorge, conhecido como Capitão Guimarães, para a presidência da Liga Independente das Escolas de Samba/ RJ (1987 – 1993; 2001 – 2007). O cargo de Presidente foi assumido por Lícia Maria Maciel Caniné (Ruça), esposa do sambista na época, e ficando no cargo durante o período de 1987 à 1990 (VILA, 1988).

Apesar das dificuldades financeiras que assolaram a escola azul e branco, os incentivos e participação da comunidade conduziram a escola à vitória, bem como a garra da, então, presidente Ruça. Vila (1998) transcreve o discurso do diretor cultura da escola de samba Unidos da Vila Isabel, Eleotério e Oliveira (Lota), no dia 4 de abril de 1989, em homenagem a Ruça, na Câmara Municipal do Rio de Janeiro:

- E assim, contra todas as frases e ações negativas, lá ia nossa presidente. Às vezes parecia sucumbir, surgia revigorada e íamos em frente. O barracão parecia uma criança em gestação; enquanto as outras já tinham carros resplandecentes, os nossos iam nascendo devagar, devagar. Era arte!

Presidente Ruça, você não precisava ter ido tão longe. No fundo não pensávamos em campeonato, queríamos simplesmente desfilar bem. Valeu Ruça... Seu nome hoje está no mesmo plano do nosso fundador, o velho China, além de ter modificado toda a história de Vila Isabel (VILA, 1998, p. 233, 234).

Nesse contexto, é possível compreender que as escolas de samba são lugares de interações sociais, como é evidenciada ainda no samba “Boa noite” (1969):

Boa noite  
Sambistas e compositores  
Presidente, diretores  
Pra Vila eu trago  
Toda minha inspiração  
Quero acertar com o diretor de harmonia  
E as pastoras

O tom da minha melodia  
 Passistas, mestres-salas, ritmistas  
 Quero ver samba feito com animação  
 Eu quero ver as alas reunidas  
 Baianas brilhando no carnaval  
 Eu quero ver a Vila destemida  
 Fazendo exibição monumental  
 Boa noite (VILA, 1969).

Essa relação entre os componentes da escola é crucial para que o sambista expresse o desejo de “ver as alas reunidas”, a fim de que a escola de samba Vila Isabel faça uma “exibição monumental”. O carnaval é uma festa popular, em que os personagens se relacionam sem um eixo hierárquico, mas através da simpatia e da relação interpessoal. Apesar de todo trabalho envolvido na produção do desfile carnavalesco, como explica Blass (2007, p. 59), a escola de samba “se sustenta na rede de sociabilidade e de solidariedade que se tece, nos encontros nas quadras” das escolas de samba ou em outro lugar que tenha esta função.

No carnaval, a rua é penetrada pelo “povo”, ficando virtualmente ocupada por ele em todos os níveis: para o desfile, para o passeio e por todas as outras ações sociais requeridas pela ocupação demorada no mundo público (DAMATTA, 1997b, p. 114).

O samba “Boa noite” (1969) é construído com uma estratégia discursiva, em que a linguagem informal foi explorada. Trata-se de uma abordagem opcional do sambista, uma vez que ele é um compositor e escritor literário, que possui domínio prático das normas cultas, mas, como muitos intelectuais, optou por uma linguagem mais popular para expressar melhor a essência de suas ideias e aproximação do emissor/receptor.

A informalidade está na marca de oralidade, como o uso “pra” no lugar de “para”, que é reflexo de uma situação comunicacional coloquial entre falantes e ouvintes. Outra expressão que indica essa abordagem é o uso de “Pra Vila” ao invés de “Para Vila Isabel”, que, ao simplificar o nome da escola, revela uma relação de intimidade. Além disso, o samba “Boa Noite” é carregado de emoções, observáveis nas marcas de subjetividades que se apresentam no uso da primeira pessoa, em especial, do singular, tais como: “quero brincar”; “quero contar”; “eu trago”; “quero acertar”; e “quero ver”.

O samba-enredo, para a comunidade e foliões das escolas de samba, é considerado um hino, uma representação da escola a cada ano. Um momento de consagração para a agremiação. Como nas palavras de Martinho da Vila, “a grande paixão/ que foi inspiração/ do poeta é o enredo”, no samba-enredo “Pra tudo acabar na quarta-feira”, para o desfile da Unidos da Vila Isabel no ano de 1984. Esse samba homenageia todos que participam e vivem o carnaval. O sambista cita diversas funções realizadas no processo interno de preparação para o dia do desfile.

Glória a quem trabalha o ano inteiro em mutirão  
São escultores, são pintores, bordadeiras  
São carpinteiros, vidraceiros, costureiras  
Figurista, desenhista e artesão  
Gente empenhada em construir a ilusão (VILA, 1984).

“Pra tudo acabar na quarta-feira”, na verdade, não condiz com o que realmente acontece, pois o carnaval está presente nos dias oficiais, mas também nos bastidores. Afinal, “para construir a ilusão” não é trabalho de alguns dias ou meses, mas trata-se de tarefas desenvolvidas durante o ano inteiro. Há dois cenários desse trabalho, um nos bastidores – escultores, pintores, bordadeiras, carpinteiros, vidraceiros, costureiras, desenhista e artesão; por outro lado, há os atores participantes do grande espetáculo do Carnaval, o desfile das escolas: velha-guarda, comissão de frente, diretoria, baiana, passista, mestre sala e o sambista, como se vê nos seguintes versos:

...Do poeta é o enredo  
Que emociona a velha-guarda  
Lá na comissão de frente  
Como a diretoria...  
E que tem sonhos  
Como a velha baiana  
Que foi passista  
Brincou em ala  
Dizem que foi o grande amor de um mestre-sala  
O sambista é um artista... (VILA, 1984)

Os costumes carnavalescos, conforme DaMatta (1997b), são considerados mediadores de encontros, em que todos os personagens têm seu lugar, principalmente, por coexistir num campo social cosmopolita, universal e polissêmico.

Como comenta a pesquisadora Maria Lúcia Montes (2007), carnaval não é apenas lazer, mas por trás da festa há todo um trabalho, que não é desvinculado das relações sociais pertinentes ao espaço, mesmo diante das transformações significativas que vida urbana contemporânea trouxe. A autora ainda acrescenta que há um sentimento de pertencimento, que sucede uma série de emoções, como dedicação, compromisso e tensão, para os envolvidos com o samba na hora do desfile.

Martinho da Vila, como bom observador do cotidiano, não poderia, de maneira nenhuma, deixar de relatar, através da música, a garra e determinação das pessoas com relação ao desfile da escola de samba e apresentação do samba enredo na avenida. Assim, Na música “Madrugada, carnaval e chuva” (1970), o sambista canta que a escola começa a desfilar mesmo quando a chuva caí.

“Molha o surdo, molha o enredo, molha a vida” é um verso, nesse samba, que apresenta uma gradação, ou seja, uma sequência de uma mesma ideia, em que as palavras vão tomando uma proporção hiperbólica: começa com um instrumento, passa para o samba enredo e toma uma representação mais ampla, abrangendo todo trabalho coletivo. Esta sequência se equipara a evolução de uma escola na avenida. De acordo com o pesquisador de carnaval Hiram Araújo (2012, p. 79), a “evolução, em desfile de Escola de Samba, é a progressão da dança de acordo com o ritmo do Samba que está sendo executado e com a cadência da bateria”.

A pesquisadora Leila Maria Blass (2007) explica que o desfile na passarela do samba constitui o clímax de um conjunto de ações baseadas nas relações sociais e afetivas, em que, para muitos, seja pelo encontro ou reencontro ou trabalho, é a expressão do indivíduo no coletivo. Assim sendo, o espetáculo do desfile só acontece quando todos os segmentos envolvidos no desfile trabalham em conjunto, como um único bloco. O desfile só acontece com a coletividade, não dando margem para a individualidade.

Martinho da Vila, ainda no samba “Madrugada, carnaval e chuva” (1970), narra que apesar dos contratempos, como, quando “cai o brilho do sapato da passista” e os destaques se desfazem na avenida:

...a turma permanece reunida  
Um apito incentiva o pessoal  
E a escola já avança destemida  
É o samba enfrentando o temporal... (VILA, 1970).

Araújo (2012) comenta que, num desfile de escola de samba, podem ocorrer imprevistos que podem prejudicar a evolução da escola, mas são ocorrências que fazem parte da emoção do espetáculo. Contudo, independente do resultado, embora o samba ainda verse que “a vitória do seu samba é o ideal”, Montes (2007) expõe que a relação de pertencimento à escola de samba produz nos sambistas sentimentos de desalento e tristeza, quando sua escola é derrotada, e alegria e euforia, quando campeã.

...Madrugada, vai embora, vem o dia  
E o sambista pensa em outro carnaval  
E a todos novamente desafia  
A vitória do seu samba é o ideal  
Chama o surdo e o pandeiro pra folia  
Alegria, alegria pessoal  
Carnaval, carnaval, carnaval  
Volta o surdo pra folia  
Alegria pessoal... (VILA, 1970).

O sambista Martinho da Vila, em “Madrugada, Carnaval e Chuva”, narra a história de um carnaval, em que sua escola de samba - Unidos de Vila Isabel foi prejudicada pela chuva, porém, no verso “Madrugada, vai embora, vem dia”, ele indica que indo embora à noite, surgirá um dia diferente, ou seja, que quando vier o dia, ficará para trás todos os problemas que a escola passou e se começa a pensar já no próximo carnaval. Após um esforço sobrenatural – “...E o esforço já é sobrenatural...”, o surdo e o pandeiro voltam para a folia, “...alegria, alegria pessoal...”.

Enfim, Martinho da Vila, com a escola Unidos de Vila Isabel, apresenta um sentimento de pertencimento, que o faz agir, pensar e valorizar esse lugar, essa comunidade. De forma que seus atos e atitudes estão relacionados ao bem-estar desse coletivo. O sambista se sente parte da escola de samba, logo, teve sua identidade influenciada por essa associação.



## Capítulo 2

### VILA: IDENTIDADE E CULTURA

Este capítulo objetiva analisar aspectos identitários dentro da sociedade, revelados no discurso musical do artista Martinho da Vila. O sambista tem a preocupação de produzir composições musicais que dão conta de identidades múltiplas, reconhecendo a importância do respeito à diferença, seja ela social, seja cultural. Logo, as representações sociais elaboradas pelo discurso musical assumem sua relevância como intercessora na construção identitária de atores dentro da sociedade.

Martinho da Vila traz à tona, também, memórias de um passado marcado por uma riqueza de elementos culturais importantes para a formação do povo brasileiro. De maneira que, através da arte, a tradição se conserva viva na mente dos sujeitos e influencia diretamente na identidade cultural de grupos sociais, como costumes, valores, religiosidade, entre outros.

Dentre as manifestações culturais, neste trabalho, será considerado, em especial, o samba, que não é apenas um gênero musical que alcançou a posição de música popular brasileira, mas se trata, também, de uma forma de expressão promotora de socialização. É um referencial de pertencimento e compõe a identidade de um povo.

Ao analisar as letras de samba, que fazem parte do repertório de Martinho da Vila, aponta-se para a consolidação da identidade cultural, evidenciando a contribuição e o hibridismo dos elementos que colaboraram com a formação identitária brasileira - os índios, os europeus e os africanos. Todavia, devido à relação de Martinho da Vila com os países africanos e a cultura negra, haverá um destaque maior à riqueza da contribuição africana.

O artista Martinho da Vila reformulou os modelos da identidade negra no país, através de série de composições, que valorizam o negro e sua cultura. Através de sua relação com a comunidade negra, o sambista irá construir uma série de imagens poéticas em suas composições, em que trarão crenças, memórias, expectativas, entre outras, deste determinado grupo social que vive

a margem. Nesse sentido, pode-se afirmar que as letras da canção possuem fins sociais, uma vez que estarão inseridas num contexto social e histórico, além de se tratar de uma produção intencional, em que faz conhecer seus pensamentos e intenções aos destinatários, no caso, ouvintes.

## 2.1 A VOZ IDENTITÁRIA DE MARTINHO DA VILA

A questão identitária é, constantemente, abordada pelas letras de músicas, que reproduzem, em forma poética, o cotidiano das pessoas na sociedade, abordando, portanto, questões sociais. São vários ritmos musicais, no entanto, o compositor Martinho da Vila escolheu cantar o samba, referência de identidade brasileira.

Stuart Hall (2006, p. 11) comenta acerca da construção da identidade, definindo três perfis: o do sujeito do iluminismo, que se mantém centrado e unificado, prevalecendo a razão; o sujeito sociológico, que, a partir da relação com a sociedade, é “formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem”; e, por fim, do sujeito pós-moderno, em que se apropria de diferentes identidades, de acordo com a situação e o momento, tornando-se um sujeito fragmentado.

A identidade não é uma essência; não é um dado ou um fato – seja da natureza, seja da cultura. A identidade não é fixa, estável, coerente, unificada, permanente. A identidade tampouco é homogênea, definitiva, acabada, idêntica, transcendental. Por outro lado, podemos dizer que a identidade é uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo. A identidade é instável, contraditória, fragmentada, inconsistente, inacabada. A identidade está ligada a estruturas discursivas e narrativas. A identidade está ligada a sistemas de representação. A identidade tem estreitas conexões com relações de poder. (SILVA, 2007, p. 90).

De acordo Hall (2006, p. 12), na pós-modernidade não há lugar para uma identidade fixa, mas “torna-se uma celebração móvel: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam”. Nesse contexto, pode-se

afirmar que Martinho da Vila é um artista que destaca, em seus sambas, a questão identitária na sociedade brasileira, apresentando as mais diferentes identidades, pois a partir de negros, brancos e índios, “...surtem tipos brasileiros/ saveiros e bateador/ o carioca e o gaúcho/ janguero e cantador...”, conforme o samba-enredo “Quatro séculos de modas e costumes” (1968) da G.R.E.S Unidos de Vila Isabel (RJ), de autoria do compositor Martinho da Vila.

A letra de samba “Não tenha medo, amigo” (1976) permite a análise acerca da questão da identidade por dizer:

Como falou o poetinha Vinicius  
 “São demais os perigos dessa vida”  
 Mas o sangue brobulha nas veias  
 E eu tenho que andar na rua  
 Gosto de enfrentar o mundo cara-a-cara  
 Olhar as pessoas no olho  
 Tenho que estar nos botequins, nas favelas  
 Nos palcos, nas plateias  
 Nos campos, nas cidades, nos sertões  
 Aqui e acolá, como gente  
 Pés no chão, no meio do povo...  
 É amigo  
 A vida é um segmento de reta sinuoso  
 Um vai e vem  
 Todo mundo tem que ser viandante  
 Pois “barco parado não faz frete”  
 - Tá lá nos caminhões... (VILA, 1976)

O sociólogo e filósofo polonês Zygmunt Bauman (2005, p.17) comenta que a identidade não é sólida como uma rocha, a ponto de ter a garantia de uma vida toda, pois ela é negociável e pode ser revogada. Logo, o verso que lembra o Poetinha Vinicius, “são demais os perigos dessa vida”<sup>18</sup>, demonstram que a incerteza está presente na sociedade, principalmente pelas frequentes mudanças que acontecem. Para corroborar, o sambista ainda diz que “a vida é um segmento de reta sinuoso/ um vai e vem”, ou seja, a vida não é estática, mas um processo de movimento (“um vai e vem”), em que os sujeitos sociais são afetados por novas experiências como também afetam outros.

Em “Não tenha medo, amigo” (1976), pode-se destacar a presença de uma pluralidade identitária, como observado nas citações: “são demais os perigos dessa vida” remete ao músico Vinicius de Moraes, o “Poetinha”, que é

---

<sup>18</sup> *São demais os perigos dessa vida* é o nome de uma música de Toquinho e Vinicius de Moraes.

um compositor e cantor de inegável talento e consagrado pela classe da elite cultural; por outro lado, tem-se, na canção, uma frase de para-choque de caminhão, tipicamente popular, por estar associado à prática de caminhoneiros – “barco parado não faz frete”. Ao ser apresentado elementos culturais que atendem grupos sociais distintos (elite X povo), através de uma oposição binária simples, fica evidente que a sociedade não possui uma identidade fixa e homogênea, mas “identidades” múltiplas.

Ainda no samba, é possível observar a questão de heterogeneidade social:

...Gosto de enfrentar o mundo cara-a-cara  
Olhar as pessoas no olho  
Tenho que estar nos botequins, nas favelas  
Nos palcos, nas plateias  
Nos campos, nas cidades, nos sertões  
Aqui e acolá, como gente... (VILA, 1976)

Nesses versos, Martinho da Vila expõe a necessidade de “olhar as pessoas no olho”, ou seja, a identidade é constituída através da relação com o outro. Ao dizer que tem que estar em lugares variados, o artista reafirma que o contato com outros, em condições diferentes, proporciona experiências que vão contribuir para a formação identitária do sujeito social. Assim sendo, há a desconstrução da definição de identidade como algo individualizado, mas corrobora com a ideia de coletividade, em que se influencia o outro, como também se é influenciado.

Numa sociedade que tornou incertas e transitórias as identidades sociais, culturais e sexuais, qualquer tentativa de “solidifica” o que se tornou líquido por meio de uma política de identidade levaria inevitavelmente o pensamento crítico a um beco sem saída (BAUMAN, 2005, p. 12).

Nas sociedades tradicionais, as identidades se apresentavam rígidas e únicas, enquanto que, nas contemporâneas, “todo mundo tem que ser viandante” (viajante/ aquele que caminha). “Viajar, realmente, é um grande barato. De charrete, de ônibus, de trem, de carro, de avião, de navio ou de cabeça... De avião, invenção de mineiro, é um barataço”, conforme Vila (1976; 1998, p. 22). O escritor malinês Amadou Hampaté Bâ (2010, p. 202) esclarece que viajar permite descobrir outras iniciações, bem como registra diferenças e

semelhanças, ampliando a compreensão de mundo. O “viandante”, independente do lugar para onde vá, ouve relatos históricos e entra em contato com a história e tradições das cidades/países, o que o transforma em especialista da transmissão da tradição.

A identidade relacionada às limitações espaciais e culturais, ignora às heterogeneidades existentes. O antropólogo argentino Néstor García Canclini (2000) explica que certos grupos sociais pretendem designar uma identidade única, baseada em elementos, como língua, costumes, tradições, de forma que se criam estratégias direcionadas ao consumo cultural interno. Assim sendo, “viajar” torna possível ultrapassar os limites territoriais e sociais de uma determinada localidade, vivenciando, assim, novas experiências e adquirindo novos conhecimentos.

Conforme Yi-Fu Tuan (1983), a experiência resulta em aprendizagem, a partir da própria vivência. Nessa perspectiva, é que se compreende a observação de Martinho da Vila faz acerca da experiência adquirida em estar em outra região, em outro espaço, em seu livro “Kizombas, andanças e festanças” (1998):

Fiquei impressionado com a lenda do Negrinho do Pastoreio e andei mentalmente pelos pampas, terra do Getúlio Vargas, João Goulçart, Leonel Brizola, da guerreira Anita Garibaldi e da bela Ieda Maria Vargas. Outra beleza de lá é a Dayse Nunes, única negra representante máxima da beleza da mulher brasileira a vencer o concurso de Miss Brasil... (VILA, 1998, p. 22).

As identidades são historicamente constituídas, imaginadas e reinventadas através do processo de hibridização e transnacionalização, conforme Canclini (2000). Portanto, com o intercâmbio global, através da tecnologia (redes sociais, televisão, internet etc), que promove as relações interpessoais com pessoas de outros lugares, as identidades “começam a se deslocar e, em algumas vezes, a apagar, as identidades nacionais”, como explica Hall (2006, p. 73). Assim sendo, a globalização produz novas identidades, não rompendo com a identidade local, mas promovendo a interação tanto social como cultural com as outras regiões, o que interfere, diretamente, nas identidades, pois permite que ocorra a hibridização, descentralizando, assim, o poder.

Dentro do discurso martiniano, há uma abordagem da contribuição e interferência do cenário global no processo de troca cultural. No samba “Transando em Nova York” (1987) de autoria de Martinho da Vila com Rildo Hora, o eu-lírico listou uma série de eventos culturais que acontecem na cidade de Nova York (Estados Unidos) e contrapõe com alguns eventos brasileiros: o espetáculo musical “Godspel”<sup>19</sup>, um musical com temática cristã, e a umbanda no Rio de Janeiro e candomblé na Bahia; e a famosa Catedral de São Patrício (St. Patrick) e a Igreja Nosso Senhor do Bonfim (Salvador/Bahia). Nesse sentido, como comenta Hall (2006), os lugares que temos “raízes” existem e permanecem fixos, contudo, eles podem ser ‘cruzados’ num piscar de olhos, através de avião a jato, fax ou por meio de satélite.

No Harlem o som do godspel  
 Astral do Apolo Theathe  
 Espirituais espíritos  
 Na igreja Baptista  
 Como no Rio, Umbanda  
 Candomblé, Bahia  
 Na Forty-Six os patrícios  
 Na St Patrick uma oração  
 Tão diferente da Bonfim  
 A catedral do povo  
 Lembro a igreja do Bonfim  
 A catedral do povo... (VILA E HORA, 1987)

O uso do léxico “transando”, no título do samba “Transando em Nova York” (1987), sugere que o eu-lírico está apreciando o local, que o faz sentir prazer. Como a figura do flâneur do francês Charles Baudelaire, que sente prazer voyeurístico em observar a cidade, o sambista passeia por pontos turísticos famosos de Nova York: Brodway, Madison Square, Radio City, Washington Square, Parque Central (Central Park), entre outros. No entanto, ao citar o SOB’s (Sounds of Brazil), onde “rola um som brasileiro/ parece que é carnaval” (VILA, 1987), o sambista o coloca no mesmo patamar que os demais lugares visitados. Nesse sentido, Martinho da Vila demonstra que, apesar do espaço nova iorquino ser contemplado por sua riqueza cultural, o Brasil ainda, para o eu-lírico, representa, como dizem os italianos, o “gan finale” (grande final) cultural. Logo, é possível observar a relação de pertencimento que o sambista possui com seu

<sup>19</sup> **Godspell** - um musical de Stephen Schwartz e John-Michael Tebelak com base nas parábolas de Jesus e através do teatro apresenta mensagens bíblicas. Disponível em <<<http://www.godspellomusical.com.br/site/>>>. Acesso em 20.07.2018.

país de origem e a valorização da cultura deste, principalmente, pelas experiências que ele viveu e ainda vive. Não é à toa que no samba “Brasileiro” (1994), composição de Martinho da Vila e Mané do Cavaco, esclarece que:

Em qualquer lugar, onde quer que eu vá  
Eu sou brasileiro...  
Estando em Boa Vista ou em Porto Velho  
Eu sou brasileiro  
Aqui acolá, no campo ou no mar  
Até no **estrangeiro**... *grifo nosso* (VILA E CAVACO, 1994).

O samba “Brasileiro” (1994) é construído com nomes de várias cidades brasileiras e a repetição da expressão “eu sou brasileiro”. A constante repetição reforça a ideia o sentimento de pertencimento do eu-lírico, reafirmando sua identidade brasileira.

**...Eu sou brasileiro**  
Me perdoa amor  
Ó minha paixão  
Mas cidade grande é onde se vive com emoção  
Curitiba, Sampa, Linda Floripa e Alegre Poá  
Salvador, Vitória, Belém, Goiânia e BH...  
...Tanto em São Luiz como em Teresina  
**Eu sou brasileiro**  
Lá em Fortaleza, Natal, Manaus  
**Eu sou brasileiro**  
Em João Pessoa ou no Recife  
**Eu sou brasileiro**  
Em Aracajú, ou em Maceió  
**Eu sou brasileiro**  
Em qualquer lugar, onde quer que eu vá  
**Eu sou brasileiro**  
Lá em Rio Branco ou em Macapá  
Lá em Campo Grande ou em Cuiabá  
Estando em Boa Vista ou em Porto Velho  
**Eu sou brasileiro**... *grifo nosso* (VILA E CAVACO, 1994).

A relação afetiva que Martinho da Vila possui com o Brasil é refletida não só em suas composições, mas também em algumas de suas capas de disco. Como exemplo, pode-se citar a capa do disco “Martinho da Vila: do Brasil e do mundo”, como se apresenta abaixo:



A capa exhibe a figura do Martinho da Vila no lado direito, como representante de um determinado grupo étnico, contribuindo assim para a afirmação e valorização do negro no Brasil. No lado esquerdo, há destaque para a fauna brasileira, representado pelo beija-flor, pássaro típico da Mata Atlântica, estilizado com as cores da bandeira, que simbolizam o país; e realce para a flora, que está destacada pelas cores das plantas – verde e amarelo.

As imagens são passíveis de múltiplas interpretações. Dentro do contexto social, o fato do corpo negro de Martinho da Vila ocupar na capa, praticamente, 50% ou mais da capa, pode-se inferir acerca da representatividade da população negra de mais da metade da população na sociedade brasileira, segundo o IBGE, reforçando assim a importância do negro como um elemento constituinte do povo brasileiro. O corpo negro de Martinho da Vila não é só um corpo biológico, mas o símbolo da memória histórica e cultural, a representação da multiplicidade brasileira. “... E somente pelo modo no qual representamos e

<sup>20</sup> Capa do disco: La Studio. Imagem: Guto costa



imaginamos a nós mesmos que chegamos a saber como nos constituímos e quem somos...” (HALL, 2003, p. 246).

Ao analisar a capa, pode-se concluir que é evidente que se trata de um processo de resistência de afirmação de uma identidade, uma vez que, como Hall (2003) explica, somos diferentes e estamos em constantes negociações, e pertencimento do lugar, ou seja, apesar do sambista ir para o “mundo”, suas raízes ainda estão no “Brasil”.

A capa do disco “Martininho da Vila: do Brasil e do mundo” reflete a relação com a ultrapassagem de barreiras, que permite a divulgação da música brasileira tanto dentro como fora do país, de forma que as diferentes identidades e culturas se entrecruzam. Neste projeto, o sambista convidou a jazzista americana Madeleine Peyroux para cantar a versão em inglês de “Madalena do Jucu”, “Madeleine I love you”, e o roqueiro argentino Fito Paez para recitar versos para o seu samba “Por ti América” em Parceria com Luiz Carlos da Vila.

Ainda com respeito à letra do samba “Transando em Nova York” (1987), pode-se entender que há a intenção de dar notoriedade para alguns pontos sociais e culturais. Como é o caso da questão da religiosidade, que além de citar uma igreja evangélica (“espíritos espíritos/ na Igreja Batista”) e uma catedral católica (“Na St. Patrick uma oração”) em Nova York, inclui as de matrizes africanas, tornando-as tão importantes para a construção da identidade como as outras. Outra questão é a musical – jazz, blues e o próprio som brasileiro (“No SOB’s rola um som brasileiro”).

Essa abordagem social e culturais salienta que características globais são constantemente compartilhadas, a ponto de até provocar um distanciamento da identidade brasileira, mas, ao mesmo tempo, permite que essa identidade sofra transformações ou seja reafirmada.

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente” (HALL, 2006, p. 75).

Conforme explica o autor, com o processo de globalização, o mundo se torna menor e as distâncias curtas, além de os eventos terem um impacto imediato sobre a(s) identidade(s) das pessoas. Bauman (2005, p. 17, 19) aduz que os sujeitos sociais participam em dois tipos de comunidades, uma que é de vida, em que os membros possuem uma ligação absoluta e outra, em que a ligação ocorre por ideias e princípios. A identidade surge com a associação às comunidades construídas pelas ideias, pois, nelas, há possibilidade de escolhas, reconsiderá-las, bem como tentar conciliar as contradições. Assim sendo, como esclarece a autora do livro *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*, Kathryn Woodward (2007, p. 11), a identidade é marcada pela diferença, não que uma seja melhor ou pior que outra e nem que se encontram em oposição. Cada comunidade apresenta traços simbólicos, sociais e subjetivos diferentes, que irão representar cada uma delas, ou seja, cada grupo apresenta valores, arte, vestimentas, gostos musicais, entre outros elementos.

O sambista reconhecendo a diferença entre grupos e regiões dentro do próprio Brasil, canta em “Pelo caminho do som” (1989):

Pelos caminhos do som  
Vamos viajar  
Nas asas da Poesia  
Dos vários Brasis... (VILA, 1989)

O artista, na canção, desconstrói a ideia de um único Brasil, mas afirma a existência de um conjunto de Brasis, ou seja, apresenta uma multiplicidade identitária, reforçada pelo verso “dos vários Brasis”. Há um convite ao ouvinte para viajar “nas asas da Poesia”. Se poesia é arte e arte é cultura, logo, a viagem é pela diversidade cultural que permeia o país.

Martinho da Vila propõe uma viagem, através de vários sambas, sem ou com parceria, pela cultura de alguns estados, como o samba-enredo (1970) da GRES Unidos da Vila Isabel – “Glórias gaúchas”, que evidencia traços característicos do Rio Grande do Sul, “com suas glórias e tradições”, como “suas histórias e seus brasões”; “é terra da videira, do churrasco e chimarrão”; o samba “Só em Maceió” (1981), que cita aspectos culturais da região, como “rendeira”, “praieira”, as comidas típicas “sururu”, “agulhinha” e “casadinho de feijão”, a cachaça “azuladinha” etc.; dentre outras.

A identidade é relacional, enquanto a diferença é constituída por uma marcação simbólica a outras identidades (sistemas representacionais), que dão sentido às práticas e as relações sociais, como explica Woodward (2007, p. 9). A diferença leva a alteridade, que tem sua etimologia no latim – alter, significando “outro”. Logo, alteridade é a relação do “eu” com o “outro”, ou seja, ela é formada pela oposição de ideias e de culturas, em que “eu” sou diferente do “outro”. A relação entre a identidade e alteridade conduz para a questão da heterogeneidade, em que cada grupo possui seus valores, costumes e comportamentos.

A letra de samba “Nossos contrastes” (2007), composição de Martinho da Vila e Nelson Sargento, apresenta, conforme o título, as oposições que existem no território brasileiro. Esses contrastes são representados no samba por meio do uso da figura de pensamento “antítese”, que enfatiza cada elemento que se opõe, destacando-os.

Concerto de cordas, opera chocante  
 Araponga, grilo, rouxinol cantante  
 Tuba, bombardino  
 Fagote, Oboé  
 Na madrugada, uma forte batucada  
 Hip hop e Reggae  
 Seresta e Axé...  
 Uma brisa leve, uma ventania  
 Nuvem turbulenta, vaga em calmaria  
 Dinheiro no banco, esmola na mão  
 Zuela, mantra, penitência e oração  
 Bronzeado, sol no lajeado  
 Fosco firmamento, céu em tom anil  
 Rock Heavy Metal, samba de raiz... (VILA E SARGENTO,  
 2007).

Nesse samba, como em outros já analisados, a diferença é enfatizada. As oposições que ocorrem no texto podem ser consideradas representações da identidade x alteridade: “brisa leve” x “ventania”; “nuvem turbulenta” x “vaga em calmaria”; “dinheiro no banco” x “esmola na mão”; “fosco firmamento” x “céu em tom anil”, entre outras.

Infere-se que, a partir do que aqui se reflete sobre as identidades, há necessidade de uma relação dialógica, em que um se coloca no lugar do outro, respeitando as diferenças e não impondo sua percepção de vida. Woodward

(2007, p. 7, 49) apresenta uma construção negativa da diferença, em que exclui o “outro”, uma vez que se escolhe uma identidade específica como parâmetro, que passa a ter características positivas, em relação às outras, que são avaliadas de forma negativa. Assim, a identidade, considerada normal e natural, desejável, única, apresenta uma força “que ela nem sequer é vista como ‘uma’ identidade, mas simplesmente como ‘a’ identidade (SILVA, 2007, p. 83).

Muitas vezes, a imposição de uma identidade ocorre de forma tão incisiva que pode levar à exclusão através da violência simbólica. De acordo com Boudieu (1989), a violência, muitas vezes, não é física e direta, mas é exercida numa relação de poder, em que nem sempre a vítima reconhece, de forma que há consentimento do dominado para que o dominador exerça seu poder.

A questão da identidade é histórica, sofre influência e influênciada o outro, de modo que, ao longo dos anos, a identidade vai se refazendo e reconstruindo. Como exemplo, pode-se citar o próprio Martinho da Vila, que, no início de sua carreira, ao participar dos festivais, objetivava se evidenciar como compositor, já que tinha experiência em compor sambas-enredo, e desejava lançar sua esposa, na época, Anália, como cantora. No entanto, o sambista passou por um processo de reconstrução da identidade, em que o compositor passou também a atuar como cantor de suas próprias obras musicais autorais como de outros compositores. Sobre esta expectativa do sambista, Romeu Nunes, diretor artístico do LP “Martinho da Vila”, em 1969, escreveu na contracapa:

Há algumas coisas em que tenho uma fé inabalável. Uma delas é a força da Música Popular Brasileira, especialmente do samba... Martinho diz que não é cantor, mas sua força de comunicação, sua divisão originalíssima, sua simpatia, seu ritmo, sua voz selvagem de timbre personalíssimo, o que são senão atributos de um cantor atual? (NUNES, 1969).

Como explica o psicanalista alemão Erich Fromm (1979, p. 27), o homem, durante o processo da história, tanto individual como coletivo, desenvolve seu potencial, transformando-se de acordo com suas condições e possibilidades, isto é, à medida que o homem transforma o mundo, ele também se autotransforma.

As identidades são estabelecidas a partir da relação com a representação de determinada comunidade, compreendida como um processo cultural. Como explica Woodward (2007):

A cultura molda a identidade ao dar sentido às experiências e ao tornar possível optar, entre as várias identidades possíveis, por um modo específico de subjetividade... Somos constrangidos, entretanto, não apenas pela gama de oportunidades que a cultura oferece, isto é, pela variedade de representações simbólicas, mas também pelas relações sociais (p. 19).

Não há como dissociar identidade e cultura, uma vez que o homem é produtor e produto dela. Toda sociedade está inserida em vários sistemas culturais. Nesse sentido, como a identidade, que não é única, a cultura também não pode ser considerada homogênea, principalmente, diante da globalização e da tecnologia.

## **2.2 FIGURAÇÕES DA CULTURA: TRADIÇÃO E MODERNIDADE**

Dentre vários significados do léxico “cultura”, uma definição é de Borba (2011, p. 367) no “Dicionário UNESP do Português Contemporâneo” como “sistema de ideias, conhecimentos, técnicas e artefatos, de padrões de comportamentos e atitudes que caracterizam uma determinada sociedade”. Canclini (1989) define a cultura como um conjunto de processos simbólicos, que permite a compreensão, reprodução e transformação da estrutura social.

Pode-se afirmar que a cultura abarca o conjunto dos processos sociais de significação ou, de um modo mais complexo, a cultura abarca o conjunto de processos sociais de produção, circulação e consumo da significação na vida social (CANCLINI, 2005, p. 41).

A cultura não é estática, uma vez que está relacionada com a sociedade e a percepção que se tem dela. A cultura é construída pelo uso e reapropriações sociais. Nesse sentido, ela é estruturada de acordo com valores e ideais de cada grupo. Assim sendo, há uma grande diversidade cultural com suas características e organização.

No samba-enredo “Quatro séculos de modas e costumes” (1968), de Martinho da Vila, há descrição das várias culturas existentes no Brasil:

...Desfilam modas do Rio  
Costumes do Norte e a dança do Sul  
Capoeiras, desafios  
Frevos e maracatu...  
Festa de menina-moça  
Na tribo dos Carajás  
Candomblé lá da Bahia  
Onde baixam os orixás (VILA, 1968).

Neste samba-enredo, o uso da expressão “costumes do norte e a dança do sul”, representa pontos extremos do Brasil, em que, ao norte, encontra-se a nascente do Rio Ailã, em Roraima e, ao sul, o Arroio Chuí, no Rio Grande do Sul. Assim sendo, o artista, no conjunto da obra, passeia pelo país, demonstrando a variedade cultural existente nele.

O musicista Aldo Moraes (2012) explica que, apesar de o Brasil ser de colonização portuguesa, outros grupos étnicos influenciaram, intensamente, na formação da cultura brasileira, como os índios e africanos. As regiões, que compõem o país, receberam influências do grupo étnico predominante, como a região norte, que apresenta grande contribuição da cultura indígena, e a região nordeste, que tem algumas áreas bem africanizadas, como outras que mesclam características lusitanas com indígenas e pouca influência africana.

Em “Quatro séculos de modas e costumes” (1968), o sambista descreve alguns elementos culturais que estão em acordo com a definição de Borba sobre cultura. Aspectos que estão relacionados a comportamentos – “Desfilam modas no Rio”; conhecimentos, técnicas e artefatos, que são evidenciados nas capoeiras, frevos e maracatus; e ideias, como a festa da menina-moça, que consiste num ritual de passagem de menina para moça, e o candomblé, que apresenta uma ideologia religiosa.

Quando se associa a cultura às ideias e ao conhecimento, muitas vezes, direciona-se para intelectualidade de uma pessoa ou grupo (culto X inculto). Embora não exista grupos sociais sem cultura, há uma classificação dela como inferior e superior por acadêmicos e sociedade elitista. Nessa perspectiva, a

cultura “superior” é confundida com educação, progresso, bons costumes e bom comportamento, definidos e delineados pela classe dominante.

Do ponto de vista etimológico, “cultura” é originário do latim *cultura*, cognato do verbo “colere”, que deu origem a variadas palavras, dentre elas, a associação com a lavoura, como “colonus” – agricultor, “cultor” – aquele que cultiva, “culter (coulter)” – faca de arado. De acordo com Eagleton (2005), “colere” pode significar cultivar, habitar e cultivar.

O seu significado como «habitar» evoluiu desde o latim *colonus* até ao «colonialismo» contemporâneo, pelo que títulos como *Cultura* e *Colonialismo* são, uma vez mais, levemente tautológicos. Mas *colere* também originaria, através da expressão latina *cultus*, o termo religioso «culto», precisamente no momento em que, na era moderna, a própria ideia de cultura é substituída por um evanescente conceito de divindade e transcendência (EAGLETON, 2005, p. 12).

Há uma relação entre os significados que contribuem para o conceito de cultura que temos atualmente. A cultura nas tradições está relacionada, muitas vezes, ao culto religioso (sagrado), de forma que merece ser protegida e venerada e possui afinidades com o território ocupado. Deste modo, pressupõe-se a existência da natureza, que precisa ser trabalhada, a fim de conferir forma humana com significado. “As cidades erguem-se a partir de areia, madeira, ferro, aço, pedra, água e outros materiais semelhantes, sendo, assim, tão naturais quanto as idílicas paisagens rurais são culturais” (EAGLETON, 2005, p. 13).

O conceito de cultura passou por modificações ao longo do tempo, de maneira que estudos foram ampliando seu significado. Eagleton (2005, p. 21) esclarece que, no final do século XVIII, período do iluminismo, cultura se apresentava como sinônimo de civilização, associado a um processo geral de progresso intelectual, espiritual e material. “A tensão entre «cultura» e «civilização» devia-se, em grande parte, à rivalidade entre a Alemanha e a França”. Laraia (2001) explica que o termo de origem germânica *Kultur* era empregado para representar todos os aspectos espirituais de um determinado grupo, e a palavra francesa *Civilization* era designado às realizações materiais de um povo, ou seja, práticas de bons costumes e comportamentos éticos.

Para Eagleton (2005), “civilização” minimizava as diferenças, porque incluía uma vida política, técnica e social e não o desenvolvimento em si mesmo, enquanto, “cultura”, pelo seu caráter religioso, artístico e intelectual, realçava-as. No século XIX, o termo civilização estava desacreditado, tendo em vista que se tornou um termo sociável, traduzindo a ideia de cordialidade e boas maneiras, o que a tornava abstrata, alienada, mecânica e utilitária, à medida que cultura assumiu uma postura mais complexa, espiritual e crítica, vista como holística, sensível e evocativa.

O autor ainda argumenta que, para a cultura se efetivar como crítica, precisa manter sua dimensão social, a fim de não regredir ao significado primitivo de cultivo individual, de forma que necessita se entrecruzar com a civilização. Diante desse contexto, o Antropólogo britânico Edward Tylor (1832 – 1917) sintetizou os dois termos – *Kultur* e *Civilization* – no léxico *Culture*:

Tomado em seu amplo sentido etnográfico [cultura] é este todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade (TYLOR, 1871, apud LARAIA, 2006, p. 25).

Edward B. Tylor foi o primeiro a conceituar “cultura” como é vista nos dias atuais pela antropologia. Como Laraia (2006) explica, uma única palavra abarcaria todas as possibilidades de realização humana, além de descartar a ideia de algo inato e vinculado ao biológico. Clifford (2008, p. 46) comenta que “uma ‘cultura’ é, concretamente, um diálogo em aberto, criativo, de subculturas, de membros e não-membros, de diversas facções”, e a língua é o instrumento usado para interação e luta de diferentes grupos.

Eagleton (2005) expõe que a “cultura” significa autodivisão, porque o sujeito formado de eus fragmentados é aperfeiçoado dentro da humanidade. Ele se encontra entre o Estado e a sociedade civil, ou seja, depara-se com o fato de como gostaria de se representar e como é a realidade em que está inserido. Assim sendo, a cultura não está dissociada da sociedade e nem totalmente integrada nela.

O autor ainda explica que a cultura precisa ser e agir de modo crítico e desconstruindo a ideologia de hegemonia, que é um mecanismo de formatar os



sujeitos sociais a uma organização política e não conflituosa. Segundo Thompson (1998, p. 17), a “cultura” é uma arena de elementos conflitivos, uma vez que é “um conjunto de diferentes recursos, em que há sempre uma troca, entre o escrito e o oral, o dominante e o subordinado, a aldeia e a metrópole”. Deste modo, o termo “civilização” passou a ser empregado a algo burguês e “cultura” destinado a patrícia e populista.

Ortiz (1985) explica que a fronteira entre cultura popular e a cultura da elite, até meados do século XVIII, não estava bem definido, já que a nobreza participava dos eventos culturais das classes subalternas, como a religiosidade, superstições e jogos. No entanto, a reciprocidade não era a mesma, pois, ao povo, não era permitido fazer parte do universo da burguesia. No século XX, a cultura popular emergiu a partir do momento que o saber intelectual contrapôs ao saber do povo, como expõe Thompson (1998). Nesse sentido, tudo que era classificado como ideal, aceitável, apreciável, belo e de bom gosto estava relacionado ao civilizado; por outro lado, ao popular, foi referenciado o mau gosto e ingênuo, além de sofrer com desprestígio.

No Brasil, a cultura popular foi construída a partir do povo brasileiro, formado pelos índios, negros e brancos. Martinho da Vila (em parceria com Elton Medeiros), no samba “Lusofonia” (2000), canta a importância das tradições indígenas para a formação do país:

Eu gostaria de exaltar em bom Tupi  
As belezas do meu país  
Falar dos rios, cachoeiras e cascatas  
Do esplendor das verdes matas e remotas tradições... (VILA E  
MEDEIROS, 2000).

O uso do léxico “tupi” está representando o povo indígena, uma vez que era a língua da maior parte da população indígena que ocupava o litoral, por volta do descobrimento do país, no século XV. Nos versos “falar dos rios, cachoeiras e cascatas/ do esplendor das verdes matas...”, o eu-lírico chama a atenção para a relação dos índios com a natureza, uma vez que essa fala será em língua indígena (tupi). Também é salientada a ideia de “remotas tradições”, apresentando possibilidades culturais provenientes dos povos indígenas.

Ainda no samba “Lusofonia” (2000), novamente faz menção de outra língua indígena presente no Brasil, o guarani, conforme os versos “também cantar em guarani os meus amores/ desejos e paixões”. O intelectual Martinho da Vila faz escolhas lexicais que possibilitam releituras: uma delas é o uso do léxico “guarani”, como a “tupi” para enfatizar a importância da língua indígena na construção cultural brasileira por meio da influência nos vocábulos da língua portuguesa, uma vez que a língua faz parte da cultura. Conforme Joaquim Mattoso Câmara Jr. (1972), a língua se integra a cultura, primeiramente, porque, como produto do homem com base nas convicções e valores, atua como instrumento de comunicação entre os membros da sociedade, assim, é através da linguagem que a cultura é expressa a cada momento.

...Isso não acontece necessariamente com os outros aspectos da cultura: em cada um deles se refletem outros (as concepções religiosas na arte, a arte na indústria e assim por diante), mas nenhum deles existe para expressar todos os outros. Assim a língua é uma parte da cultura, mas uma parte que se destaca do todo e com ele se conjuga dicotomicamente... Mas não é tudo. A língua só existe justamente para esse fim; não tem finalidade em si mesma. A sua função é expressar a cultura para permitir a comunicação social (MATTOSO CÂMARA JR., 1972, p. 53, 54).

O “guarani” também pode estar fazendo referência ao livro de mesmo nome “O Guarani” (1857) de José de Alencar, já que o léxico está associado à amores, desejos e paixões. “O Guarani” é um romance histórico que narra a relação amorosa entre Peri, um índio, e Ceci (D. Cecília), uma moça, “que tinha dezoito anos, e que era a deusa desse pequeno mundo que ela iluminava com o seu sorriso, e alegrava com o seu gênio travesso e a sua mimosa feceirice”, filha de nobres (ALENCAR, 1990, p. 12).

Na narrativa, três homens se apaixonam por Ceci – Loredano (Frei), Álvaro (nobre cavalheiro) e Peri. Dentre os três, é Peri que possui o amor verdadeiro, a ponto de abandonar seu povo e sua cultura por Ceci.

Em Peri o sentimento era um culto, espécie de idolatria fanática, na qual não entrava um só pensamento de egoísmo; amava Cecília não para sentir um prazer ou ter uma satisfação, mas para dedicar-se inteiramente a ela, para cumprir o menor dos seus desejos, para evitar que a moça tivesse um pensamento que não fosse imediatamente uma realidade (ALENCAR, 1990, p. 37).

Esse romance objetivava em transformar, o índio, “junco selvagem”, em herói perante a sociedade brasileira, uma vez que era visto como o nativo legítimo do Brasil, afinal, foram os primeiros habitantes dessa nação. Também é possível inferir que José de Alencar, em seu livro “O Guarani”, o índio contribuiu na formação da nação brasileira.

Assim vivia, quase no meio do sertão, desconhecida e ignorada essa pequena comunhão de homens, governando-se com as suas leis, os seus usos e costumes; unidos entre si pela ambição da riqueza, e ligados ao seu chefe pelo respeito, pelo hábito da obediência e por essa superioridade moral que a inteligência e a coragem exercem sobre as massas realidade (ALENCAR, 1990, p. 9).

Assim sendo, Martinho da Vila, ao compor sambas que tratam da temática indígena, estava fornecendo informações acerca da contribuição destes para a construção da identidade cultural brasileira.

Quanto à influência africana na cultura popular, o samba “Iemanjá, desperta” (1977), de autoria do sambista, reafirmada a importância dos costumes, hábitos e valores desse grupo étnico:

Desperta do seu dique um mar de amor  
E toma conta do seu povo sofredor  
Que oriundo das grandes nações do além-mar  
Trouxeram tanta crendices pra cá  
Enriquecendo a cultura popular... (VILA, 1977).

Os versos “e toma conta do seu povo sofredor/ que oriundo das grandes nações do além-mar” permitem identificar que se trata dos africanos escravizados no período colonial. O sambista também destaca as crendices como contribuição africana para a construção da cultura popular. De acordo com os autores Bevilaqua, Félix, Azevedo e Martins (1988, p. 20) e Moura (1995, p. 14), os negros escravizados no Brasil, diante da nova estrutura social e cultural, a que foram submetidos, reviveram sua cultura de origem - a religiosidade, a música, a dança e todas as outras manifestações.

A transmissão da tradição popular ocorreu através da oralidade, que foi passado de geração para geração. Observa-se que o eu-lírico não identificou os criadores, mas disse que as crendices, que está simbolizando toda a cultura africana, são oriundas do “povo sofredor”. Assim sendo, a cultura não é

individual, mas consiste em uma ocorrência coletiva, de forma que o ouvinte consegue se identificar com o fato contado.

O compositor Martinho da Vila tem uma preocupação em resguardar a cultura popular e utiliza seus sambas como instrumento de divulgação das tradições. A manutenção das manifestações culturais constitui um processo de resistência à memória e à identidade do povo brasileiro. Santos (2004, p. 151) explica que o samba é um veículo que possibilita a sociabilidade em diversos acontecimentos, como na linguagem, nos hábitos, no trabalho, nas festas e rituais, entre outros. Dentro desse contexto, não é de estranhar que festas populares, como Folia de Reis ou Festa de Reisado, um acontecimento tradicional de cunho cultural e religioso, que ocorre em diversas regiões do país, façam parte do repertório do artista.

O samba “Folia de Reis” (1970), de autoria do artista, descreve com detalhes a festividade, conforme segue a letra da composição:

A vinte e cinco de dezembro  
Se reúnem os foliões  
E vão pra rua  
Bater caixa nos portões  
Lá vão pandeiro, sanfoneiro, violões  
(Santos Reis aqui chegou ai, ai  
Pra visitar sua morada ai, ai, ai, ai)  
Eles só voltam pra casa dias seis  
Dia de Reis...  
Na folia tem palhaço  
Que faz verso e diabrura  
Representa o tihoso  
Tentador das criaturas  
Mas também tem a bandeira  
A Bandeira do Divino  
Mais atrás os três Reis Magos  
Procurando o Deus Menino  
Ô de casa, ô de fora...  
Batem lá na sua porta  
Pra pagar uma promessa  
Levam mestre e contra-mestre  
Pra poder cantar a bessa... (VILA, 1970).

Folia de Reis é uma festa católica, que simula a caminhada dos três Reis Magos (“Santos Reis”), Gaspar, Belchior e Baltazar, até chegar ao encontro do menino Jesus em Belém. O acontecimento acontece por 12 dias, a começar à meia noite do dia “...vinte e cinco de dezembro” e terminar 6 de janeiro do ano

posterior, no Dia de Reis - “...Eles só voltam pra casa dias seis/ Dia de Reis...”. Essa festividade reúne os foliões, os participantes da folia, que “...vão pra rua/ bater caixas nos portões” (VILA, 1970; 2011).

O compositor, ao narrar a festividade, preocupa-se com informações relevantes que caracterizam o evento, permitindo que ao coletivo identificar a festa: o uso de instrumentos que tocam músicas típicas – “Lá vão pandeiro, sanfoneiro, violões”; alguns personagens – palhaços, mestre e contramestre, os três Reis Magos e Jesus; Visitas às casas das pessoas; e cantorias. Assim, “Folia de Reis” (1970) é um samba que transmite uma tradição e mantém viva as memórias/lembranças coletivas do passado, diante de uma sociedade que apresenta grandes avanços tecnológicos voltados para o futuro.

No dia 23 de janeiro de 2016, no Instituto Cultural Martinho da Vila, em Duas Barras/RJ, ocorreu o “Encontro de Folia de Reis”. É uma prática na região, que acontece anualmente. No ICMV, os foliões foram recebidos por Martinho da Vila e sua esposa, conforme a imagem que se segue.



21

Na imagem, à esquerda de Martinho da Vila, que está com sua esposa, Cleodimar Ferreira, encontra-se o responsável em guardar e proteger a Bandeira, que traz imagens de santos e é enfeitada com flores e fitas. Os foliões estão usando roupas que lembram uniformes e, nas cabeças, os chapéus também são enfeitados por flores e fitas coloridas. Diante da imagem, é possível verificar que o sambista reforça o compromisso em preservar a tradição cultural, reconhecendo o valor identitário para a sociedade.

Apesar de o processo de formação da cultura popular ocorrer por interferência do contexto histórico, há uma associação da cultura popular com o folclore (folk = povo e lore = saber), de modo que se subte a necessidade de preservação de um saber característico da transmissão oral. No entanto, conforme o sociólogo Florestan Fernandes (2003), caracterizar a cultura popular como folclore seria o mesmo que considerá-la como algo ultrapassado e estático, em que não sofreria com a modernização da sociedade, de maneira que resguardaria a estabilidade da burguesia.

Assim, folclore representaria uma cultura primitiva, estando relacionado às manifestações culturais apoderada por uma população inculta, de forma que é vista como subcultura pela sociedade elitista. Por outro lado, também é vista como a essência da nacionalidade, já que estaria relacionado à tradição e antiguidade. A cientista social Vivian Catenacci (2001) esclarece que, no século XX, os intelectuais, como Silvio Romero, pai dos estudos folclóricos brasileiros, acreditavam que investigar as tradições contribuiriam para afirmar a identidade brasileira, protegendo, assim, do processo de modernização e progresso no Brasil. Nesse contexto, Silvio Romero, influenciado pelos irmãos Grimm, passou a registrar o que antes fazia parte da tradição oral.

A escrita, portanto, tornou-se um instrumento de divulgação da cultura popular, o que não anula a importância da oralidade. Pelo contrário, é a oralidade um dos principais recursos para que a tradição permaneça em evidência. Galvão e Batista (2006) comentam que o pesquisador da cultura e religião, Walter Jackson Ong, classificou a oralidade em duas categorias: a primária, puramente oral e faz parte de grupos que não tiveram contato com a escrita; e a secundária,

que está em contato com diversas formas de comunicação. Segundo o padre e professor Ong, apesar de, atualmente, não haver existência da oralidade primária, as narrativas das sociedades tradicionais, transmitidas ao longo do tempo, de geração após geração, é um legado que não pode ser desconsiderado.

Tanto a oralidade quanto a escrita são relevantes como práticas sociais. De acordo com Soares (2004, p. 58 e 59), as sociedades modernas são, na sua essência, grafocêntricas, em que está incorporada à política, economia e a cultura e “é não só enormemente valorizada, mas, mais que isso, é mitificada (é frequente, por exemplo, a suposição de que na escrita é que está o discurso da verdade, que só a escrita é o repositório do saber legítimo)”. A escrita também é um instrumento de poder, uma vez que o acesso a ela possibilita a conquista e o exercício da cidadania na sociedade, bem como é “um capital indispensável na luta pela conquista desses direitos e desses privilégios, na luta pela participação no poder (...)”.

Martinho da Vila, em muitos de seus sambas, tem uma preocupação com a tradição e a cultura dos antepassados. A pesquisadora Tereza de Almeida (2008, p. 320) explica que a canção se perfila às formas de oralidade e, ao ser transmitida através da voz, é mais fácil de ser memorizada. Possibilita a materialização “de marcas de um passado histórico e inserindo-o em uma nova experiência com a qual um grupo pertencente à realidade distinta daquela que deu origem ao texto pode identificar-se plenamente” (p. 320). Assim sendo, pode-se, nesse momento, pensar em uma analogia com os griots africanos no passado.

O estudo em torno da imagem do griot é muito complexa, o que não se pretende, neste trabalho, explorar profundamente. Entretanto, pode-se remeter a algumas características do griot tradicional para salientar como Martinho da Vila atua, por meio da música, como uma espécie de Griot, um divulgador da cultura africana, transmitindo através do canto (oralidade) a tradição dos antepassados.

O vocábulo de origem francesa “griot” se destina à três categorias, como expõe Hampaté Bâ (2010, p. 193): os griots genealogistas, historiadores ou

poetas, que são contadores de história e viajantes; os embaixadores e cortesãos, que, ligados à família nobre, mediam entre as grandes famílias, quando ocorrem casos de desavenças; e, por fim, os griots músicos, são compositores e cantores excelentes, que tocam qualquer instrumento, como o monocórdio, guitarra, cora, tantã e outros.

O griot, em algumas regiões do território africano, atua como contador de história dentro de uma comunidade, por meio da linguagem oral. Geralmente, é um ancião, que é respeitado pelo seu conhecimento e é o responsável pela conservação da memória coletiva e tradição do grupo. É o porta-voz da história e cultura do grupo. O griot é “geralmente dotado de uma memória prodigiosa, normalmente também é o arquivista de fatos passados transmitidos pela tradição, ou de fatos contemporâneos” (Hampaté Bâ, 2010, p. 175).

Nesse contexto, materializando a oralidade (canto) através da escrita (letra de música), Martinho da Vila pode ser considerado um griot contemporâneo, ou seja, um griot africano ressignificado. Até porque, nos tempos atuais, a oralidade e a escrita, como Marcuschi (2001) expõe, não são atividades diferentes, mas se completam para a compreensão do mundo atual. Finnegan (2008, p. 20) aduz que a forma escrita é um veículo de modernidade e sempre foram “tomadas como o modo apropriado de representar a realidade de louvações africanas, canções de amor indianas, jogos infantis, canções populares, a missa cristã.”

O sambista, como griot, preserva a memória, restaura a tradição africana, tornando-se um elemento que reconstrói a identidade cultural de um determinado grupo. De certa maneira, ele se relaciona com a imagem do griot africano, principalmente, pela figura do narrador. Benjamin (1994, p.198) explica que havia dois grupos de narradores: o marinheiro comerciante, “ ‘quem viaja tem muito que contar’, diz o povo”; e o camponês sedentário, o homem que não saiu do seu país e “que conhece suas histórias e tradições”. Cada um deles conservou suas características próprias, suas peculiaridades, como narrador, ao longo do século, mas “no sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário”.



Hampaté Bâ (2010, p. 208) comenta que uma das funções da memória africana não é simplesmente recordar um evento passado, mas trazê-lo para o presente com o intuito de que todos participem (narrador e audiência). Consiste na reconstrução de um acontecimento, registrada em sua totalidade.

Aí reside toda a arte do contador de histórias. Ninguém é contador de histórias a menos que possa relatar um fato tal como aconteceu realmente, de modo que seus ouvintes, assim como ele próprio, tornem-se testemunhas vivas e ativas desse fato. Ora, todo africano é, até certo ponto, um contador de histórias (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 208).

Como exemplo, pode-se citar o samba-enredo da GRES Unidos da Vila Isabel, “Onde o Brasil aprendeu a liberdade” (1972), de composição de Martinho da Vila, que traz à tona a “Batalha dos Guararapes”. Esse fato ocorreu em Morro dos Guararapes no município de Jaboatão dos Guararapes (Pernambuco), no século XVII, e contribuiu para a formação da identidade brasileira.

Aprendeu-se a liberdade  
 Combatendo em Guararapes  
 Entre flechas e tacapes  
 Facas, fuzis e canhões  
 Brasileiros irmanados  
 Sem senhores, sem senzala  
 E a Senhora dos Prazeres  
 Transformando pedra em bala  
 Bom Nassau já foi embora  
 Fez-se a revolução (VILA, 1972).

A Batalha dos Guararapes representa um marco simbólico para a sociedade brasileira, uma vez que despertou o sentimento de patriotismo. Tratou-se de uma luta pelo domínio da região nordeste do país (1648 – 1649) por Portugal e Holanda, em que houve a participação dos três grupos étnicos formadores do território brasileiro, brancos (“Facas, fuzis e canhões”), negros (“Sem senhores, sem senzalas”) e índios (“Entre flechas e tacapes”), “brasileiros irmanados” em prol de expulsar os holandeses, durante o período colonial.

O combate em Guararapes, no geral, tem por destaque a formação do Exército Brasileiro.

Sendo o civismo o vigor moral de um povo, neto da História e filho da Tradição, nada mais justo do que recordar à Nacionalidade e ao Exército Brasileiro as mensagens cívicas

perenes que aquelas batalhas nos transmitem (BENTO, 2004, p. XXVII).

O sambista narra acontecimentos importantes para a construção da sociedade, no entanto, apresenta aspectos que contemplam todos os grupos que contribuíram para a formação da identidade brasileira, destacando a cultura de quem vive à margem da sociedade, seja de origem indígena, africana ou europeia.

...E lá vem maracatu, bumba-meu-boi, vaquejada  
Cantorias e fandangos  
Maculelê, marujada  
Cirandeiro, cirandeiro  
Sua hora é chegada  
Vem cantar esta ciranda  
Pois a roda está formada... (VILA, 1972).

Nesses versos, Martinho da Vila apresenta uma riqueza de práticas culturais de música, dança e religiosidade que faz parte da realidade do norte e nordeste – maracatu, maculelê, marujada, entre outros. Contudo, outros sambas do compositor enfatizam a contribuição de diversos grupos étnicos para a formação cultural do país, como em “Canta, canta, minha gente” (1974) – “cantem ciranda e frevo/ o coco, maxixe, baião e xaxado”; “Iaiá do cais dourado” (1969 – em parceria com Rodolpho”, em que cita a capoeira, romaria, fandango, reisado, festas do alto do Cantuá; “Batacotando” (1994), que discorre sobre a capoeira, representada pelo berimbau, forró, funk, reggae, xaxado, samba, bossa-nova e o carnaval; entre outros. O vasto repertório do sambista, que aborda a temática “cultura”, indica uma preocupação com os diversos elementos culturais e suas diferentes formas de manifestação.

As letras de música do compositor não consistem em relatar simplesmente o cotidiano, mas se torna um instrumento de resistência, pois, ao serem cantadas, estabelecem uma relação com o ouvinte, em que os discursos vão se inserindo socialmente, em alguns momentos, de modo sutil. Nesse contexto, observa-se que Martinho da Vila aproveita a oportunidade para inserir elementos da cultura popular em seus sambas, sejam elas vistas como folclore ou não, como provérbios, ditos e crendices.

Segundo Benjamin (1994), a verdadeira narrativa tem valor utilitário, como ensinamento moral, sugestão prática, provérbio ou norma de vida. Ela é

adquirida pelo intercâmbio de experiências, ou seja, pelas vivências que foram passadas de geração para geração, de forma que esses aprendizados se tornam uma rica fonte de alimentação para o narrador. O ato de aconselhar está baseado na sabedoria, que o narrador “retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas às experiências dos seus ouvintes” (p. 201).

Em “Sol e Chuva, casamento da viúva” (1988), Martinho da Vila e Beto Sem Braço fazem menção à tradição oral já pelo título, que é um provérbio, ditos populares que tratam de aspectos sociais e morais do cotidiano, cujo autor é desconhecido. O sambista desenvolve saberes transmitidos pela oralidade através das gerações e que fazem parte da realidade cotidiana da sociedade.

“Sol e Chuva, casamento da viúva” é provérbio relacionado à fenômenos meteorológicos e à região rural, e é justamente sobre isto que a letra do samba discorre. Inicialmente, o eu-poemático comenta sobre a saudade que sente – “Vejam o que esta chuva faz/ que saudade dá/ doce lembrança traz...”, segue com descrições de detalhes que leva o receptor/ouvinte a se inserir na imagem formada. Há presença de verbos no pretérito perfeito (rolou/ caiu/ fugiu e outros), ratificando que esses fatos são recordações importantes e significativos em sua vida.

...Sol e chuva, casamento de viúva  
Ventou, tempestade rolou  
Fruta pelo chão caiu  
Do cajueiro voou um Tiziu  
E a molecada se espantou fugiu...(VILA, 1988)

É possível observar a atenção voltada para este tópico quando “Sol, chuva, casamento de viúva” apresenta um eu-lírico saudosista de um momento que o emociona – “e os contos da vovó me faz pensar”. Há uma inocência presente nessa letra de música.

Outro samba com características saudosista e que traz à tona a memória da sua infância, bem como elementos que fazem parte da cultura popular, é “Calango da lua” (1981):

Se a lua brilha  
Lá no alto da montanha

Eu só fico apreciando  
 A beleza do luar  
 E me lembrando  
 Do meu tempo de criança  
 Quando eu só enchia a pança  
 Sem ter que me preocupar  
 Jogava bola  
 E pulava amarelinha  
 Gazetiava na escola  
 E rodava o meu pião  
 Com atiradeira  
 Eu caçava uma rolinha  
 E curtia uma fogueira  
 No dia de São João... (VILA, 1981).

O eu-lírico descreve momentos tocantes da infância, em que a ingenuidade e a felicidade estavam presentes em sua vida. O samba cita brincadeiras relacionadas à cultura popular, como pião, atiradeira, caçar rolinha e curtir “fogueira/ no dia de São João”. Atualmente, é visível que muitas brincadeiras associadas à tradição popular, que foram transmitidas por gerações passadas, estão cada vez mais escassas, como resultado da falta de interação das pessoas, por meio da qual havia trocas de experiências, valores, crenças e modo de viver. Logo, em consonância com Benjamin (1994), a arte de narrar está a cada dia mais rara.

O autor ainda explica que a sociedade está pobre de histórias surpreendentes, embora se tenha muita informação de todo mundo. No entanto, esta informação vem com explicações, o que não acontece com o narrar, pois o leitor é livre para interpretar a partir do seu ponto de vista, atingindo uma amplitude que não se consegue na informação. Quanto mais o narrador age com naturalidade, mais a história é memorizada e a sua experiência assimilada, despertando o desejo de recontá-la em algum outro momento.

Assim, quando Martinho da Vila canta, isto é, intercambia uma vivência, está fazendo com que sua voz e de diversas pessoas sejam ouvidas, principalmente, porque as vozes, de quem está à margem da sociedade, são experiências do outro, de quem precisa ser representado e reconhecido. Nesse sentido, o samba “Meu quinhão vida” (1990) de autoria do artista diz que:

...Enquanto a minha voz fizer-se ouvida  
 Vou deixar fluir minha emoção  
 E o tudo ou nada

Que eu sei da vida  
Vou cantarolando na canção  
Meu quinhão (VILA, 1990).

As vivências, que o eu-lírico possui (... E o tudo ou nada/ que eu sei da vida...”), vão ser o “quinhão” (destino) do eu-lírico. Dessa maneira, como um “narrador”, ele vai fazer sua voz ser ouvida e deixar fluir sua emoção. Assim sendo, esse conhecimento obtido ao longo dos anos remete à herança cultural deixada pelos antepassados, que, associada à memória, mantém a tradição transformada ou não, ressignificada ou não.

Arantes (1981) comenta que a cultura popular, dentre várias concepções, tem o conceito de saber e a função de resistência à dominação de classes e é refletida através de diversas formas artísticas, como a poesia e a música. O autor ainda explica que a cultura popular apresenta características relevantes da tradição, daí a ideia de folclorização desta forma cultural, que é vista de modo estático e sem possibilidades de transformações na sociedade dominada por um determinado grupo. Contudo, apesar da base ser na tradição dos antepassados, diante de um mundo dinâmico, influenciado pelos contextos histórico, social e político, a cultura popular passa por ressignificações.

Dentro do contexto artístico, há pessoas que são reconhecidas pelo grupos mais simples e pobres como capazes de serem intermediários entre eles e a classe elitizada. Pessoas capazes de valorizar a cultura de uma classe invisibilizada e subalternas, promovendo a reflexão acerca das relações de poder cultural, considerando o processo histórico e social de produção desta cultura.

A formação cultural do país é resultado de um processo que se iniciou desde o período colonial, quando as três etnias, branco, índio se encontraram no Brasil. Apesar de existir uma diversidade cultural, os europeus tentavam impôr a força seus valores. Entretanto, por meio de estratégias de resistência (música, dança, religiosidade, entre outros), culturas indígenas e africanas se mantêm viva até os dias atuais.

## 2.3 MARTINHO DA VILA CANTA A QUESTÃO ÉTNICA BRASILEIRA

Nenhum texto é neutro, portanto, contém intencionalidade e possui uma carga ideológica. A música popular aborda aspectos culturais de uma sociedade, de forma que são relevantes na construção da identidade. O gênero musical samba, entoado por Martinho da Vila, age, em especial, a favor de um grupo, como os pobres e os negros.

Martinho da Vila, ao cantar a diversidade, por meio de seus sambas, traz para a sociedade questionamentos acerca da herança e afirmação da identidade africana. Não é à toa que o sambista canta em “Pensamento que voa” (1991) de sua autoria e Nelson Rufino:

...Me dizia que este mundo  
Ainda tem salvação  
Negritude mantém vivo  
Meu sangue africano  
É por isto que meu canto  
Vem do coração... (VILA E RUFINO, 1991).

Nesse contexto, as letras de música do sambista participam do processo de “reconstrução” da identidade, através da resistência e negociações, por estabelecer um diálogo com a ancestralidade. Woodward (2007, p. 12) comenta que “essa redescoberta do passado é parte do processo de construção da identidade que está ocorrendo neste exato momento e que, ao que parece, é caracterizado por conflito, contestação e uma possível crise”.

De acordo com Hall (2006), a identidade não está definida nos genes de um sujeito, mas é construída a partir da internalização de valores culturais em que está inserido e é influenciado, provocando constantes transformações. Nessa perspectiva, pode-se observar que os africanos, quando, no século XVI, chegaram em terra nova – Brasil – para serem escravizados, tiveram contato com um novo sistema de representação cultural, que tentaram lhes impor de qualquer forma. Todavia, os negros, apesar de terem contato com uma nova tradição cultural e passarem por mudanças e transformações, mantiveram sua essência africana, que perdurou por gerações e se fortaleceu até os tempos atuais.

Muitas vezes, as manifestações musicais fazem referência à afirmação da identidade de diversos grupos. Nesse sentido, quanto a questão identitária negra, de acordo com Andrade (1977, p. 186), “o africano também tomou parte vasta na formação do canto popular brasileiro. Foi certamente ao contacto dele que a nossa rítmica alcançou a variedade que tem, uma das nossas riquezas musicais”.

Martinho da Vila compôs, junto com Rildo Hora, o samba “Negros odores” (1983), que ratifica a influência do canto africano na cultura brasileira, quando diz que viu “o forte canto” em vários países do continente africano:

O forte canto  
Vi em Angola  
Em Moçambique  
Em Cabo Verde  
Na Tanzânia  
Na Etiópia  
Mesmas cores das Guinés  
Lá no Zimbabwe  
Congo  
Em São Tomé e Benin  
Negros odores e carmin... (VILA, 1983)

O adjetivo está atrelado ao substantivo, atuando como modificador dele. Assim sendo, o uso do adjetivo “forte” acrescenta ao substantivo “canto” uma característica marcante, intenso e poderoso. A posição em que o adjetivo se encontra também é relevante, pois quando ocupa a posição pré-nominal, ou seja, quando vem antes do substantivo, atribui um valor acentuado ao nome. Nesse sentido, o verso “o forte canto” não está se refere a um simples canto, mas uma habilidade poderosa e competente que os negros africanos possuíam e ainda possuem.

Em “Negros odores” (1983), há uma listagem com nomes de vários países africanos, remetendo, assim, ao período colonial, em que os negros africanos, “negros odores e carmin”, foram retirados de vários lugares da África como objetos/animais para serem escravizados no Brasil. Outro recurso que evidencia um passado doloroso é o léxico “Carmin”, que é uma cor vermelha intensa, empregada como metáfora para o sangue. Logo, “negros odores e carmin” representam os negros escravos que trabalhavam e tinham que “dar o sangue” para os senhores, inclusive literalmente. Não por vontade própria, mas porque

eram vistos como propriedades - objetos e/ou animais – e, aos olhos dos senhores, não mereciam ser tratados com respeito. Segundo Santos (2004, p. 48), “o sangue sob a forma de trabalho precisa ser apropriado pelo senhor”.

Outro ponto a ser destacado no samba é o sincretismo musical quando o compositor canta:

...Vibro, me encanto  
Canto  
E até já nem me espanto  
Com os tambores e clarins (VILA, 1983)

O eu-lírico na letra da canção não se espanta com o som do tambor, um instrumento de percussão de origem africana, e o clarim, um instrumento de sopro de origem europeia, pois, em muitas culturas afro, houve uma inclusão de instrumentos musicais de origem europeia.

A identidade cultural da sociedade brasileira se deu a partir de três raças: índio, branco e negro. Afirmando tal característica identitária, Martinho da Vila canta o samba-enredo da G.R.E.S Unidos de Vila Isabel (RJ), em 1968, “Quatro séculos de modas e costumes”:

...Negros, brancos, índios  
Eis a miscigenação  
Ditando moda, fixando os costumes  
Os rituais e a tradição... (VILA, 1968)

Ainda neste samba, Martinho da Vila regressa ao período colonial, ao dizer que:

...lá vem o negro  
vejam as mucamas  
também vem com o branco  
elegantes damas... (VILA, 1968)

Este trecho do samba, traz à lembrança o quadro de Jean Baptiste Debret<sup>22</sup>, denominado “Um funcionário a passeio com a sua família”, em que o artista representa o cotidiano de uma família no período colonial, conforme a data inscrita em cima da porta – 1819.

---

<sup>22</sup> Jean Baptiste Debret, nascido em 1778 na França, foi filho de escrivão do parlamento de Paris, Jacob Debret. Chegou à Baía de Guanabara em 26 de janeiro de 1816, juntamente com o pintor Nicolas Antoine Taunay e o arquiteto e advogado Grandjean de Montigny (Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny).



O Rio de Janeiro, no século XIX, era uma cidade que possuía uma população negra escrava considerável, principalmente, porque o porto da cidade era muito ativo e eram os negros que davam, através de seu trabalho, à sociedade o dinamismo comercial. De acordo com Silva (1988), em 1799, a população carioca era de 43.736 pessoas, sendo que 14.986 eram escravos; já no censo de 1821, a população cresceu para 79.321, tendo como população escrava 36.182. Debret, ao retratar a sociedade no período colonial, não deixou passar despercebido os negros que faziam parte do cotidiano da corte.

O quadro “Um funcionário a passeio com a sua família” reproduz a estrutura social da corte no período colonial por evidenciar as pessoas em fila indiana, a começar pelo homem, funcionário público, as filhas e esposa, brancas, em seguida, e, por fim, os negros.



Sempre houve um desequilíbrio social desde o período colonial, uma vez que só a cultura do dominador, predominantemente europeia, atuava na sociedade. Dessa maneira, quem não apresentasse características dentro do perfil esperado sofria com a discriminação. Assim sendo, O negro se tornou elemento que mais sofreu com a exclusão, além de também ser excluído e marginalizado.

No século XIX, com a pretensão de ter um país com característica europeia, o negro e seus descendentes eram vistos de forma negativa. Desse modo, surgiu a ideologia do branqueamento, através da mestiçagem entre brancos e negros, uma vez que estes eram em maiores números e estavam presentes na vida urbana. A mestiçagem era incentivada, afim de que, com o passar dos anos, o Brasil fosse embanquecido, afastando, assim, a ideia de selvageria e aproximando do modelo europeu, visto, na época, como paradigma de uma sociedade moderna (SOUZA, 2006). Dentro desse contexto, verifica-se que este processo se tornou uma forma de invisibilizar os negros, que faziam parte da sociedade.

Quando se pensa em um país mestiço, pensa-se em um país com democracia racial, o que nega a inúmeras identidades presente na sociedade, determinando, assim, a hegemonia social. O antropólogo Kabengele Munanga define miscigenação:

...como uma troca ou fluxo de genes de intensidade e duração variáveis entre populações mais ou menos contrastadas biologicamente. E entende-se por população um conjunto de indivíduos que se reproduzem habitualmente entre si; um conjunto definido biologicamente e não a priori. O fenômeno da mestiçagem, analisado do ponto de vista populacionista, parece-me ter menos implicações ideológicas do que na abordagem raciologista (MUNANGA, 2008, p. 17).

Segundo o autor, a mestiçagem estava mais embasada na questão de raça do que no ponto de vista ideológico da sociedade. Levando em consideração que a música reflete ideologias e contextos históricos e sociais, não é de se admirar que a mestiçagem se torne temáticas de composições.

A função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele. E uma vez engajado no universo da linguagem, não pode nunca mais fingir que não sabe falar: quem entra no universo dos significados, não consegue mais sair (SARTRE, 1989, p. 21, 22).

Assim sendo, como reafirma Bentes (2001), a produção textual é uma ação consciente, tratando-se de uma prática intencional, em que o escritor deixa em evidência seus pensamentos, no entanto, o contexto, seja histórico, social ou econômico, interfere nessa produção. Martinho da Vila absorveu a ideologia que prevalecia dentro de um contexto histórico, formado pelo coletivo social. Nesse

quadro sócio-histórico, Martinho da Vila, no ano de 1969, compôs o samba “Brasil Mulato”.

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 abraça o samba  
 Que será lindo o meu Brasil de amanhã  
 Mulato forte, pulso firme e mente sã... (VILA, 1969)

O sambista reproduziu a ideologia do início do século XX, o da unidade nacional, como é reforçado pelo léxico “integração”, ao dizer “ame esta terra”. O sambista ainda reforça que no futuro, no “meu Brasil de amanhã”, o país seria formado por “Mulato forte, pulso firme e mente sã”.

Na visão do eu-lírico, a miscigenação traria mais oportunidades para o negro – “vá pra escola”/ “mente sã” – e uma convivência pacífica “esqueça a guerra”. Assim, essa ideologia se tornou um recurso para melhor relacionamento social entre brancos e negros. No entanto, a cultura popular negra é um espaço de contestação estratégica:

... ela nunca pode ser simplificada ou explicada nos termos das simples oposições binárias habitualmente usadas para mapeá-la: alto ou baixo, resistência versus cooptação, autêntico versus inautêntico, experiencial versus formal, oposição versus homogeneização (HALL, 2003, p. 323).

Verifica-se, portanto, que o sambista se encontra em um limite tênue entre a ingenuidade e conhecimento de causa. Não é porque ele trabalha para o pobre, que ele não sofre com influência do contexto histórico e social, mas seu olhar é diferenciado, pois ele está envolvido com problema. O uso do termo “miscigenação” pode ser considerado como um mediador de tensões e conflitos, uma forma de estratégia de luta.

Em “Brasil Mulato”, Martinho da Vila propõe uma trégua ao ver a miscigenação com maior clareza. O sociólogo Marcelo Ridenti (2010) comenta que durante o período da ideologia do branqueamento, em que se fazia necessário a mistura de raças (branco, negro e do índio) para a construção de brasilidade e alcançar a ordem social, foram formuladas novas representações com a finalidade de questionar a sociedade. Embora a sociedade acredite em

uma democracia racial, de acordo com o pensamento de Gilberto Freyre, Ridenti (2010) explica que, mesmo assim, “o Brasil não seria ainda o país da integração entre as raças, da harmonia e da felicidade do povo”, uma vez que é impedido pelo poder do latifúndio, do imperialismo e, no limite, do capital (p. 86).

Observa-se que ao cantar “e abraça o samba”, o eu-lírico, através da metáfora, quis dizer para a “pretinha” e para o “preto” que, apesar de tudo, incorporem sua cultura como mecanismo de resistência. Para o sambista, a cultura é um instrumento capaz de trazer a união e sociabilidade.

Dentro desse contexto, pode-se lembrar da obra de Joel Rufino, “O presente de Ossanha”<sup>23</sup>, em que sua narrativa subverte a ordem social de um sistema colonial. O autor apresenta, no livro, a possibilidade de uma relação harmoniosa entre grupos sociais e étnicos diferentes. Há, dentre os personagens, a presença da criança negra escrava, chamada pela alcunha “Moleque”, e o senhorzinho branco da fazenda de engenho de açúcar, Ricardo. Essa relação era tão consistente a ponto de a criança branca pedir ao seu pai: “— Não vende, pai. Há tempos que o escravo sou eu. Eu é que dependo dele pra tudo. Não sei brincar sozinho ” (Santos, 2006, p.12).

Com a ajuda de um orixá, o Moleque captura o pássaro Cora, que se tornou desejo de muitos pelo seu canto, a ponto de o senhor de engenho querer vendê-lo. Com a venda do pássaro, o menino escravo conseguiria comprar sua liberdade e ainda sobraria. No entanto, o menino recusou, uma vez que sua relação com o pássaro era mais que dono de animal. A construção dessa relação estava alicerçada em uma simbologia, pois, em “O Presente de Ossanha”, o pássaro representava a ancestralidade cultural, que não pode ser negociável.

Igualmente, Martinho da Vila, ao cantar “e abraça o samba” em “Brasil Mulato” (1969), também está dizendo que, apesar de tudo, toda negociações e estratégia de sobrevivência, como o pássaro Cora, o samba representa a tradição, identidade e a cultura de um determinado grupo, que não é negociável.

---

<sup>23</sup> “O presente de Ossanha” de Joel Rufino dos Santos (2006) narra a história de uma criança escrava, comprada para brincar com o senhorzinho de um engenho de açúcar, durante o período colonial da escravidão no Brasil.

A miscigenação é para além da relação carnal entre as etnias. Miscigenar significa “associar-se/ misturar-se”, de forma que o branqueamento idealizado também envolvia a questão cultural. A sociedade intencionava que os sujeitos sociais acreditassem no branqueamento físico, que corresponde a beleza e perfeição, segundo a visão europeia. No entanto, também objetivava o branqueamento cultural, ou seja, que fosse incorporado a cultura do branco. Fica claro, portanto, que Martinho da Vila reforça a ideia de que a cultura do negro deve prevalecer, apesar de pressões que a sociedade tente impor. Logo, preservar a cultura, significa reconhecer as lutas dos antepassados e suas estratégias de resistência para manter vivo sua identidade.

Embora a promoção do branqueamento cultural fosse uma questão social, Martinho da Vila, ainda no samba “Brasil Mulato” (1969), ironicamente, mostrou uma realidade inversa, “madame na escola de samba”. Desse modo, o sambista estava revelando que os brancos se simpatizaram com a cultura negra, inserindo algumas das práticas africanas no seu cotidiano, como ir “a macumba fazer feitiçaria”.

...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 (VILA, 1969)

O sambista sugere o hibridismo cultural, quando um determinado grupo adota comportamentos culturais de outro grupo, como “a madame na escola de samba”. Assim sendo, conforme o eu-lírico, “o meu Brasil então será mulato”.

No samba Carioquice (1994), de autoria de Martinho da Vila, também evidencia esse hibridismo ao dizer que não sabe se ela “é branca ou preta”, pois “tem uns trejeitos que é de africana/ mas o seu jeito é todo de Ariana...”. Assim, apesar de sua pele ser “branca”, a relação com outras etnias, em especial, negra, gerou, como Canclini (2000, p.71) diz, “formações híbridas em todos os estratos sociais”. Ainda em Carioquice (1994), o compositor destaca a incorporação de

elementos de religiosidade de matriz africana pelos “brancos”, que fazem parte da elite carioca, reforçando a ideia de mestiçagem interclassista:

...Vai pro Municipal  
Curtir o seu balé  
Com guia no pescoço  
E figa de guiné... (VILA, 1994).

Nesse caso, o sambista mencionou o uso de elementos da cultura negra por citar acessórios da religiosidade de matriz africana – guia no pescoço e figa de guiné, que é considerada pela elite cultural como inferior, em um espetáculo de balé, palavra de origem francesa (ballet), no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, um dos teatros mais famosos do país. Novamente, Martinho da Vila apresentou o processo de resistência da cultura negra que, por meio de estratégias de negociação, conseguiu sobreviver décadas, estando, atualmente, inserido na sociedade.

A crítica social, que é expressa no samba Carioquice (1994), é acompanhada de um tom de ironia, uma vez que “no social, a tal parceria é reservada/ Não admite baixaria, nem piada”. O sambista constrói a canção traçando o hibridismo cultural, por mostrar que apesar desta mestiçagem, o preconceito na sociedade ainda existe e o relacionamento inter-racial ainda ocorre de modo reservado, porque, do ponto de vista social, essa relação é considerada “baixaria” e motivo de “piada”.

A representação dos afrodescendentes está relacionada a um contexto histórico, em que a escravidão é um capítulo da história do país que reflete até os tempos atuais, residindo “no fundo de qualquer invocação do passado para pensar e agir no presente”. Afinal, a sociedade brasileira tem mais de quinhentos (500) anos de existência, tendo, durante esse período, a duração de quatrocentos (400) anos de escravidão (SANTOS, 2004, p. 166).

Martinho da Vila não é um sujeito neutro em seu discurso, mas é alguém que, ao se reconhecer como negro, consegue olhar para este grupo de modo subjetivo. Assim sendo, fica claro a sua importância nesta militância, uma vez que, por muitos anos, a questão da africanidade é explicado e definido pelo olhar do “outro”. Orlandi (1983, p. 150) comenta que “a apropriação da linguagem é social, os sujeitos da linguagem não são abstratos e ideais, mas estão

mergulhados no social que os envolve, de onde deriva a contradição que os define”. Benjamin (1994) ressalta também que são os combatentes e oprimidos que detém o verdadeiro conhecimento histórico.

Para comentar acerca da africanidade, que se trata de uma questão social, já que a população brasileira é composta, em sua maioria de negros (pretos e pardos)<sup>24</sup>, é relevante fazer uma consideração acerca do interesse do sambista pela temática. Em 1972, Martinho da Vila fez sua primeira viagem à África para fazer um show em Angola, quando ainda era colônia portuguesa, conquistando sua independência em 1975. Este contato com suas raízes foi o marco para despertar seu interesse em conhecer sua origem. Conforme o próprio sambista, no seu livro *Kizombas, Andanças e Festanças* (1992, p. 68): “Tive a certeza da minha ancestralidade angolana com o estado emocional que fiquei quando estive em Angola pela primeira vez e pelas vibrações que sinto, até hoje, quando piso aquele solo”.

No “Samba dos ancestrais”, gravado no ano de 1985, composição de Martinho da Vila com parceria de Rosinha de Valença, revela a emoção que se sentiu em estar na terra dos “teus ancestrais” – Luanda, capital da Angola.

Se o teu corpo se arrepiar  
Se sentires também o sangue ferver  
Se a cabeça viajar  
E mesmo assim estiveres num grande astral  
Se ao pisar o solo  
O teu coração disparar  
Se entrares em transe  
Sem ser da religião  
Se comeres fungi quisaca e mufete de cara-pau  
Se Luanda te encher de emoção  
Se o povo te impressionar demais  
É porque são de lá os teus ancestrais  
Podes crer  
No axé dos teus ancestrais (VALENÇA E VILA, 1985).

A letra de uma música, como uma construção social, traduz os sentimentos - alegrias, tristezas, ansiedades, medos, entre outros – do seu compositor. É carregada de simbologia que possibilita por parte do ouvinte a

---

<sup>24</sup> Segundo IBGE, no ano de 2018, os que se autodeclaravam negros (pretos ou pardos) representavam 54,4% da população brasileira.

reconstrução da enunciação, dando ao texto uma continuidade a partir de suas experiências, seja no campo simbólico e/ou sua significação social.

Um dos pontos que os compositores do “Samba dos ancestrais” chama atenção é para a culinária, considerada como um elemento cultural, já que sofre influência de grupos étnicos diversos. Segundo Moraes (2012), o uso da mandioca está relacionado à cultura indígena, entretanto, ela foi introduzida na África pelos europeus no século XVI, a fim de alimentar os escravos durante a travessia do Atlântico. Desde então, passou a fazer parte da culinária africana, como grande fonte de energia. Assim sendo, justifica-se o uso dessa raiz na culinária descrita no “Samba dos ancestrais”, especialmente, em Angola, como fungi, que é um pirão feito com farinha de mandioca; quisaca (kizaca), um acompanhamento feito com folhas do pé de mandioca cozidas e temperadas; e mufete de cara-pau, um prato típico de Luanda, capital de Angola, feito com o peixe cara-pau grelhado acompanhado de feijão de óleo de palma, batata doce, mandioca e banana.

Com sua ida à África, em especial a Angola, Martinho da Vila, com a sensação de pertencimento, reconhece sua ancestralidade e viu a importância de retomar a identidade étnica. “Lá eu me senti em casa”, diz o sambista (VILA, 1998, p. 33). Ainda comenta que dialogou com os moradores como se papeia num pagode no Morro dos Macacos, Serrinha, Boca do Mato e em outros lugares, como se estivessem em casa. Tuan (1983, p. 83) comenta que o espaço quando “nos é inteiramente familiar, torna-se lugar”, de forma que o espaço é abstrato, enquanto o lugar apresenta significações à medida que é experienciado e valorizado.

Orlandi (1983, p. 150) expõe que a relação entre os interlocutores se constituem como sendo “o seu próprio e o complemento do outro”, de forma que um se torna motivado ou instigado pelo outro. Logo, esse sentimento, compartilhado com os ouvintes, é um convite à sociedade a refletir sobre a ancestralidade:

...Se Luanda te encher de emoção  
Se o povo te impressionar demais  
É porque são de lá os teus ancestrais  
Podes crer... (VALENÇA E VILA, 1985).



Luanda, capital de Angola na África ocidental, foi o lugar, que, durante o século XVI ao XIX, mais comercializava negros. Era no porto desta cidade que homens, mulheres e crianças eram armazenados em porões de navios e enviados para serem escravizados no Brasil, logo, era a última imagem que tinham de sua terra e de seus ancestrais. Foi dessa capital, que os negros de diversas tribos, separados de sua família e amigos, se uniram, principalmente, por possuírem hábitos, costumes e tradições muito similares, conforme Vansina (2011). Assim sendo, “se Luanda te encher de emoção”, é porque “são de lá os teus ancestrais”, é de onde a cultura afro-brasileira sobrevive na sociedade atual.

Koch (2000) explica que um texto dispõe de mecanismos que levam os sujeitos a um processo dialógico. Esses recursos discursivos são utilizados pelo produtor do texto para condicionar o outro a refletir sobre sua intenção. Desse modo, o sambista, na tessitura do texto musical, faz uso da conjunção subordinativa condicional – se – para apresentar uma série de condições emotivas que justificam a certeza de estar na terra dos ancestrais.

“Ai, ai, ai meu coração” (1987) é um samba que fala de relacionamento amoroso entre duas pessoas, em que o eu-lírico, várias vezes, diz “me ame” e repete “te amo”, no entanto, o artista não perdeu a oportunidade de citar, em sua composição, o país África do Sul, bem como cidades de Angola, como Lubango, e Cunene. O sambista também menciona o Rio Cuango, em Angola.

...Lá na África do Sul  
E se isso acontecer  
Eu vou me embora pra Lubango  
Merengar lá no Cunene  
Ou me banhar no Rio Cuango  
Me ame, me ame, me ame  
Ai, ai, ai Muxima Aiame (VILA, 1987).

Martinho da Vila produz um discurso com características que atendem ao contexto de produção criativa, artística, no entanto, insere sentidos que evidenciam questões sociais, históricas e culturais. Todo discurso apresenta um caráter dialógico, em que se apresentam pontos de vista, crenças, valores, opiniões e ideologias, que passam pelo processo de interação e confronto. Nessa perspectiva, é possível entender o porquê de, dentro de um samba lírico-amoroso, o compositor, que poderia citar cidades conhecidas pelo mundo por

suas características românticas - como Paris (França) com sua Torre Eiffel e a Ponte dos Cadeados, os passeios de gôndolas em Veneza (Itália), Budapeste (Hungria), entre outras -, optou por lugares do continente africano, que são marginalizados e excluídos, apesar de também possuírem paisagens tão inspiradoras e apaixonantes. Assim sendo, Martinho da Vila, ao citar lugares africanos, está dando visibilidade ao continente que tem uma conexão direta com o Brasil, principalmente pela riqueza cultural dos ancestrais.

Ainda no mesmo samba, o compositor aproveitou para incluir nomes relevantes na luta por uma igualdade racial. A canção, no verso “a paciência sempre Luterkingueando”, faz referência, Martin Luther King, que nasceu em 1929 e foi assassinado em 1968. Ele foi um ativista norte-americano, que lutava pelo reconhecimento dos direitos civis dos negros e contra a discriminação racial. Já no verso “mas Malcol X é um demônio incorporando”, o referenciado é Al Haji Malik Al-Shabazz, o Malcolm X, também ativista norte-americano. Enquanto Luther King e seus militantes eram moderados, Malcolm X era radical na sua defesa pelo separatismo negro e, para alcançar tal objetivo, o uso da violência era aceitável.

No ano de 1980, com o projeto Kalunga, idealizado pelo compositor Chico Buarque de Holanda e o produtor Fernando Faro, Martinho da Vila retornou a Angola, juntamente com vários outros sambistas, para fazer um outro show. O sambista, quanto ao retorno à Angola, diz, no livro *Kizombas, andanças e festanças* (1998): “Vou fazer uma regressão até o ano de 1972: É setembro. Estou na África. É minha segunda viagem internacional. Muita emoção...” (VILA, 1998, p. 28).

Conforme os seguintes versos da canção “Daqui, de lá e de acolá” (2016), composição de Martinho da Vila em parceria com Olivia e Francis Hime:

...Meu coração banzeou, tive que voltar  
 Calunga dois retornou pra rememorar  
 Somos daqui e de acolá, do sambiere e do zembar  
 Brasil Angola, lálálálálá  
 Com muita jinga no falar, o mesmo jeito de cantar... (VILA, OLIVIA E  
 HIME, 2016)

“Kalunga” é uma palavra de origem Kimbundu, cujo significado pode ser “mar” como “morte”. “O mar, na cosmologia Kongo tradicional, era um espaço de

transição que separa o reino dos vivos do reino dos mortos” (LIENHARD, 2005 APUD CASTRO, 2014, p. 559). Logo, atravessar a kalunga (o mar) significava morrer e se chegasse com vida ao outro lado, era como renascesse. Portanto, em linhas gerais, Kalunga representava para os africanos morrer ao atravessar o Atlântico e renascer em novas terras, conforme Castro (2014). Embora o significado de kalunga seja complexa, a ideia de travessia chama atenção para a cultura transnacionais.

No samba “Daqui, de lá e de acolá” (2016), os compositores fizeram um trocadilho com as palavras - jinga e ginga. No Brasil, a expressão “ginga no falar” é com a letra “g”, indicando que o sujeito tem um jeito peculiar na fala. Contudo, no samba em questão, foi escolhido o léxico “jinga” com “j” – “Jinga no falar”. Segundo Serrote (2015), os Jingas e os Ngolas, povos de Angola, no início de sua formação, formavam um só reino com um só povo, passando depois a um governo independente, mas com fortes ligações com os Ngolas.

*A Jinga, conhecida pelo nome de reino da Matamba, abrangia o território do leste dos rios Lucala e N'gola Luije, para lá do rio Cambu, aproximando-se ao norte dos rios Kuale e Cugo. Para oeste, abrangia uma parte do Kwanza Norte. Tornou-se célebre o reino da Matamba com a Rainha Njinga. Depois da sua morte, a Jinga, entre os rios Cambu e Uamba, fechou-se à civilização ocidental e ao cristianismo. Os Jingas mantêm a tradição de bons músicos, sendo hábeis tocadores de marimbas (SERROTE, 2015, p. 37 e 38).*

A turnê do grupo de 65 pessoas, entre artistas, técnicos e produtores, contemplaria três cidades, Luanda, Benguela e Lobito. Dentre os artistas, pode-se citar Dorival Caymmi, Martinho da Vila, Djavan, Clara Nunes, Dona Ivone Lara, Edu Lobo, Francis e Olivia Hime, João do Vale, João Nogueira, entre outros. O objetivo do projeto era de estabelecer um diálogo político e musical entre os países Brasil e Angola (CASTRO, 2014).



25

Na imagem acima, os gestos das mãos indicam que está acontecendo uma batucada (roda de samba) com alguns sambistas na Academia de Música de Luanda. E conforme Theodoro; Jupiara e Valença (2006, p. 49), a marcação na palma da mão é um dos elementos que dá vivacidade à roda. Dentre os sambistas que faziam parte do Projeto Kalunga, pode-se identificar Clara Nunes ao centro da imagem, Martinho da Vila à direita e à esquerda, os sambistas João Nogueira e Dona Ivone Lara.

Apesar de o Projeto promover uma relação histórica e cultural entre Brasil e África, a imprensa brasileira não fez a devida divulgação. Conforme o Castro (2014), Zózimo Barroso do Amaral foi o único a noticiar a viagem dos músicos para Angola, “Rumo a Angola”, em sua coluna social do Jornal do Brasil. Já os jornais Folha de São Paulo e O Globo publicaram uma pequena reportagem – “Angola conhece música brasileira” e “Projeto Kalunga: a música brasileira em Angola”, respectivamente – com base em uma nota emitida pela agência portuguesa. A entrevista com Chico Buarque de Holanda na Revista Movimento e o diário do Projeto Kalunga na Revista Módulo, imprensa alternativa, foram produções da jornalista Dulce Tupy, que participava da Caravana do Projeto.

<sup>25</sup> Imagem disponível em << <https://www.portaldeangola.com/2015/08/25/agenda-projecto-kalunga-ii-regressa-a-angola-35-anos-com-show-a-9-de-setembro/>>> Acesso em 09/08/2018.

Em entrevista ao Museu Afro Digital, Martinho da Vila explicou que, a falta de empenho em divulgar tal evento aconteceu, primeiramente, pela censura, uma vez que, em 1980, a imprensa não era livre e o evento contava com a participação de artistas contrários ao sistema político, em que prevalecia a ditadura militar. Outro fato que explica o desinteresse da mídia, é que Angola era um país alinhado com o bloco comunista. Entretanto, em Angola, o acontecimento foi muito noticiado e é considerado, até nos dias atuais, como o maior evento musico-cultural de lá.

Essa relação cultural entre Brasil e África, através do Projeto Kalunga, promoveu a reflexão acerca das influências dos povos africanos. Segundo Martinho da Vila, no samba “Do além”, em parceria com Arthur Maia, visitar a África:

...repercutiu na minha mente, eu sei  
Que provém do continente onde eu me encontrei  
Descobri que a magia vem dos ancestrais  
Percebi que o meu canto tem o som dos tais  
Angola, Uganda, Nigéria, Cabo Verde, Benim e Algéria  
Curtindo um som e fazendo roda  
Na terra do semba... (VILA E MAIA, 2016).

A experiência do sambista foi tão intensa que, ao voltar para o Brasil, despertou o desejo de retornar: “Calunga três é um sonho/ como é bom sonhar” (DAQUI, DE LÁ E DE ACOLÁ. VILA, OLIVIA E HIME, 2016). Kalunga foi um projeto musical, em que foi possível verificar a identidade diaspórica do samba, um dos ritmos que mais se popularizou na cultura brasileira de origem africana, segundo Castro (2014). Diante desse contexto, há uma necessidade de ampliar o conhecimento acerca do ritmo musical “samba”, cuja abordagem será tratada na próxima seção.

## **2.4 SAMBA: CULTURA E LINGUAGEM SOCIAL**

No Brasil colonial e imperial, os negros africanos escravizados, ao chegarem às terras brasileiras, trouxeram muito de suas práticas culturais: cantos, danças, religiosidade, entre outras. Uma das manifestações culturais foi

a umbigada, na qual, como declara Silva (2013), os dançarinos, um homem e uma mulher, encostavam seus umbigos e gritavam *semba*<sup>26</sup>, que evoluiu para o nome que temos agora *samba*.

O “encontrão”, dado geralmente com o umbigo (*semba*, em dialeto angolano), mas também com a perna serviria para caracterizar esse rito de dança e batuque, e mais tarde dar-lhe um nome genérico: *samba*. Nos quilombos, nos engenhos, nas plantações, nas cidades, havia *samba* onde estava o negro, como uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativa social (escravagista) de redução do corpo negro a uma máquina produtiva e como uma afirmação de continuidade do universo cultural (SODRÉ, 1998, p. 12).

No século XIX, o vocábulo “*samba*” significava uma dança popular, como também dança de negros. É um ritmo oriundo da tradição musical dos ancestrais africanos e transmitia valores religiosos e culturais daquele grupo. Como pronuncia Santos (2004, p. 142), o *samba* é mais que ritmo e melodia, é uma forma de socialização e, também, uma “forma histórica porque abarca processos autônomos anteriores, os cordões, os terreiros, as irmandades negras etc., do centro do Rio oitocentista”.

Na canção “Traço da união” (2003), de autoria de Martinho da Vila e João Bosco, há menção da importância do canto para os negros escravizados e, nos dias atuais, como herança africana.

É linda a tua história  
É a história deste canto  
É a mesma história desta nação  
E como é bom pra se entregar  
Descontrair nos carnavais  
Pular nos blocos e salões  
E nos pagodes, tão legais... (VILA E BOSCO, 1985).

Os negros que chegaram ao país para serem escravizados de forma desumana e cruel, atenuavam o sofrimento através das canções típicas africanas – “Este canto é da senzala, irmão/ chegou aqui com a escravidão/ e cresceu no trabalho dos canaviais”. A música sempre esteve presente na dor, na tristeza, “um canto triste ecoou/ e penetrou nos corações”, como também na alegria (VILA E BOSCO, 1985).

Um canto triste ecoou

---

<sup>26</sup> “*Semba*” em quimbundo significa “umbigada”.

E penetrou nos corações...  
 Este canto é da senzala, irmão  
 Chegou aqui com a escravidão  
 E cresceu no trabalho dos canaviais  
 É mais que um canto, é uma oração  
 Este canto é muito forte, irmão  
 É um forte traço de união... (VILA E BOSCO, 1985).

Conforme Karasch (2000), as canções entoadas pelos negros sofriam variações, podendo ser de lamentação e saudade da terra natal, bem como de alegria. Através do léxico “irmão”, o eu-lírico se reconhece como oriundo da mesma terra, da mesma ancestralidade. Se vê como conterrâneo dos negros africanos. O uso da palavra “irmão” reforça a ideia de que o eu-lírico comunga dos mesmos ideais, valores e sentimentos, uma vez que é fruto da mesma terra – Mãe África.

Nos versos “é mais que um canto, é uma oração/ este canto é muito forte, irmão”, o eu-lírico associa a música à religiosidade, tão presente e forte na cultura africana. Aos olhos dos colonizadores, o canto e a dança não eram associadas ao culto religioso africano, logo, a música era uma estratégia de preservação de suas crenças. Segundo D’Adesky (2009), a religião era e ainda é um grande referencial identitário, que governa a vida espiritual e particular por apresentar um conjunto de práticas e deveres.

Apesar de a música negra, em termos de melodia, ter sido considerada pobre pela sociedade elitizada, marcou profundamente, os ritmos brasileiros, como comentam Bevilaqua, Félix, Azevedo e Martins (1988, p. 26). Martinho da Vila e João Bosco, no samba “Traço da união” (2003), enfatizam essa característica nos seguintes versos:

...Sem ele, eu sei, não viverei  
 É como o amor, é como o ar  
 Calangos, baiões, carimbós e fandangos  
 Batuques, xaxados e jongs  
 Misturas do povo de cá... (VILA E BOSCO, 1985).

O ritmo percussivo, através de tambores, associado à dança dos negros, no período Brasil colonial, era chamado de “batuque” pelos brancos. Atualmente, conforme Silva e Rangel (2017, p. 15), o batuque é um processo de resistência e empoderamento para os negros, significando “a evocação da memória,

tradição e reconhecimento da importância do negro africano para a construção da cultura do povo brasileiro”.

De acordo com Moura (1995), o samba, tal qual conhecemos hoje, foi estabelecido a partir dos sambas de roda, que eram muito comuns nos quintais de pessoas ligadas ao samba, em especial na geografia conhecida como “Pequena África”, que compreende a atual região portuária do Rio de Janeiro. Como já foi citado no capítulo anterior, o quintal mais conhecido era a da Tia Ciata, em que as rodas de samba aconteciam após os cultos religiosos. “A base material do samba são os grupos negros urbanos cariocas em interação (trocas e fricções) com outros, inclusive grupos rurais (Estado do Rio e Minas recém-imigrados”, conforme Santos (2004, p. 151).

Até início do século XX, as práticas musicais reconhecidas como samba e suas variações eram proibidas por serem classificadas como obsceno. Atualmente, esse ritmo é reconhecido como um dos símbolos de brasilidade. “O samba e os sambistas participaram ativamente da construção da identidade nacional brasileira. O samba virou sinônimo de Brasil” (THEODORO, JUPIARA E VALENÇA, 2006, p. 10).

Ainda de acordo com os autores, esse processo de manifestação musical proibido e perseguido passou à status de música popular brasileira a partir da década de 1930 e 1940, com contribuição de bambas do samba, como Donga, João da Baiana e muitos outros. Martinho da Vila faz uma homenagem aos sambistas do passado, que divulgaram e resistiram ao preconceito e, assim, contribuíram para que o samba se estabelecesse, como é possível ver em “Roda se samba no céu” (2005), de sua autoria:

Esta noite eu sonhei com uma roda de samba no céu  
Com Pixinguinha, Donga, Almirante, Sinhô, Ismael...

Noel Rosa versava  
Wilson Batista respondia  
Batucando num prato  
João da Baiana sorria  
Geraldo Pereira sambava  
Marília Batista cantava  
Araci de Almeida gingava  
E Tia Ciata gostava  
Era um samba de roda meio maxixado  
Muito ritmado



Que Ataulfo Alves dizia ser samba rasgado  
 Se achegaram Vinícius, Heitor dos Prazeres, Padeirinho  
 E Cartola tocando a viola do Nelson Cavaquinho (VILA, 2005)

O destaque que Martinho da Vila teve pela mídia foi relevante para exposição de um ritmo com base africana, o samba. O compositor apresentou, no Festival da Música Popular Brasileira, em 1967, um samba que causou estranhamento àquele grupo da sociedade, o partido-alto, com “menina moça”. Na sua página oficial do Facebook<sup>27</sup>, o sambista, sobre a sua apresentação, diz que: “O partido-alto era música dos cantos, da periferia. Quando escrevi o partido no festival causou um negócio diferente, por isso entrou. Alguns disseram até que eu inventei esse tipo de samba, o que, é claro, não é verdade, isso já existia, eu apenas levei para outro meio”. Enfim, conforme as ideias de Ruth Finnegan (2008, p. 23), a prática musical de Martinho da Vila ampliou o significado de música por expor ao público uma modalidade de música diferente de um paradigma escolhido pela sociedade cultural elitista como sendo a correta, a forma erudita.

No segundo festival, em 1968, Martinho da Vila participou com a música “Casa de Bamba”, que não foi premiada, mas conseguiu se apresentar como desejava, com o apoio de um grupo de samba (ritmistas e passistas), Os Originais do Samba<sup>28</sup>. Assim sendo, segundo Nunes (1969), os festivais, mesmo que não tivesse deixado um saldo muito positivo, só o samba de Martinho da Vila já teria sido um legado. Como se não bastasse, o artista se apresentou na televisão e nos grandes palcos, vestido todo prateado, numa alusão ao universo do carnaval das escolas de samba. Com essa performance, conquistou mais ainda a plateia. De acordo com Finnegan (2008, p.35), o visual, o gestual, o teatral, bem como o movimento, enfatizado pela dança ou não, são elementos que se integram à performance do artista.

A relação do compositor com o samba é percebida em “Gratidão musical” (2016):

Ah, como está na minha vida  
 Tá na luta, tá na lida, na minha história de amor

<sup>27</sup> Página Oficial do cantor Martinho da Vila. Atualizado por sua equipe de internet (Relicarium Estúdio Criativo).

<sup>28</sup> Entre os componentes se encontrava tocando o reco-reco o futuro comediante Mussum.

Não há o que mais emocione e que me impulse  
 Para ir pro meu labor, com você eu canto, com você eu danço  
 Com você eu faço o meu carnaval  
 Vamos pro forró, vamos pra avenida, vamos pro municipal  
 É com prazer que nós viajamos pelo mundo  
 Pra transmitir os meus sentimentos mais profundos  
 Sem você não posso nem dar meu show  
 Merecer aplausos com merecimento  
 Muito do que sou, muito que possuo, agradeço a você  
 Pela poesia, pela harmonia, devo lhe agradecer (VILA, 2016).

Diante do contexto, o uso da interjeição “ah” demonstra uma admiração do eu-lírico pelo objeto amado, no caso, o samba, que o personifica como se estivesse numa relação afetiva de amor. Esse sentimento é incondicional, pautado em uma parceria cotidiana – “Ah, como está na minha vida/ Tá na luta, tá na lida, na minha história de amor”. É um amor de entrega. A vida do eu-lírico é orientada em função desse amor – “Sem você não posso nem dar meu show...”. E por tudo que o eu-lírico conquistou - “Muito do que sou, muito que possuo...”, há um agradecimento, que é feito “pela poesia, pela harmonia”.

O samba resistiu a diversas perseguições, uma vez que era vista como cultura incivilizadas, principalmente, por estar relacionado a negros e pobres, que moravam à margem dos grandes centros. O batuque do samba sobreviveu a várias etapas da história, como é descrito poeticamente no samba “Teatro brasileiro” (1991) de autoria de Martinho da Vila:

...Eu nasci na catequese  
 Participei na Abolição  
 A Independência eu assisti  
 Em tudo que acontece  
 Eu tô aí... (VILA, 1991).

O compositor apresenta uma manifestação cultural que resistiu ao período colonial e abolição dos escravos, bem como esteve presente durante a independência e, como diz o samba, “em tudo que acontece”. E afirma “eu tô aí”. O texto é construído em primeira pessoa, principalmente, através do verbo ser, pronomes pessoais e demonstrativos, de forma que se faz uso da figura de linguagem personificação, em que concebe ao samba características humanas, dando, portanto, vida, ou seja, atribuindo a ele significado. Inclusive, Martinho da Vila, em “Claustrofobia” (1976), convida o samba a sair das “prisões” e se espalhar pelo país.

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... (VILA, 1976)

O compositor faz uso da figura de construção “quiasmo” como recurso estilístico, em que os elementos se cruzam em x, indicando que se trata de algo imutável: “se é nosso samba/ o samba é nosso”. O verso “Pra que prisões dentro de ti?” é um questionamento que o eu-lírico faz a si mesmo, diante dos conflitos entre a cultura dos negros e sociedade, que classifica tal ritmo como cultura inferior. No entanto, ele mesmo se responde: “Sai meu samba/ pois sei que tens claustrofobia”. O emprego do léxico “claustrofobia”, medo ou incapacidade de ficar em lugares fechados, indica que o samba não restringe a um determinado espaço, mas, para ele, não há limites.

Santos (2004, p. 142) comenta sobre as três acepções do samba, que podemos observar no artista Martinho da Vila. São elas: o princípio da sociabilidade, uma vez que consiste na aproximação dos sujeitos sociais; um bem cultural por ser um gênero musical com ritmo e melodia específico, que remete a uma história ancestral de construção de identidade; e, por fim, uma privatização desse bem relacionado à radiofonia do samba. O autor complementa por dizer que são essas características que fazem o intelectual que trabalha a favor do pobre possa falar da sociedade a contrapelo das falas dos intelectuais de classe.

O samba ultrapassou barreiras, como podemos ver, na contemporaneidade, em que o ritmo se tornou símbolo de brasilidade, tendo seu reconhecimento como Patrimônio cultural Imaterial do país. Com o passar dos anos, o samba deixou de ser uma prática apenas de negros e pobres, que moravam nos morros ou periferia, atraindo músicos da classe média.

A consolidação das escolas de samba através do advento do rádio, principal veículo de comunicação entre as diferentes classes sociais, e o uso político do ritmo para definir a etnia brasileira, atraíram músicos da classe média, o que deram ao

samba notoriedade e prestígio para grande parte da sociedade (SILVA E RANGEL, 2017, p.18).

Um indivíduo de classe média de grande importância no universo do samba foi Noel Rosa, Noel de Medeiros Rosa<sup>29</sup>, filho de Manuel Medeiros Rosa, que era gerente de camisaria, e Marta de Azevedo, professora. Foi morador de Vila Isabel, zona norte carioca, como canta Martinho da Vila no samba “Boa noite”: “Quero brincar o carnaval/ Na terra de Noel...”.



30

O sambista Martinho da Vila, nesta imagem, está ao lado da estátua em homenagem a Noel Rosa, que se encontra no Boulevard Vinte e Oito de Setembro, no bairro de Vila Isabel<sup>31</sup>. O cenário faz alusão ao samba de Noel Rosa e Oswaldo Gogliano, conhecido como Vadico, “Conversa de botequim” (1935):

Seu garçom, faça o favor de me trazer depressa  
 Uma boa média que não seja requentada  
 Um pão bem quente com manteiga à beça  
 Um guardanapo e um copo d'água bem gelada... (ROSA E  
 VADICO, 1935).

<sup>29</sup> Noel Rosa apresentava uma deformidade no rosto: Quando nasceu sofreu uma fratura e afundamento do maxilar inferior provocados pelo fórceps, que não se encaixou de maneira correta, além de provocar uma pequena paralisia parcial na face direita, que o deixou desfigurado para o resto da vida, apesar das infrutíferas cirurgias sofridas aos seis e 12 anos de idade (LEITÃO, 2011).

<sup>30</sup> Imagem de Mônica Imbuzeiro (24.08.2005) – Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/livro-destaca-como-martinho-da-vila-uniu-pioneirismo-tradicao-3334786>. Acesso em 23.05.2018.

<sup>31</sup> Obra do artista plástico Joás Passos, em 1996.

Segundo Martinho (Apud SUKMAN, 2013, p. 279), “A importância de Noel não dá direito de ser medida... Ele foi lá no morro e aprendeu fazer samba. Depois ensinou, influenciou. E, samba, até Noel, não tinha um repertório tão variado. Ele que abriu tudo”. Enfim, Noel Rosa foi relevante também quanto ao seu caráter pioneiro.

Vila Isabel, por certo, com suas janelas abertas para “Salgueiro e Mangueira, Oswaldo Cruz e Matriz”, será o epicentro deste Noel que circula entre o centro e a margem, avesso às convenções morais do seu próprio meio e visivelmente fascinado pela ética subversiva da malandragem. E que, em companhia de Cartola, estará sempre atento às novas bossas que brotam dos primeiros contatos – ainda tímidos e reticentes – entre o “morro” e a “cidade” (LEITÃO, 2011, p. 30).

Noel Rosa nasceu 11 de dezembro de 1910 no bairro de Vila Isabel<sup>32</sup> no Rio de Janeiro e morreu 4 de maio de 1937, aos 26 anos, antes do nascimento de Martinho da Vila (12 de fevereiro de 1938) e do surgimento da agremiação Escola de Samba de Vila Isabel (4 de abril de 1946), como reconhece Martinho da Vila no samba “Presença de Noel” (1991):

...Eu não sambei com Noel  
Com ele eu não cantei  
Porém um dia sonhei  
Que eu era o seu menestrel  
Eu não bebi com Noel  
Eu não vivi com Noel  
Mas sei que ele está presente  
Com a gente em Vila Isabel  
E na avenida... (VILA E SALGUEIRO, 1991).

Em 2010, o sambista fez uma homenagem a Noel pelo seu centenário, gravando o disco “Poeta da Cidade – Martinho canta Noel<sup>33</sup>”, em que o Poeta da Vila de outrora estava sendo cantado pelo Poeta da Vila na contemporaneidade. Quanto a essa comparação, Martinho da Vila canta em “Presença de Noel” (1991) de sua composição em parceria com Gracia do Salgueiro:

...Se me veem como espelho  
Eu sou o seu aparelho  
Num transe de carnaval  
E a fantasia que se usa  
Já tem os tons de lá do céu

<sup>32</sup> Antes chamada de Província Independente de Vila Isabel.

<sup>33</sup> 14 (catorze) faixas de composições de Noel Rosa (Letra e música), como “Minha viola”, “E não brinca não”, “Rapaz folgado”, “Seja breve”, “Fita amarela”, “Século do progresso”, entre outras.

Que são as cores  
Da nossa Vila Isabel (VILA E SALGUEIRO, 1991).

Noel sequer viu a Escola de Samba Unidos de Vila Isabel nascer, mas contribuiu, indiretamente, para a sua fecundação. Se as pessoas enxergam Noel em Martinho da Vila, ele se oferece para ser instrumento como “num transe de carnaval”, a fim de que a sabedoria de Noel possa contribuir para o sucesso do desfile. O compositor chama a atenção para as cores do céu, azul e branco, e estabelece uma comparação com as cores da GRES Unidos da Vila Isabel.

De acordo com Leitão (2011, p. 30), Noel era boêmio inveterado, que se associou a música de jovens grupos de classe média com sambistas humildes dos morros cariocas, como Ismael Silva, Nilton Bastos, Cartola, Braguinha, Lamartine, Heitor dos prazeres, entre outros, aproximando, assim, um sincretismo cultural entre o morro e a cidade na primeira metade do século XX. Afinal, “batuque é um privilégio/ Ninguém aprende samba no colégio”, como cantou Noel no samba “Feitio de Oração”<sup>34</sup>.

O sambista Ismael Silva, em 1933, quando passou a residir na Rua Visconde do Rio Branco, no centro do Rio de Janeiro, à respeito de Noel Rosa, diz:

Tornei-me parceiro de Noel Rosa, já respeitado nos círculos musicais. Compusemos ‘Vejo amanhecer’, samba gravado por Chico Alves, como solista. Eu e Noel fazíamos o coro. Noel, meu grande amigo, era de uma bondade imensa... Noel foi meu último parceiro. Lançamos, nos anos que se seguiram, sucessos como ‘Ando cismado’<sup>1</sup>. ‘Para me livrar do mal’, ‘Uma jura que eu fiz’ e muitos outros...Eu também cantei em dueto com Noel Rosa (SODRÉ, 1998, p. 94 – 96).

Apesar da proximidade de Noel com os sambistas oriundos da margem social, Leitão (2011, p. 70) explica que ainda havia uma distância grande entre a elite, classe média e o morro, quanto à música, principalmente, no que diz respeito à música popular, como o samba, que sofria com forte preconceito.

Noel Rosa e Martinho da Vila apresentam algumas características similares, dentre elas, por exemplo, o amor pela Vila Isabel. Sobre Noel Rosa, Leitão (2011, p. 73) diz que “o cantor gostava de dizer, não sem razão, que

---

<sup>34</sup> Composição de Noel Rosa e Vadico.

olhando aquelas esquinas boêmias e vendo sambar o arvoredado, seu pensamento se alongava e ele pensava que a cidade inteira era Vila Isabel”. Noel faz referência ao Bairro Vila Isabel, até porque a Escola de Samba de mesmo nome ainda não existia. Esse amor pelo bairro Vila Isabel também serviu de inspiração para a composição do samba de sua autoria “Palpite infeliz” (1935), como os versos a seguir:

...Salve Estácio, Salgueiro, Mangueira,  
Oswaldo Cruz e Matriz  
Que sempre souberam muito bem  
Que a Vila Não quer abafar ninguém,  
Só quer mostrar que faz samba também  
Fazer poema lá na Vila é um brinquedo  
Ao som do samba dança até o arvoredado... (ROSA, 1935)

Leitão (2011, p. 80) comenta que Noel se sentia melhor ao estar em uma tendinha do Morro dos Macacos ou em um botequim do Ponto de Cem-Réis a estar presente em ambientes refinados da classe média, o que mostra a afinidade e aproximação com compositores do morro, especialmente, Canuto e Gargalhada, no Salgueiro e Cartola, na Mangueira. Como Noel Rosa, Martinho tem “que estar nos botequins, nas favelas.../ aqui e acolá, como gente/ pés no chão, no meio do povo...”, conforme o samba “Não tenha medo, amigo” (1976), de autoria do sambista.

A música, como expressão artística, apresenta um espaço para manifestações de discursos que abordam questões sociais, como identidade, cultura, relações raciais, entre outros. Portanto, torna-se um instrumento de compartilhamento de saberes e experiências individuais como coletivas, quando passa a interagir com o ouvinte, que vê na letra uma identificação pessoal.

A música, linguagem democrática e universal, ocupa no Brasil, posição central nas principais questões políticas, sociais e culturais a partir da segunda metade do século XX. Em seu seio, as classes sociais dialogam, os espaços urbanos encurtam, os compositores atingem status de poeta, os músicos ocupam simultaneamente a escola e a rua, os debates culturais acontecem, o acirramento ideológico se explicita (DINIZ, 2008, p. 13).

Nesse sentido, é possível reconhecer que o gênero musical samba está repleto de mensagens sobre essa temática. Martinho da Vila, em seu repertório, demonstra uma preocupação com o cotidiano da sociedade. Em sua carreira é

nítida sua intelectualidade, seus ideais e seu trabalho em prol de enaltecer valores. O próximo capítulo abordará discussões sobre como o sambista, através de suas obras, trabalha para os pobres e como se preocupa com eles.



### Capítulo 3

## MARTINHO DA VILA E A SOCIEDADE: DO TEXTO POÉTICO AO CONTEXTO SOCIAL

A música, como manifestação artística, estabelece uma relação com a sociedade e interliga o artista aos seus pensamentos, ideologia e experiências, bem como proporciona reflexões acerca dos discursos, carregados de carga emocional e falas sociais, absorvidas ao longo da vida. Nesse sentido, este capítulo se propõe fazer a análise das composições do sambista Martinho da Vila com uma preocupação não só com as estratégias textuais, a língua e os aspectos morfosintáticos, mas também com o contexto histórico, já que há uma relação direta entre a história, a linguagem.

Através da arte musical, é possível a compreensão de um novo contar a história, principalmente, porque as trajetórias de composição envolvem contextos diversos em momentos diferentes, de forma que surgem a recuperação da memória, logo da história. Assim sendo, a classe dominante impõe regras implícitas e/ou explícitas, supostamente, pregando direitos e igualdade. No entanto, como se sabe, a classe desfavorecida, os subalternos, para utilizar um termo cunhado pela indiana Gayatri Spivak, na obra *Pode o subalterno falar?* (2010), tem, cada vez mais, sua voz silenciada.

Martinho da Vila, em suas composições, tem apresentado um vasto repertório que reflete o seu cotidiano, que é similar a de muitos brasileiros, portanto, trabalha para esse grupo excluído, tornando-se seu porta-voz. Mais do que isso, os sambas de Martinho da Vila dão voz aos habitantes das margens sociais. O poeta-compositor auxilia, com sua fala mansa, mas não menos lúcida, os cidadãos mais simples a enxergar o cotidiano por um viés mais crítico, identitário humano.

O cantor e compositor Martinho da Vila é um intelectual que expressa, através do samba, as aspirações, angústias e alegrias da população que se encontra à margem dos centros de poder. Logo, para analisar e compreender o discurso do sambista que subjaz à sua “palavra cantada”, torna-se necessário

entender como o sambista desvela e reflete sobre as críticas sociais, de poder ser considerado um intelectual que atua em favor dos pobres, remetendo aqui à obra fundamental de Joel Rufino dos Santos, *Épuras do Social : Como podem os intelectuais trabalhar para os pobres*, no que diz respeito à relação entre o intelectual e a luta pela inclusão social, em vários níveis e dimensões.

Nesse capítulo, portanto, serão abordados tópicos relacionados às questões sociais, como pobreza, ascensão social, educação, política, entre outros, expressas nas letras de samba, que constituem típicos e inerentes à nossa sociedade brasileira.

### **3.1 MARTINHO DA VILA: O INTELLECTUAL E A INCLUSÃO SOCIAL**

Cunhada nos primeiros anos do século XX, o léxico “intelectual” foi empregado com o objetivo de tentar reafirmar a centralidade social e global associada à produção e disseminação do conhecimento durante o período do Iluminismo. Nesse sentido, o termo intelectual era empregado para denominar à romancistas, poetas, artistas, jornalistas, cientistas, entre outros que interferiam no processo político pela influência que exerciam sobre a sociedade (BAUMAN, 2010, p. 15).

“Eis aí uma outra definição de intelectual: porta-voz de um grupo, de uma classe”, conforme o escritor e historiador Joel Rufino dos Santos (2004, p. 77). Assim sendo, compositores da música popular, incluindo os de samba, são intelectuais, uma vez que, através de sua arte conseguem trazer à tona a ideia de direito social, ao invés de direito natural.

Os intelectuais podem ser classificados de acordo com os:

...distintos graus de elaboração, desde o ‘intelectual’ que simplesmente domina a técnica de reprodução musical até o criador mais sofisticado, capaz de organizar as concepções (sociais, políticas, visões do mundo) dos pobres e educá-los (SANTOS, 2004, p. 66).

No entanto, a visão de intelectuais das classes populares, como Ismael Silva<sup>35</sup>, Cartola<sup>36</sup> e o próprio Martinho da Vila, não é a mesma de intelectuais como Afonso Arinos<sup>37</sup> e Leandro Konder<sup>38</sup>, uma vez que estes não têm, diretamente, sentimento de pertencimento histórico, diferente dos intelectuais dos pobres (SANTOS, 2004, p. 67).

Martinho da Vila nasceu em uma família pobre, em Duas Barras, interior do Rio de Janeiro. Apesar de sua família ter uma vida simples e tranquila e seu pai ser conhecido na cidade, Seu Josué Ferreira tinha expectativa de sair da área rural para tentar conseguir melhores condições de trabalho no Distrito Federal:

Estou completamente decepcionado com a lavoura e aqui não há assalariados. Os fazendeiros querem que a gente trabalhe a troco de casa, comida e algum agrado que eles dão, feito esmola, sem nenhuma obrigação. As crianças, filhos de colonos, também ajudam nos trabalhos e nada recebem. É quase um regime de escravidão (VILA, 2003).

Dona Teresa de Jesus, na obra ficcional *Memórias póstumas de Teresa de Jesus*, conta que seu marido pensava no futuro de seu filho Martinho, que, na época, tinha 4 anos: “É principalmente por nosso filho que eu quero partir, embora também pense nas meninas”. Não estava nos planos de Josué que seu filho comesse a abrir porteira, depois cuidar dos animais, pegar na enxada e vir a ser meeiro como ele. No entanto, ao irem para o Rio, atraídos por uma perspectiva de melhoria social e financeira, viram seus problemas financeiros aumentarem. Falando da frustração de seu marido, a personagem Teresa de Jesus, na obra *Memórias póstumas de Teresa de Jesus*, diz: “não me lembro dele se divertindo por aqui. Só vivia para o batente. A vida dele era só luta, labuta, labor, trabalho...” (VILA, 2003, p. 30).

A família ficou endividada. “Josué ficou em situação difícil para cumprir os compromissos, pois a fábrica onde trabalhava diminuiu a produção e não

---

<sup>35</sup> Milton de Oliveira **Ismael Silva** (1905 – 1978), compositor e cantor de músicas como “Se você jurar”, “Escola de Malandro”, “Não digas” etc.

<sup>36</sup> Cartola - Angenor de Oliveira (1908 – 1980), compositor de “As rosas não falam”, “Preciso me encontrar”, “O mundo é um moinho” etc.

<sup>37</sup> **Afonso Arinos** de Melo Franco (1905 – 1990), jurista, ensaísta, professor de história, literato e político. Pioneiro nas tendências regionalistas na literatura brasileira e autor da Lei Afonso Arinos, em 1951 (contra a discriminação racial).

<sup>38</sup> **Leandro** Augusto Marques Coelho **Konder** (1936 – 2014), filósofo e estudioso de Karl Marx.

permitia... tais serões que engordavam os salários”, conforme Vila (2003, p. 40). Diante de tal contexto, o pai de Martinho da Vila, em 1948, cometeu suicídio, deixando a família desestruturada financeira e emocionalmente. O psicanalista e sociólogo alemão Erich Fromm (1979, p. 20) comenta que o suicídio não se dá em ocorrência de um fator isolado, porém, uma das suposições mais prováveis está relacionada à falta de estabilidade, como a financeira.

Esta vivência do sambista não passou despercebido, pois, no samba “Chora viola, chora” (1978), é feita menção desta ocorrência:

... Eu tinha bem poucos anos  
Quando Deus meu pai chamou  
E a tristeza da falta sobre a família se espalhou  
Mãe Teresa era bem forte  
E eu nem triste, nem chorão  
Escutando uma viola consolei meu coração...(VILA, 1978)

Com a perda de seu pai, expresso pelo uso do eufemismo, como estratégia discursiva, “que Deus meu pai chamou”, suavizando uma situação trágica perante ao ouvinte e, ao mesmo tempo, a si mesmo, pois “a tristeza da falta sobre a família espalhou”. Sua mãe Teresa, ficou responsável pela família, “era bem forte”, tornando-se, portanto, chefe da casa. Martinho da Vila e suas irmãs, os que ainda não trabalhavam, começaram a prestar serviços em casa de família, dormindo no serviço, inclusive o sambista. Contudo, fins de semana se encontravam na casa materna, como exigência de mãe Teresa (VILA, 2003).

Na época da morte do seu pai, aos 10 anos, Martinho da Vila entrou para o colégio Rio Grande do Sul no Engenho de Dentro, bairro do Rio de Janeiro, onde iniciou seus estudos em instituição escolar, ou seja, passou a ter um ensino formal, pois, até então, era seu pai que lhe alfabetizara e o instruíra. Aos 15 anos, foi inscrito no SENAI, onde fez o curso de Laboratorista Auxiliar de Químico Industrial. Ele tinha vocação para o estudo (SUKMAN, 2013). Foi com a contribuição das duas professoras, que conheciam a família do ministro da Guerra, Marechal Lott, que Martinho da Vila prestou serviço militar num contingente especial, no Laboratório Químico e Farmacêutico do Exército. A intenção delas era de, após dar baixa na carreira militar, o sambista se tornasse funcionário público. Contudo, engajou no militarismo, fez curso de cabo e depois

de sargento, o que o proporcionou galgar mais um degrau no exercito, passando a exercer a função de sargento (VILA, 2003).

Martinho da Vila é uma personalidade consagrada pelas suas composições musicais, mas sua habilidade criativa ultrapassa os limites do campo musical e atinge as instâncias ficcionais, escrevendo livros sobre diversos temas, como políticos, sociais, culturais e familiares, e de diversos gêneros: infanto-juvenis, romance, biografia. Ele escreveu cerca de quinze livros, sendo dois em outras versões.

De acordo com o site oficial de Martinho, os livros escritos pelo sambista são: *Vamos brincar de política?* parte da coleção *Quem canta, conta*, destinado ao público juvenil, em 1986; *Kizombas, andanças e festanças* em 1992, livro autobiográfico, contando histórias pessoais e profissionais, apresentando segunda edição em 1998; *Joana e Joanes – um romance fluminense*, versão brasileira e portuguesa, em 1999, e francesa em 2012; a ficção *Ópera Negra* em 2001, na versão brasileira, e em 2013, na versão francesa; A biografia ficcional *Memórias Póstumas de Teresa de Jesus* em 2002; *Os lusófonos*, romance, em 2006; *Vermelho 17* em 2007, trata-se de livro de memórias da infância de Martinho, atualizadas com elementos atuais; *A Rosa vermelha e o Cravo branco* em 2008; duas obras em 2009, *A serra do Rola-moça* e *A rainha da bateria*; Em 2011, *Fantasia, crenças e crendices*, uma obra que foi classificada por Martinho como literatura musical; em 2013, a obra infanto-juvenil *O nascimento do samba*; o livro, cuja temática é escola de samba, *Sambas e enredo* em 2014; e *Barra, vilas e amores* em 2015<sup>39</sup>.

Por fim, no ano de 2017, em junho, lançou o livro *Conversas cariocas*, uma coletânea de crônicas que ele escreveu para jornal, abordando questões cotidianas com familiares, amigos do samba, Escola de Samba de coração (Unidos de Vila Isabel), cidade onde nasceu (duas Barras), entre outros, retratando experiências vividas e observadas na sociedade. Trata-se de outro livro autobiográfico, logo, através dele, é possível compreender um pouco mais do universo do sambista.

---

<sup>39</sup> <http://www.martinhodavila.com.br>

Em 2010, Martinho da Vila concorreu a uma cadeira na Academia Brasileira de Letras (ABL), a de número 29 que pertencia ao bibliófilo José Mindlin. Perdendo para o diplomata e escritor Geraldo Holanda Cavalcanti, o sambista ficou desmotivado a disputar novamente outra vaga na ABL, conforme Brandão (2010). Em entrevista à Bruno Astuto (2015), Martinho da Vila explica que, na época, apesar de não ter o perfil de um membro da Academia, uma vez que a maioria é um intelectual por formação, ficou motivado a competir por uma vaga na ABL para que o “negro” tivesse representatividade nesse espaço. No entanto, desapontado, o escritor desabafa:

...Vi que a ABL não é um lugar onde se reúne a nata dos escritores, mas a nata das personalidades... Depois fui entendendo como as coisas lá funcionam: não adianta você como escritor se candidatar, eles meio que já têm em mente quem eles vão sondar para ser o próximo acadêmico, Tem que fazer uma política. Não por acaso, lá tem muitos ex-ministros e ex-senadores como o Marco Maciel por exemplo. Não é muito a sua produção literária que importa. Mas quem sabe um dia seja interessante para a Academia me ter por lá?(ASTUTO, 2015, online)

Todavia, em 2014, Martinho da Vila, como escritor, passou a ser um dos 40 membros titulares na Academia Carioca de Letras (ACL), fundada em 8 de abril de 1926, inicialmente, com o nome Academia Pedro II. Academia Carioca de Letras é uma associação cultural literária do Rio de Janeiro com foco literatura nacional. A Academia, pelo Decreto nº 4971/1934, é uma confederação de utilidade pública federal; pela Lei 753/1965, é de utilidade pública estadual; e órgão consultivo do Estado do Rio de Janeiro sobre assuntos culturais através da Lei nº 970, de 1966, conforme o site oficial da Academia Carioca de Letras.

Sobre a presença de Martinho da Vila, como membro efetivo da Academia Carioca de Letras, Paulo Roberto Pereira, doutor em Letras pela UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro), professor da UFF (Universidade Federal Fluminense), e também membro da ACL, diz que:

— A entrada de Martinho para a academia, uma instituição quase centenária, reflete uma mudança de mentalidade cultural na própria cidade. Ele é o primeiro negro a entrar para uma academia, lembrando que Machado de Assis e Mário de Andrade eram mulatos — diz o ensaísta e crítico literário Paulo Roberto Pereira, titular da cadeira 19 da ACL. — O Martinho ainda tem o viés popular. Ele vai trazer a academia do samba

para a academia literária, é a ponte que liga a cultura popular à erudita (DALE, 2014, s/p.).

Seguem as imagens da solenidade de posse de Martinho da Vila na Academia Carioca de Letras (ACL), que aconteceu dia 12 de dezembro de 2014.



40

A imagem à esquerda é de Martinho da Vila oficializando sua posse na ACL. À direita, na parte superior, é o momento em que o sambista recebe o Diploma de Membro Efetivo. Na parte inferior do lado direito, a imagem é do colar acadêmico banhado a ouro e com o Brasão da ACL, que os membros usam, ao invés dos fardões (casaca, calça, espada e chapéu de veludo negro plumas brancas na cor verde e bordados com fios de ouro – para os homens; e para as mulheres, vestido reto e longo verde e bordados a ouro) da Academia Brasileira de Letras.

O sambista comentou que para escrever canções é preciso sintetizar uma ideia ou tema, no entanto, a literatura possibilita uma maior liberdade, pois pode

<sup>40</sup> Primeira imagem (grande) é de Cristina Granato para o portal Anna Ramalho (<https://www.annaramalho.com.br/martinho-da-vila-toma-posse-na-academia-carioca-de-letras/#prettyPhoto>). A imagem à direita, parte superior, está disponibilizada no site do Instituto Cultural Cravo Albin (<http://institutocravoalbin.com.br/acontece/posse-de-martinho-da-vila-na-academia-de-letras/>). Os créditos da imagem à direita, parte inferior, é de Fábio Seixo / Agência O Globo ([http://oglobo4.rssing.com/chan-6240004/all\\_p251.html](http://oglobo4.rssing.com/chan-6240004/all_p251.html)).

voltar e reescrever, inclusive trocar, conforme entrevista concedida ao jornalista Cultural Guilherme Bryan (2013) à Revista Língua Portuguesa.

Para ele, ser escritor de um livro é de muita responsabilidade, visto que é algo que será consultado, podendo ser até reeditado. Afirmo Martinho que escrever é complicado e dolorido. Não que compor música não seja, porque ela é vista como algo de artista, e às vezes as pessoas não gostam da música, e sim da melodia. Já com o livro não existe essa escolha (BRYAN, 2013).

Martinho da Vila, no livro de sua autoria *Kizombas, andanças e festanças* (1998, p. 20), explica que a literatura é uma arte que precisa ser levada a sério, uma vez que está relacionada a verdade, mesmo que seja a verdade do autor. “Um livro pode nos levar a andar por terras nunca pisadas e conhecer lugares que os nossos olhos não viram”. Santos (2004) afirma que a literatura contribui para a apreensão do que é considerado real, já que ela consegue captar a dinâmica social.

Tal como os artistas do século XV, que desvincularam suas obras ao poder econômico, político e religioso, como aduz o francês Pierre Bourdieu (2005), com a ascensão de compositores de música popular, o samba ganhou autonomia. Assim sendo, ainda seguindo a apresentação do filósofo, esse processo de independência da produção artística e intelectual estava relacionado à uma categoria distinta, que estava “cada vez mais inclinado a levar em conta exclusivamente as regras firmadas pela tradição propriamente intelectual ou artística herdada de seus predecessores” (p. 101).

Bevilaqua, Félix, Azevedo e Martins (1988, p. 34) comentam que muitos Cartolinhos<sup>41</sup> passaram despercebidos e sem o reconhecimento de sua importância para a cultura popular brasileira pela sociedade. Estes não precisaram cursar universidades para demonstrar uma intelectualidade singular, já que há várias possibilidades de aquisição de conhecimento para além dos bancos acadêmicos. No caso dos Cartolinhos, a aprendizagem veio das ruas e da memória de seus antepassados, que são transmitidos de geração para geração através da oralidade, na maioria das vezes. Os professores, para eles, são o tempo, a alegria e a diversão.

---

<sup>41</sup> Referência ao João Cartolinha, mestre pastoril e festeiro da região de Jacarepaguá.



A intelectualidade de Martinho da Vila pode ser observada em diversos sambas, porque, conforme o próprio artista pronuncia no samba “Daquele amor” (1981) de sua autoria e parceiro João Donato:

Podemos falar de futebol  
Divagar sobre a temperatura  
Comentar os problemas do Irã  
Ou o tiro que levou o Reagan  
Posso até discutir religião  
Ou falar num domingo de sol  
Criticar a terrível inflação  
O machismo, o racismo, a tortura... (VILA E DONATO, 1981).

O sambista se posiciona acerca das diversas temáticas que estão relacionados à sociedade e seus cidadãos. Ele usufrui de conhecimentos adquiridos por suas experiências de vida e através da relação com seus pais. A mãe do artista era uma pessoa sábia, mas sua sabedoria foi obtida mediante a busca por informação, já que nunca foi à escola, conforme foi mencionado em *Memórias póstumas de Teresa de Jesus*.

O rádio me ajudou muito e a televisão também. Nunca fui de ficar vendo novela ou programas inúteis. Não perdia os noticiários políticos e preferia os programas musicais. Aos informativos voltados para violência, do tipo Cidade Alerta, Linha Direta e outros similares, eu não assistia. No fundo eles só servem para divulgar a marginalidade e eu preferia gastar o meu tempo com programas enriquecedores do conhecimento. Os da TV Educativa e da TV cultura me foram muito úteis. Aprendi a pensar (VILA, 2003, p. 135 -136)

Teresa de Jesus aprendeu a falar e se expressar bem, principalmente porque gostava de ouvir. “Gostava de ouvir os contos literários e os artigos de jornal que Josué (*seu marido*) lia pra mim” e com certeza para os filhos (VILA, 2003, p. 135). De acordo com Vargens e Conforte (2011), desde que participava da ala de compositores da Escola de Samba Aprendizes da Boca do Mato, Martinho da Vila sempre foi um grande compositor de sambas de terreiro, cuja criatividade e competência estiveram associadas a uma intelectualidade conquistada ao longo dos anos. Com sua mudança para GRES Unidos da Vila Isabel, levou consigo essa habilidade.

O intelecto do sambista é evidenciado através de suas composições e se torna democrática. Seu conhecimento, refletido em seus sambas, dialoga a

cultura erudita com o popular e vice versa. Através de uma linguagem simples, o sambista intercambia suas experiências com os receptores, atendendo, assim, a todas as classes sociais. Como exemplo, pode-se citar a composição do samba-enredo “Carlos Gomes” (1957), que foi produzida quando Martinho da Vila tinha 19 anos. Esse samba proporcionou o prêmio à Escola de Samba Aprendizes da Boca do Mato. O samba foi uma homenagem a um consagrado compositor e maestro Antônio Carlos Gomes, que nasceu 11 de julho de 1836, em São Paulo, e faleceu em 16 de setembro de 1896, Pará.

Ainda nessa lógica de intelectualidade, em 1959, o sambista compôs o samba enredo com o nome de um renomado escritor da literatura brasileira, “Machado de Assis”, que elevou a GRES Aprendizes da Boca do Mato ao primeiro grupo. A homenagem, dessa vez, portanto, foi destinada ao maior romancista brasileiro Joaquim Maria Machado de Assis (1839 – 1908). Esse samba enredo foi decisivo para a escola ganhar o campeonato e passar para o primeiro grupo, em que desfilaria ao lado de escolas famosas, como Portela, Mangueira, Império Serrano e Salgueiro. Assim, o sambista concede à classe mais simples a apropriação de um conhecimento elitista.

O sambista não mostrou só ser conhecedor de personagens que contribuíram para o enriquecimento cultural brasileiro, mas também compôs samba baseado em obras consagradas, como: Jubiabá (1935), romance de Jorge de Amado, cujo nome virou homônimo do samba “Jubiabá” (1972):

... pra poder sobreviver  
Jubiabá, ô Jubiabá  
Faz o feitiço bem feito  
Pra minha nêga voltar  
No morro do Capa-Negro  
Quero lhe cambonear...(VILA, 1972)

Outro samba inspirado em obra literária é “Serra do Rola Moça” (1987) de Mário de Andrade. É um samba que retoma ao ambiente rural

... a Serra do Rola-Moça  
Não tinha esse nome não...  
Eles eram do outro lado,  
Vieram na vila casar.  
E atravessaram a serra,  
O noivo com a noiva dele  
Cada qual no seu cavalo... (VILA, 1987).

Santos (2004, p. 73) elucida que, para dar “utilidade humana” ao poder, há necessidade de “recuperar os desejos esquecidos das criaturas esquecidas – o esquecimento é tão importante quanto a memória”. É a literatura que capta esse ser pobre e esquecido, pois a história conta o que aconteceu, mas é a poesia que narra o que deveria de fato ter acontecido. O autor ainda acrescenta que a literatura é “invariante do secundário, da falta, do não dito, da paixão e do sem-razão de existir”. Nesse sentido, Martinho da Vila, pela sua destreza de compor e trazer à tona seus conhecimentos literários através da música, absolutamente, interage com outros, despertando sentimentos e desejos e compartilhando seu saber.

A relação entre o intelectual e o pobre é mencionada por Santos (2004) como aquele “trabalhando” em favor deste. Em “Bom dia, minha flor” (1988), de autoria do sambista com o seu parceiro Rildo Hora, exemplifica como o cotidiano do povo se torna uma inspiração para a elaboração de letras de samba. O samba inicia com a descrição do amanhecer e, em seguida, vai descrevendo a rotina da família brasileira pela manhã.

Galo já cantou no meu terreiro  
 Pássaros já vão se alvoroçar  
 Aurora raiou  
 Astro-rei já vem  
 Bom dia minha flor, meu bem  
 Bom dia, bom dia, bom dia, meu amor  
 Mundo girando e há pés que são donos da bola  
 Mais as esmolos minguando e aumentando as mãos  
 Gente solta o corpo pra correr  
 Povo sai correndo é pro trabalho  
 Padeiros no trigo  
 Enxada nos campos  
 Foice nos canaviais  
 Você comigo  
 Bom dia, bom dia, bom dia, meu amor  
 A criançada já foi sonolenta pra escola  
 Prenda doméstica, mestra, vassoura e sabão  
 Galo já cantou no meu terreiro  
 Pássaros já vão se alvoroçar  
 Aurora raiou  
 Astro-rei já vem  
 Bom dia, bom dia, bom dia, meu amor  
 Luta é labuta  
 Trabalho é fonte de vida  
 Vida é amor  
 E o amor nosso mel nosso pão (VILA, 1988)

Observa-se que os versos especificam a rotina de famílias que compõe o povo, aqueles que acordam cedo, antes do sol nascer – “Astro-rei já vem” - e que “saí correndo é pro trabalho”. O eu-lírico expõe que o “mundo girando e há pés que são donos da bola”, sugerindo que da mesma forma que, no futebol, o dono da bola é um jogador talentoso e que faz grandes e acertadas jogadas, no mundo há também pessoas bem-sucedidas. Contudo, não é o caso do eu-lírico, pois “mais as esmolas minguando e aumentando as mãos”. Um detalhe a ser considerado é que, pelo contexto, ao invés do advérbio de intensidade “mais”, que indica ideia de quantidade, seria plausível o uso da conjunção adversativa, “mas”, que corresponde à oposição ou situação contrária ao verso anterior. Conhecendo o estilo martiniano, conclui-se que esta troca foi intencional, uma vez que o compositor se mostra usuário de estratégias discursivas em diversos níveis linguísticos. Ao usar o advérbio “mais”, o eu-lírico, instaurado pelo compositor, enfatiza os baixos salários por compará-los às esmolas minguando e chama atenção para aumento de pessoas que precisam destas esmolas, como mendigos que vivem em situação precária, carecendo que os “donos da bola” o ajudem.

Em “Bom dia, minha flor” (1988), o sambista ratifica a referência aos pobres na sociedade pelo fato de citar algumas atividades de trabalhos, que geralmente são desenvolvidos por pessoas simples, como ser padeiro, trabalhar com a enxada e foice, serviços domésticos. Há uma denúncia social neste samba por apresentar uma lógica de exclusão do pobre, sendo estes responsáveis por atividades subalternas e mal remuneradas.

...Gente solta o corpo pra correr  
 Povo sai correndo é pro trabalho  
     Padeiros no trigo  
     Enxada nos campos  
     Foice nos canaviais...  
 Prenda doméstica, mestra, vassoura e sabão... (VILA, 1988)

Os pobres acabam por produzirem seus próprios intelectuais, que, como trabalhadores da cultura, veem-se estimulados a produzirem culturas autônomas. De acordo com o filósofo e crítico Jean-Paul Charles Aymard Sartre (1993), o escritor está a serviço da palavra para dar significado ao mundo, a fim de, através da sua intelectualidade, agir em prol da sociedade. Gramsci (1982)

comenta que não há um grupo independente de intelectuais, mas cada grupo social cria para si, uma ou mais camadas de intelectuais, que contribuirá para a unidade e consciência desse grupo, não só em questões econômicas, um fator que colabora para que os pobres não tenham dignidade, como também, questões sociais e políticas.

Segundo Santos (2004), quando o intelectual está em cumplicidade com os pobres, não os vê dentro de uma classe estratificada e com camadas sociais mais fechadas, mas os qualifica como sujeitos da história. Gramsci (1982) aponta para uma nova categoria de intelectuais que vivem na sociedade que não faz parte do mundo acadêmico. São agentes que, consciente ou inconscientemente, atuam como porta voz de grupos menos favorecidos.

O autor chama a atenção para o fato de que cada grupo social, que surgiu na história, encontrou categorias de intelectuais, as quais apreciam como representantes de uma continuidade histórica, apesar de transformações complicadas e radicais. Nesse contexto, podemos citar representantes negros que funcionaram como intelectuais a favor dos pobres, como Maria Firmina dos Reis (1825 - 1917); Conceição Evaristo (1946); Lima Barreto (1881 – 1922); Abdias do Nascimento (1914 – 2011); Clementina de Jesus (1901 – 1987); entre outros.

Na cultura e nos seus produtos, os homens vinculados a determinados grupos e classes sociais também evocam seus interesses e dão vazão aos seus sentimentos de classe que permeiam seus gostos estéticos, bem como manifestam suas formas de ver o mundo que os circunda (BRAZ, 2013, p. 82).

A capacidade intelectual é explícito no desenvolvimento das canções de Martinho da Vila. Conforme Chauí (2004), a noção de intelectual engajado é inseparável do entendimento de que as artes e os saberes são instituições na sociedade, não só por estarem relacionadas as suas condições sociais, mas por refletirem as relações sociais, políticas e culturais nas suas construções, que transformam as experiências dadas em experiências compreendidas.

A figura do intelectual, por longo período, foi tratada como sendo para poucos. Conforme Bobbio (1997), os que detinham essa capacidade intelectual eram chamados de sábios, doutos, filósofos, literatos, escritores e, em

sociedades em que prevaleciam o poder religioso, de sacerdotes e clérigos. No entanto, essa concepção passou a apresentar outro conceito, a ponto da impressão do intelectual, como uma classe homogênea e constituinte de uma massa indistinta, tornar-se insensato.

Na visão de Gramsci (1982), todo ser humano é um intelectual em sentido amplo, pois participa de uma concepção de mundo, contribuindo para manter ou mudá-la, promovendo, assim, novos pensamentos. O filósofo e jornalista Gramsci (1982) e historiador Joel Rufino dos Santos (2004) comentam que não há não-intelectuais, mas diferentes níveis de intelectualidade, de forma que, qualquer pessoa, independentemente da profissão que executa, letrada ou não, é capaz de pensar, ou seja, trabalhar com ideias. todavia, nem todo intelectual atua dentro da sociedade.

Santos (2004, p. 76) explica que há o intelectual que é possuidor de um saber tradicional, adquirido por meio de intelectuais do passado. Eles estão dispostos a intercambiar os seus saberes. Portanto, a produção de conhecimento, nesse caso, consistem na comunicação do que uma pessoa sabe em comunhão com o outro. Assim, a troca de saberes se refere à permuta de coleção pessoal de conhecimentos.

Intelectual no sentido estrito é aquele que dialoga com a sociedade a partir de um saber específico. Esse diálogo, pairando sobre os saberes, é conhecimento – que a sociedade vai usando ou desprezando de acordo com a necessidade (SANTOS, 2004, p. 135).

Santos (2004, p. 10) restringe o sentido, ao classificar intelectual, como quem faz desse trabalho seu ofício, como os escritores; ou profissão, relacionado aos profissionais liberais, de maneira que o poder dele versa na representação e na produção de atos de linguagem, que são reconhecidos e visíveis na sociedade. Acrescenta o autor que o intelectual pode contribuir ainda mais, quando em associação ao povo, no sentido de princípio/ideologia e não de população, servindo como porta-voz desse grupo.

Martinho da Vila atuou/atua como representante da classe marginalizada, excluída e silenciada da sociedade, mas não apenas dela. O historiador marxista

britânico Eric Hobsbawm<sup>42</sup> (2014, p. 255) expõe que a Era de Ouro foi uma questão mundial, em que a riqueza estava concentrada nas mãos de uma minoria da população do mundo – “os que viviam em países para cuja pobreza e atraso os especialistas da ONU tentavam encontrar eufemismo diplomáticos. ”

Em meio a composições de samba, que, entre várias abordagens, considera questões sociais, representando o mundo em que está inserido, legitimando valores de uma classe social e culturalmente marginal, é que Martinho da Vila pode ser classificado como “um intelectual trabalhando para os pobres”<sup>43</sup>. Nesse sentido, surge a necessidade de desenvolver reflexões acerca das questões sobre o “pobre”, suas alegrias e angústias, cuja centralidade está no trabalho de Joel Rufino dos Santos.

### **3.2 MARTINHO DA VILA: UM “LUGAR DE VOZ SONORO”**

Martinho da Vila é um nome relevante na sociedade, uma vez que buscou trazer à tona debates acerca de questões que são colocadas à margem pela sociedade, como pobreza - suas angústias e pretensões. Segundo Bauman (2005, p. 42 e 43), as raízes e as misérias humanas, como as desigualdades em termos de condições, oportunidades e perspectivas de vida, os meios de subsistência e as discrepâncias na distribuição de rendas, mantiveram-se em silêncio impertinente. Assim sendo, como intelectual a favor dos pobres, as composições do sambista não são inocentes, pois apresentam um discurso crítico e democrático, expressando a consciência das classes que se encontram em posição de subalternidade.

Atualmente, quando se qualifica o pobre, há referência à situação socioeconômica, o que, de certa maneira, somente com políticas públicas tais problemas seriam resolvidos. A preocupação em acabar com a pobreza vai mais

---

<sup>42</sup> 1917 - 2012

<sup>43</sup> Alusão ao livro de Joel Rufino dos Santos, “Épuras do Social: Como podem os intelectuais trabalhar para os pobres”, Global, 2004.

além do que simplesmente solucionar esse problema, até porque está relacionado à essência da origem.

O Banco Mundial afirma que uma pessoa é considerada pobre se seu nível de renda ou de consumo estiver abaixo de um nível mínimo necessário para suprir as necessidades básicas. Esse nível mínimo é chamado de linha de pobreza. Como as necessidades básicas variam com o tempo e entre as sociedades, as linhas de pobreza vão com a época e o lugar. Cada país usa uma linha que é adequada a seu nível de desenvolvimento, normas sociais e valores (KOTLER E LEE, 2010, p. 32).

A desigualdade entre as classes sociais é um fenômeno antigo. No entanto, a dinâmica da pobreza dispõe de redefinições de acordo com o tempo. Santos (2004, p. 37, 38) explica que os pobres na sociedade escravista deveriam ser os escravos. Além da legislação tratá-los como objetos, as pessoas não tinham pena deles, que se apresentavam numa situação indiscutível. Consistia em uma sociedade compacta, em que a ideia amo-escravo estava encarcerada, de forma que os escravos não formavam classes, mas existiam em todas, como artesãos, lavradores, comerciantes etc.

Nesse período, entre o século XVI ao século XIX, o branco pobre não queria saber do negro, escravo ou livre e usava o favor, de preferência, convencionado pelo compadrio. Havia um numeroso grupo de brancos, que, pela renda, não fazia parte da classe média, o grupo intermediário, logo, eram classificados como pobres. Existia também um grupo maior ainda, o dos negros escravos, que a partir de 1850, período que se inicia o processo para a abolição, quando a Lei Eusébio de Queirós proíbe o tráfico de escravos para o Brasil, em que tanto os negros forros como os libertos ascenderam à categoria de pobres, conforme Santos (2004, p. 38).

Com o advento da abolição, Ortiz (1985) explica que a sociedade sofreu uma transformação com a nova posição dos negros, que deixaram de ser mãos-de-obra escrava e se tornaram trabalhadores livres. No entanto, estas transformações não foram significativas para a base da sociedade, pois o povo formado, agora, na sua maioria, por ex-escravizados, não teve atenção do Estado e nem políticas públicas, que os inserissem na nova organização social e política. Na realidade, a sociedade eurocêntrica, na época, intencionava



manter o negro alforriado na posição de subalternidade, principalmente, pela ideia de que este se encontrava numa posição de inferioridade.

O autor ainda esclarece que além dos ex-escravos serem considerados como de segunda categoria, ainda tinha a questão racial, que se tornou mais complexa ao passo que um novo elemento não devia ser ignorado oficialmente. “O negro aparece assim como fator dinâmico da vida social e econômica brasileira” (1985, p.19).

Com a abolição, houve um rompimento de formas de convivência entre brancos e negros, explica o jornalista, pesquisador e escritor Roberto Moura (1995). Nesse contexto, a classe dos pobres se constituiu de brancos e negros, que passaram de “bom escravo” a “mau cidadão”, dando início ao escurecimento do mundo da pobreza. Quanta a intelectualidade, cabia ao branco pobre, visto como não negro, além de ser “o lugar óbvio de onde se fala e se lê o Brasil”, conforme Santos (2004, p. 39).

Com efeito, se não era inédita a desigualdade entre as várias camadas sociais, se vinha de muito longe a polarização entre ricos e pobres, se era antiquíssima a diferente apropriação e fruição dos bens sociais, era radicalmente nova a dinâmica da pobreza que então se generalizava (NETTO, 2013, p. 20).

Para o pobre, de acordo com Santos (2004, p. 30, 52, 53), são reservadas diversas nomenclaturas, muitas vezes impróprias, como *excluídos*, uma ideologia do funcionamento da sociedade, em que sua exclusão está relacionado à inclusão como pobre explorado e discriminado e não ao fato de não pertencer a sociedade; *vagabundos*, apesar da conotação moral, seu significado se refere ao primeiro estágio da pobreza, de forma que se a pessoa tem emprego e endereço fixo deixa de ser vagabundo; *vadio*, usado para quem não trabalhava ou era autônomo e, em alguns momentos, ladrão.

Outra designação dos pobres é: *despossuídos*, que seria aceitável se, em sua origem, os negros fossem como os brancos pobres, descendentes de expropriados no começo da Idade Moderna, mas eles eram descendentes de pessoas que apresentavam condições de escravizados e que era naturalizada.

Pobres é uma categoria fluida, mas real – é um estado, uma maneira de ser, instituída no passado pela vadiagem e

vagabundagem, produtos da desterritorialização primitiva (e sua variante, a despossessão) e, hoje, pela desclassificação (SANTOS, 2004, p. 72).

Netto (2013) explica que, na mesma proporção que se aumenta a capacidade de produzir riquezas e acumular a produção de bens e serviços, também se aumenta a pobreza e o não acesso a esses bens e serviços, ou seja, os pobres se veem despossuídos de condições materiais. Segundo o IBGE<sup>44</sup>, na Síntese de Indicadores Sociais de 2002:

O 1% mais rico da população acumula o mesmo volume de rendimentos dos 50% mais pobres e os 10% mais ricos ganham 18 vezes mais que os 40% mais pobres. Metade dos trabalhadores brasileiros ganha até dois salários mínimos e mais da metade da população ocupada não contribui para a Previdência (IBGE on line, 2002).

A Síntese dos Indicadores Sociais do ano de 2017, quanto à distribuição de renda no Brasil, mostra que o país continua em alta desigualdade de renda. Entre os pobres, há uma alta porcentagem em homens e mulheres pretos e pardos (média de 33 %) com relação a homens e mulheres brancas (15%).

*Desclassificado* é outra qualificação para os pobres, não significa ser excluído e nem marginalizado, porque, atualmente, a sociedade é formada por dois blocos, os com-classe e os sem-classe. Santos (2004, p. 54, 61) explica que a consciência de classe se torna um privilégio e o distanciamento entre direito natural para direito social ascende. Classe é o nome da diferença social ou distância diferencial de modo geral e universal entre grupos sociais, ou seja, na concepção sociológica, com sentido restrito, classe é a diferença social de uma sociedade determinada histórica e geograficamente pelo capitalismo.

Diante dessas definições para pobres, a melhor designação seria *desclassificado*, pois homens livres pobres passam a pertencer uma classe. No entanto, de acordo com Souza (2006), no Brasil e em países periféricos, todas pessoas na categoria de *excluídos* e *desclassificados* não participam do contexto valorativo de fundo, chamada de *dignidade*. A desvalorização dos pobres está associada à forma naturalizada de uma realidade implícita, uma vez que essa prática já está consolidada na sociedade, de maneira que dispensa justificativas.

---

<sup>44</sup> <https://ww2.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/12062003indic2002.shtm>

Philip Kotler e Nancy Lee (2010) comentam que a pobreza é um estado miserável e injusto, que sempre assombrou a sociedade, a ponto de levar alguns a considerarem os pobres como incapazes e pouco inteligentes. De acordo com Bauman (2005, p. 44), a hierarquia global emergente impõe identidades que “estereotipam, humilham, desumanizam, estigmatizam” aos que têm sido negado o direito às escolhas identitárias, deixando de manifestar suas preferências, ou seja, que se vêm oprimidos por identidades aplicadas por outros.

A desvalorização do pobre faz com que, também, toda cultura relacionada a esses “desclassificados” enfrentem barreiras de aceitação social. Como exemplo, pode-se citar o ritmo samba, que, na sua origem, sofreu discriminação e preconceito, além de ser reprimido, por se tratar de um ritmo de negros, pobres e excluídos.

No início da década de 1930, com a radiofonia, como empresa que visava lucro, “o negro – agente social dessa cultura de pobreza – encontra-se, no instante da radiofusão, uma alternativa de mobilidade social”. No entanto, a sociedade, diante de tal cenário, não aceitava tal perspectiva.

Vagalume, jornalista Francisco Guimarães, no livro *Na roda do samba* (1933), instituiu fortes críticas negativas aos leitores sobre essa possível mobilidade social dos negros, através do samba, pela indústria fonográfica e nem encarava esse ritmo capaz de competir com as opções musicais da época. Ainda no seu livro, Guimarães definia que o lugar do samba deveria ser o morro, pois é nessa ambiência que poderia se praticar o verdadeiro gênero musical, através das rodas de batucadas, o que seria perdido pela industrialização do ritmo (CARVALHO, 1980, p. 38).

Na década de 1940, Janet de Almeida (1919 – 1946) compôs e gravou o samba “Pra que discutir com madame? ”, de autoria sua com Haroldo Barbosa (1915 – 1979), expondo o preconceito que a sociedade aristocrática tinha com respeito ao samba, principalmente, porque unia grupos excluídos socialmente, como negros e pobres, que perante a sociedade não exerciam e nem enquadravam ao padrão da elite.

Madame diz que a raça não melhora  
Que a vida piora por causa do samba,

Madame diz o que samba tem pecado  
 Que o samba é coitado e devia acabar,  
 Madame diz que o samba tem cachaça,  
 Mistura de raça mistura de cor,  
 Madame diz que o samba democrata,  
 é música barata sem nenhum valor,  
 Vamos acabar com o samba,  
 Madame não gosta que ninguém sambe  
 Vive dizendo que samba é vexame  
 Pra que discutir com madame...  
 Madame tem um parafuso a menos  
 Só fala veneno meu Deus que horror  
 O samba brasileiro democrata  
 Brasileiro na batata é que tem valor (ALMEIDA E BARBOSA,  
 1945)

Diante das polêmicas criadas pela possível ascensão do pobre e negro através do samba, a música “Pra que discutir com madame?” chama atenção para como a construção histórica sobre a identidade de inferioridade do negro e sua cultura ainda persistem após mais de meio século de abolição da escravidão: “a raça não melhora” e “a vida piora por causa do samba”. O samba é associado ao pecado e devia acabar, porque é “música barata sem nenhum valor”.

No entanto, conforme o samba “Ninguém conhece ninguém” (1970) de autoria do sambista Martinho da Vila:

...Nunca se pode afirmar se alguém é assim ou assado  
 Quem hoje está em um canto,  
 Amanhã pode estar do outro lado  
 E quem nunca foi de samba,  
 Ainda vai ser do samba rasgado (VILA, 1970).

O samba, que outrora era discriminado e era considerado “música barata sem nenhum valor”, próprio de classe baixa e pobre, atualmente, passou a ser um gênero musical, reconhecido pela autenticidade e representatividade brasileira, que atende também a um público elitizado, de forma que “quem nunca foi de samba,/ ainda vai ser do samba rasgado<sup>45</sup>”.

O samba também pode ser um instrumento de protesto. É a voz do povo. O sambista fala das angústias e perspectivas próprios do povo. Sartre (1989) explica que o cantor (compositor) é uma testemunha e, através das palavras,

---

<sup>45</sup> Samba com ritmo bem marcado

resume seu testemunho, que, aparentemente, é inofensivo, mas carregado de significados. Através da música, o artista milita acerca de suas ideias e convicções.

O discurso martiniano é uma ação política, uma vez que se pode falar em nome dos silenciados e excluídos. Nesse sentido, no samba de protesto “Assim não Zambi” (1979) de autoria de Martinho da Vila, através da voz do eu-lírico, o sambista se mostra indignado com situação de pobreza que presencia. Essa mediação ocorre por meio de estratégias discursivas como o uso informal das palavras “veinha” e “nêgo”, simplificações dos substantivos “velhinha” e “negro”, o que aproxima emissores e receptores e, ao mesmo tempo, demonstra empatia e afetividade. Essa tática de aproximação lembra as ancestrais mães-pretas, no período colonial, que criavam e ensinavam os sinhozinhos. Segundo Gilberto Freyre (1988), as amas adocicavam as palavras, de forma que o vocabulário infantil passou a ter palavras meigas, como cacá, pipi, au-au etc.

Também as canções de berço portuguesas, modificou-as a boca da ama negra, alterando nelas palavras, adaptando-as às condições regionais; ligando-as às crenças dos índios e às suas. Assim, a velha canção “escuta, escuta, menino” aqui amoleceu-se em portuguesa em “durma, durma, meu filhinho”, passando Belém de “fonte” portuguesa a “riacho” brasileiro (FREYRE, 1988, p. 327).

Em “Assim não Zambi” (1979), verifica-se que o sambista denuncia a realidade social presente na cidade de forma sofrida e apresenta uma descrença com as iniciativas de políticas públicas.

...Eu não quero essa vida não Zambi  
Ninguém quer essa vida assim não Zambi  
Eu não quero as crianças roubando  
A veinha esmolando uma xepa na feira  
Eu não quero esse medo estampado  
Na cara duns nêgo sem eira nem beira...  
Quando um nêgo tá morto de fome  
Um outro não tem o que comer  
Quando um nêgo tá num pau-de-arara  
Tem nego penando num outro sofrer  
Eu não quero essa vida não Zambi  
Ninguém quer essa vida assim não Zambi... (VILA, 1979).

O eu-lírico, como se estivesse fazendo uma oração, lamenta com Zambi (Nzambi), deus supremo, as condições precárias que ele presencia com relação à pobreza. E para tanto, são utilizadas palavras e expressões que reforçam essa ideia, pessoas em situações difíceis de sobrevivência, como “esmolando”, “xepa na feira”, “eira nem beira”, “pau-de-arara”, “morto de fome”. Segundo Kotler e Lee (2010), a desesperança do pobre, com relação à mudança de situação, faz com que ele vá a busca de salvação, como a religião, por exemplo.

A falta de dinheiro faz com que pessoas frequentem o final das feiras, hora da xepa, para comprar a preços baixos ou receber doações de alimentos que não podem mais ser vendidos pelas condições aparentes, mas é passível de consumo. Assim sendo, ao dizer “A veinha esmolando xepa na feira”, fez-se uso do vocábulo “esmolando”, indicando que a situação estava tão difícil financeiramente que fazer a xepa na feira é quase que pedir ajuda, esmolar.

A expressão “eira nem beira” significa que o indivíduo é miserável, muito pobre e sem recursos. Essa expressão é originária de Portugal, sendo que “eira”, que vêm do latim “area” (terra batida, lajeada ou cimentada), era um lugar que ficava próximo às casas das aldeias portuguesas, onde preparavam os cereais para armazenar e serem utilizados na alimentação. Quem possuísse eira era produtor e proprietário de terras, casas e bens, ou seja, tinha riqueza e poder. Beira é a beirada ou borda da eira, a fim de proteger os grãos para que o vento não os levasse e o dono não ficasse sem nada (BORBA, 2011; RIBOLDI, 2010). No Nordeste<sup>46</sup>, há outra explicação: as pessoas ricas tinham casa telhados com eira, beira e tribeira (parte mais alta), enquanto os mais pobres só construíam a tribeira, ficando “sem eira nem beira” por motivos financeiros.

O protesto também vem do lamento pelas condições sofrida dos pobres através do samba “Pensando bem” (1982) – “Meu Deus, meu Deus, meu Deus/ Me diga por que a gente foi nascer/ Se a vida do pobre é um eterno sofrer...”. O eu-lírico intervém no contexto, a fim de que os ouvintes se sintam representados. Nesse mesmo samba, o desespero do eu-lírico é tão grande a ponto de se pensar em roubar, como se vê nos versos a seguir:

---

<sup>46</sup> <https://www3.receita.pb.gov.br/portalesat/gramaticando.php?op=80>

Irmão,  
 A gente não tem nem mais o que comer  
 Trabalho não há também pra laborar  
 Então o que é que a gente vai fazer  
 Mulher,  
**Eu acho que a gente vai ter que roubar**  
**Sair pelas ruas, botar pra quebrar**  
**De fome é que a gente não pode morrer... grifo nosso (VILA,**  
 1982).

Sem trabalho e com fome, o eu-lírico cogita a hipótese de roubar, a fim de manter sua sobrevivência e de seus familiares. Os autores Kotler e Lee (2010, p. 41) mencionam que “a pobreza gera desespero e leva alguns pobres a vidas desperdiçadas e, em alguns extremos, até ao crime”. Todavia, nos versos seguintes, ele pensa nas consequências, por dizer: “Pensando bem acho que não vai dar não/ Roubar contraria as leis do Senhor/ E a justiça dos homens vai nos condenar”. O eu-lírico não deseja descumprir as leis do Senhor, porque tem fé no livro bíblico de Salmos, capítulo 23, versículo 1, em que diz: “o Senhor é meu pastor; nada me faltará”.

Bauman (2005, p. 93) discorre acerca da importância da fé para a população empobrecida, que se encontra sem dignidade humana e é humilhada, uma vez que a religiosidade traz acolhimento e um abrigo agradável.

O fundamentalismo (inclusive religioso)... transmite uma confortável sensação de segurança a ser ganha e saboreada dentro dos muros altos e impenetráveis que isolam o caos reinante lá fora”...

...Também oferecem o ingrediente mais penosamente ausente de uma vida digna, e que a sociedade em geral lhes recusa: um senso de propósito, de uma vida (ou morte) significativa, de um lugar correto e decente no sistema geral das coisas. Também prometem defender a sua fé ontra as “identidades” vigentes, estereotipantes e estigmatizantes impostas pelas forças que gorvenam o “mundo lá fora” inóspito e hostil – ou mesmo voltam as acusações contra os acusadores, proclamando que “o negro é lindo” e assim transformando os supostos passivos em ativos (BAUMAN, 2005, p. 93)

Martinho da Vila, no livro *Fantacias, crenças e crendices* (2011), sobre fé e crença, cita o dito popular, “a fé remove montanhas”. Logo em seguida, explica o dito: “Pensando na sabedoria do povo, concluo que, ao se referir às montanhas, o sábio sentencia que a fé afasta montes de coisas desagradáveis, indesejadas” (p. 41). Assim sendo, o sambista, como sujeito discursivo, “é ‘pensado’ como posição entre outras. Não é uma forma de subjetividade, mas

um ‘lugar’ que ocupa para ser sujeito do que diz...”, conforme Orlandi (1999, p. 46). O compositor é um agente de práticas sociais, por conseguinte, não é desnudado de valores e ideologia.

Martinho da Vila pelo seu sucesso e prestígio não é, atualmente, classificado como pobre, pois, mudou de posição e ascendeu financeiramente. Contudo, não se afastou dos amigos antigos e, quando chega ao morro, tanto trata como é tratado com afetividade. Segundo o compositor, houve mudanças em sua vida com a ascensão artística, mas elas foram com respeito às responsabilidades, porque não pode fazer o que quer ou pensa, uma vez que representa uma série de pessoas que não deseja decepcionar, de forma que a situação, a qual está submetida, está mais sensível (SUKMAN, 2013).

O samba “Cresci no morro” (1975) de Martinho da Vila se caracteriza como autobiográfico, pois conta sua trajetória de vida, com relação à mudança de classe social:

Eu cresci no morro  
E me criei na cidade  
Saí do submundo  
E penetrei no seio  
Da alta sociedade  
E Já hoje em dia  
Pego o meu carro  
E vou à boate  
Banquete, coquetel  
Não sou tatibitate  
Tenho argumento  
Pra qualquer bacharel  
Mas, quando eu chego no morro  
Calço o meu charlotte  
Dou o braço à escurinha  
Tomo uma bebida quente  
Na tendinha... (VILA, 1975).

Sukman (2013) comenta que Martinho buscou trazer a dignidade para o samba, que antes era discriminado como linguagem artística; evidenciou as pessoas que estão ligadas a essa cultura, vítima de discriminação social; e enalteceu o local, subúrbios e favelas. “‘Cresci no morro’ (1975) representa um novo patamar para o samba ao superar a velha diferença entre o morro e a cidade, entre o malandro e o trabalhador, o pobre e o rico” (p. 70). O eu-lírico aponta para sua ascensão social, pois morava no morro.



Eu cresci no morro  
 E me criei na cidade  
 Saí do submundo  
 E penetrei no seio  
 Da alta sociedade... (VILA, 1975)

O morro é delineado pelo pesquisador Marcelo Braz (2013) como “um espaço geográfico típico da topologia montanhosa do Rio de Janeiro, foi e é reiteradamente ocupado pela classe trabalhadora expulsa dos lugares cobiçados e apropriados pelo mercado imobiliário”. Observa-se que o sambista diz que morar no morro é como estivesse habitando o submundo, que é o mesmo que ocupar a subclasse, como pessoas:

...exiladas nas profundezas além dos limites da sociedade – fora daquele conjunto no interior do qual as identidades (e assim também o direito a um lugar legítima na totalidade) podem ser reivindicadas e, uma vez, reivindicadas, supostamente respeitadas (BAUMAN, 2005, p. 45).

O morro, comparado ao submundo, é visto como espaço desconectados dentro da sociedade, ocupados pela classe baixa que vive em condições precárias. Ao serem colocados à margem, os moradores sofrem com a falta de políticas públicas e infraestrutura. Esta realidade é fruto de um completo abandono.

Ao dizer que saiu do submundo, Martinho da Vila quis mostrar sua de transição de classe para outra. Ele deixou de pertencer a um espaço de exclusão determinado pela sociedade e estava incluído “no seio da alta sociedade”. No entanto, apesar de “crescer” economicamente e usufrir dos benefícios dessa nova classe, é no morro que o sambista se sente à vontade. Seus sambas navegam por lugares simples com pessoas modestas. O sambista é uma ponte que, através da voz, liga os dois universos – elite X povo.

Em referência à mudança de status do sambista, segue um quadro com imagens: a parte superior possui as imagens do sambista na favela (morro) e as da parte inferior, já apresentam o artista em uma situação financeira favorável.



47

As imagens na parte superior do quadro são de Martinho da Vila no Morro dos Macacos, em Vila Isabel, Rio de Janeiro/RJ. Na primeira imagem, ele posa para foto com o fundo da favela. Na segunda, participação de uma roda de samba em uma visita ao Morro dos Macacos. As imagens na parte inferior são do sambista em seu apartamento na Barra da Tijuca, bairro da cidade do Rio de Janeiro/RJ. A primeira está na varanda e a segunda no sofá da sua sala.

“Meu destino eu moldei/ qualquer um pode mudar” e, com esta “Filosofia da vida”<sup>48</sup>, o artista conseguiu penetrar na alta sociedade e, como confirmação desse fato, ele apresenta o carro e diversão - idas à boate, banquete, coquetel, ostentando, assim, seu poder aquisitivo na contemporaneidade.

...E Já hoje em dia  
Pego o meu carro  
E vou à boate  
Banquete, coquetel... (VILA, 1975)

<sup>47</sup> Na parte superior: primeira imagem (à esquerda) – créditos a Marcos Issa/ Argofotos (1991); segunda imagem (à direita) – divulgação de Rejane Guerra/ Extra (30.07.2012). Na parte inferior: primeira imagem (à esquerda) – créditos a Marcelo Theobald/ O Globo (12.04.2014); segunda imagem: Ariel Subira/El País (25.03.2018).

<sup>48</sup> Título do samba (2010).

Bauman (2005, p. 70) explica que o modo consumista requer uma satisfação momentânea, tendo como valor a única utilidade que é a capacidade de proporcionar satisfação. Essa ascensão consiste numa liquidez, em que tudo é fluído, a ponto de não saber o que se espera. Logo, ainda no samba “Filosofia da Vida” (2010), Martinho da Vila explica que o importante é encarar os problemas da vida, conforme os seguintes versos:

...Encaro sem medo os problemas da vida  
 Não fico sentado de pernas pro ar  
 Não há contratempo sem uma saída  
 Pra quem leva a vida devagar...  
 ...Que o supérfluo  
 Nunca nos falte  
 Básico para  
 Quem tem carestia  
 Não quero mais do que eu necessito  
 Pra transmitir minha alegria... (VILA, 2010)

Em “Cresci no morro” (1975), o sambista mostra que, apesar de ter uma vida tranquila, “devagar”, ele não fica “sentado de pernas pro ar”, sem uma ação. Contudo, ele mostra que ser sereno contribui para que seja capaz de tomar decisões conscientes e acertadas. Ser “devagar”, neste contexto, é apresentado com característica positiva. Devido à liquidez, próprio da contemporaneidade, e as incertezas da vida, o sambista deseja que, pelo menos o básico e “o supérfluo/nunca nos falte”.

Apesar de elevar seu nível socioeconômico, o eu-lírico frequentava/frequenta o morro, onde encontra bases sólidas, porque rememora toda sua história, carregada de significados, a partir de seus moradores, a quem cultua e defende a cultura marginalizada.

... Mas, quando eu chego no morro  
 Calço o meu charlotte  
 Dou o braço à escurinha  
 Tomo uma bebida quente  
 Na tendinha  
 No jogo de roda, eu esqueço da vida... (VILA, 1975)

Conforme Augé (1994), o lugar se fundamenta histórico, à medida que se conjuga uma identidade e a construção de uma relação ancorada na afetividade, que o indivíduo cria com ele, adquirindo sentimento de pertencimento, que, segundo Bauman (2005, p. 17), envolvem fatores, como decisões tomadas pelo

indivíduo, os caminhos percorridos e como ele age. O autor explica que a ideia de ter uma identidade ocorre no momento que a concepção de pertencimento se torna uma opção, uma escolha. Nesse sentido, os lugares, que Martinho passou a frequentar com sua ascensão econômica, tornaram-se espaços em que há relação com pessoas. No entanto, há poucos que apresentam reais significados na vida, e se há, esse lugar, para Martinho da Vila, é o morro, que, carrega características identitárias arraigadas, a ponto das relações sociais se entrelaçarem.

Mesmo famoso, Martinho não deixava de frequentar os redutos do samba e ele mostrava para a população brasileira que fazia samba na favela. De acordo com Augé (1994), os que vivem, podendo acrescentar também os que convivem, em um determinado lugar, não se concentram em objetos de conhecimento, mas tem por mote costumes e hábitos, como podemos observar no samba “Todos os sentidos” (1981) de autoria do sambista: “... Estou curtindo a fina comidinha/ e nas cabeças só caipirinha...”

Na composição musical, “Cresci no morro” (1975), o sambista deixa claro que apesar de melhorar, consideravelmente, sua situação financeira, suas raízes ainda estão presas à favela, pois é com a escurinha que ele quer dar o braço, no lugar de bebidas caras, é da quente, referenciando a cachaça, que ele vai beber, e não vai ser em restaurantes chiques e caros, mas na tendinha, uma birosca ou bar da favela, ao ritmo do pandeiro e ao som de um samba. Conforme Lopes e Simas (2015, p. 286), tendinha<sup>49</sup> é um pequeno espaço comercial próprio de morros e favelas cariocas, sendo ponto de encontro e socialização, onde acontecem, muitas vezes, rodas de sambas improvisados.

Outro ponto que merece destaque quanto à intelectualidade é que Martinho da Vila, ao compor “Cresci no morro”, comenta que: “Não sou tatibitate/Tenho argumento/ pra qualquer bacharel”. Desconstrói, portanto, a ideia de que quem nasce em comunidade/favela não possui conhecimento e nem tão pouco compreende as peculiaridades da sociedade.

---

<sup>49</sup> Em 1978, Martinho da Vila, recriou no palco esse ambiente no período de lançamento de seu LP *Tendinha*, de acordo com Lopes e Simas (2015).

De acordo com Sukman (2013, p. 31), apesar de todo sucesso com o seu primeiro disco, que levava seu nome, “Martinho da Vila”, em 1968, havia uma desconfiança no ambiente cultural da época com relação ao artista. Ele era um poeta popular, que não pertencia ao meio universitário, mas com composições simples, carregada de profunda poesia, mostrava que não era ingênuo, pois seus sambas eram aparentemente simples, calcados na estrutura do partido-alto. Enfim, “Martinho conseguia expressar em música o que ninguém mais conseguia dizer”, conforme (p. 31).

O sambista apreciava o poeta Carlos Drummond de Andrade, e este o julgava como poeta que construía versos de forma simples, desapegado da gramática, mas rico em neologismo, rimas, além de relacionar o samba com o cotidiano dos cidadãos da sociedade de modo admirável. Inclusive, o compositor se inspirou na obra “Rosa do Povo” (1945) de Drummond para a elaboração do seu oitavo disco, que recebe o mesmo nome, “Rosa do povo”, no entanto, não era objetivo usar os poemas e versos do poeta, mas a ideia poética e de pura identificação.

E o livro do Drummond, que eu amava, me dava um impulso para isso, sair, transcender, ser totalmente poético. Pensei muito nas coisas do povo, no samba, nas coisas que dão alento, que fazem o povo ficar feliz. É uma homenagem à alegria popular. Essas são as rosas do povo (VILA apud SUKMAN, 2013, P. 76).

Chauí (2006, p. 20) explica que, nos tempos modernos, o papel dos intelectuais “assumem dois traços principais: a defesa de causas universais, isto é, distantes de interesses particulares, e a transgressão com referência à ordem vigente.” Nem sempre são críticos em todas situações, mas, conforme explica Santos (2004), assumem a realidade social do pensamento. Wolff (2006) explica que intelectuais são os que usam o seu prestígio adquirido, a fim de interferir em questões públicas e defender valores sociais, culturais e étnicos.

Quanto ao intelectual dos pobres, segundo Santos (2004), é na música popular que concentrou e ainda concentra o maior número desses tipos de intelectuais, oriundos, geralmente, do batuque (origem africana) e da modinha (origem europeia). Martinho da Vila dizia, de acordo com Sukman (2013), que o fato dele ser sambista o protegeu da censura, pois não o levavam a sério, enquanto que se outro cantor, que eles consideravam intelectualizado fosse

gravar uma de suas músicas, este sofria com este mecanismo de controle social. Inclusive, o autor narra que Nara Leão<sup>50</sup> tentou gravar a música “Tom Maior” (1969) de Martinho da Vila, porém foi censurada na época, em decorrência do reflexo acerca da discriminação contra o samba pela classe elitizada. Contudo, ao mesmo tempo, ao sambista foi permitido cantar o samba “Tom Maior” livremente. Dessa forma, Martinho da Vila, já reconhecido por sua arte de compor, cantar e pela performance, podia, então, usar sua voz para valorizar a cultura e representar um determinado grupo da sociedade, que vivia a margem.

O autor comenta que o disco “Verso e reverso”, produzido em 1982, houve uma variedade de ritmos e procedimentos musicais, que se o artista não fosse conhecido como “o sambista” na sua origem, poderia ter seu disco classificado como MPB. Os intelectuais dos pobres apresentam uma prática contra hegemônica antiga, em que discorrem sobre a sociedade a contrapelo do que os intelectuais de classe chamam de ciências sociais.

O compositor, definitivamente, pode ser considerado representante do povo, ao usar sua intelectualidade a favor dos pobres. Assim sendo, Martinho da Vila, nessa conjuntura, atua como interventor nas relações sociais, ou seja, opera dentro de um contexto, exercendo um papel social, cultura e destinado à sociedade brasileira, em especial, ao grupo de sua origem, pobres. O artista representa, através de sua expressão artística, uma intelectualidade significativa, ligada à cultura de negros, no caso, o samba.

### 3.3 MÚSICA E CIDADANIA

O samba não é apenas um gênero musical que alcançou a posição de música popular brasileira, mas trata-se, também, de uma forma de expressão que se relaciona com o contexto social. Assim sendo, considerar, em sua letras de samba, aspectos políticos e históricos contribui para a consolidação da cidadania. Inclusive, os autores Vargens e Conforte (2011) comentam que a

---

<sup>50</sup> Nara Lofego Leão nasceu em Vitória, ES, em 19 de janeiro de 1942.

lógica, quase prosaica, de Martinho da Vila nos dá lições de cidadania e de convivência.

O primeiro disco do cantor e compositor, que levou o seu próprio nome, “Martinho da Vila”, foi gravado em 1969, cujo período político no Brasil estava sendo marcado pelo autoritarismo e repressão, em que prevalecia a Ditadura Militar (1964 – 1985). Os militares assumiram as diretrizes da sociedade, a fim de atender seus interesses. Para alcançar aos objetivos, limitaram, reprimiram e restringiam à prática da cidadania, a fim de garantirem o exercício do poder.

Como testemunha daquele cenário, o sambista não poderia deixar de abordar essa temática, mesmo que de modo implícito, enfatizando, assim, seu compromisso em ser porta-voz das inquietações presentes na sociedade. No disco “Martinho da Vila”, foi gravado o samba “Tom Maior”, que o sambista compôs para homenagear seu filho com Anália, Martinho Antônio. Levando em consideração que as notas musicais permitem a compreensão de sentido através da entonação, é que os autores Vargens e Conforte (2011) observam que o samba “Tom maior” traduzem, melodicamente, um sentimento de tristeza a partir do momento que foi composto em tons menores.

Com isto, há uma gama infinita de potencialidades interpretativas que giram em torno da própria noção de eficácia da canção, cujo princípio está na indissociabilidade entre palavra e melodia no processo de produção de sentido deste específico artefato cultural que é a canção popular (ALMEIDA, 2008, p. 137).

Em 1964, os militares derrubaram o presidente João Goulart com o apoio dos Estados Unidos, instaurando, assim, um sistema político repressivo e ditatorial, pois acreditavam que estava iminente uma ameaça comunista no país, além de haver necessidade de redemocratização. Foi um longo período conturbado, em que, quem se opusesse ao sistema político, sofria consequências, encerrando em 1985, quando Tancredo Neves foi eleito.

Final da década de 1960 com a promulgação do AI-5 (1968) até meados da década de 1970 com o fim do governo do Presidente Emílio Garrastazu Médici (1974), a repressão política se deu de modo mais incisivo, conhecido como Anos de Chumbo. A prática da censura, para atender uma ideologia

política, detinha a liberdade de opinião e estimulava uma cultura neutra. O monopólio cultural por parte dos líderes políticos contribuiu para que a cultura popular ficasse à margem, fazendo com que a diversidade não fosse respeitada. Diante deste cenário de repressão, ocorreram vários protestos, em especial, dos artistas (COUTINHO, 2013). No entanto, muitos destes passaram a utilizar a linguagem metafórica como recursos para traduzir seus pensamentos.

Dentre vários cantores, temos os da MPB (Música Popular Brasileira): Chico Buarque de Holanda (“Cálice”, junto com Gilberto Gil, “Construção”, “Cotidiano”, entre outros), Caetano Veloso (“Alegria, alegria”, “É proibido proibir” etc), Tanguara (“Que as crianças cantem livres”), Raul Seixas (“Mosca na sopa”), entre outros. No mundo do samba, não foi diferente. Muitos sambistas também aproveitaram de sua arte para expor seus sentimentos, como Paulinho da Viola com a música “Sinal fechado<sup>51</sup>” (1969), se aventurando na MPB, traduzindo o sentimento de tensão que pairava na época; Sérgio Sampaio com a composição “Eu quero botar meu bloco na rua<sup>52</sup>”, em 1972, ritmo alegre da marcha-rancho, iniciado com cordões e ranchos carnavalescos, conforme Borba (2011); o sambista Zé Ketí, José Flores de Jesus (1921 - 1999), com a composição “Acender as velas<sup>53</sup>” (1965) e “Opinião<sup>54</sup>” (1965), cantada e regravada por Nara Leão, que fazem uma crítica às condições precárias dos moradores de favelas. Nesse contexto, inclui-se também o sambista Martinho da Vila, que surgiu com simplicidade, “devagar, devagarinho<sup>55</sup>”, traduzindo as lóstimas e desejos do cidadão brasileiro através de suas composições.

Mello (2003) explica que AI-5 também influenciou no III Festival Internacional da Canção (1968), realizado pela TV Globo, que foi marcado por um clima conturbador entre um grupo com posicionamento político e os que

---

<sup>51</sup> “... Tudo bem, eu vou indo em busca/ De um sono tranquilo, quem sabe.../Quanto tempo... pois é.../ Quanto tempo.../ Me perdoe a pressa. É a alma dos nossos negócios...”

<sup>52</sup> “Há quem diga que eu dormi de touca/ Que eu perdi a boca, que eu fugi da briga/ Que eu caí do galho e que não vi saída/ Que eu morri de medo, quando o pau quebrou/ Há quem diga que eu não sei de nada/Que eu não sou de nada e não peço desculpas/ Que eu não tenho culpa, mas que eu dei bofeira/ E que Durango Kid quase me pegou...”

<sup>53</sup> “... O doutor chegou tarde demais/ Porque no morro não tem automóvel pra subir/Não tem telefone pra chamar/ E não tem beleza pra se ver/ E a gente morre sem querer morrer...”

<sup>54</sup> “... Podem me prender, podem me bater/ Podem até deixar-me sem comer/ Que eu não mudo de opinião/ Daqui do morro eu não saio não/ Daqui do morro eu não saio não/Se não tem água, eu furo um poço/ Se não tem carne, eu compro um osso e ponho na sopa/ E deixo andar, deixo andar...”.

<sup>55</sup> Alusão ao samba “Devagar, devagarinho” (1995) de Martinho da Vila.



estavam presentes por simpatia, em especial, ao Caetano Veloso e Gilberto Gil. Já no IV Festival, em 1969, o repertório apresentado não deu trabalho a censura.

Com o recrudescimento da censura, instrumento de repressão, em 1969, houve sumiço de muitos artistas, alguns mortos e outros foram exilados. Sukman (2013) explica que Martinho da Vila também sofreu com a desconfiança de setores da esquerda, a ponto de padecer um início de perseguição no *O Pasquim*, principal veículo de esquerda intelectual. Os motivos para preocupação se davam pelo fato do artista ser Sargento do Exército e, também, estar filiado a Escola de Samba.

Em entrevista a Edson Franco da “Isto é Independente”<sup>56</sup>, Martinho da Vila conta que suas apresentações artísticas, fora da favela ou quadra de escola de samba, foi no palco do Teatro Opinião no Rio de Janeiro, cujos participantes eram intelectuais de esquerda, como um dos fundadores, Ferreira Goulart<sup>57</sup> (1930 -2016), poeta e crítico de arte; sua esposa, a atriz, produtora e militante política Teresa Aragão; e outros. Esse grupo era visto como comunista, logo, o artista, participando dele, também era considerado comunista por seus amigos de direita. Pela esquerda, ele era visto como infiltrado da ditadura militar, uma vez que era militar do Ministério do Exército.

Sukman (2013, p.31) esclarece que, apesar de todo sucesso, existia um sentimento conturbado em torno do artista devido à situação política do país, de forma que, para alguns, o sambista tinha que mostrar que não estava a favor da ditadura, mesmo sendo do exército. Independentemente da posição política do sambista, a indústria fonográfica viu, no artista, um representante musical da época em Ascensão, em especial, por bater recorde de vendas.

“O pequeno burguês” estourava, como algumas outras músicas de seu tosco e genial LP. “Casa de bamba” não parava de tocar no rádio, “Iaiá do cais dourado” eleva o samba enredo a um outro patamar dentro do mercado de música, e, de modo especial e particular cada faixa do disco cativava o ouvinte. Para muitos “Martinho da Vila” representava um dos maiores fenômenos da indústria fonográfica brasileira, sendo artisticamente, relevante (SUKMAN, 2013, p. 31).

<sup>56</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=T5I07VBmhwA> - Publicado em 24 de set de 2013.

<sup>57</sup> José de Ribamar Ferreira

O samba “Tom Maior”, diante do contexto político da época, não fazia uma contestação direta ao sistema ditatorial. No entanto, como artista apreciado e admirado pelo público, Martinho da Vila, personagem de um período marcado pela impossibilidade de se expressar livremente, utiliza-se do uso da palavra para mostrar sua esperança que bons tempos viriam (tom maior) em oposição aos tempos sombrios da ditadura (tom menor). Netto (2013, p. 30) expõe que a “história é uma matrona cheia de ardis, não nos enganemos; o que parece sólido se desmancha no ar. É verdade, porém, que não há garantias prévias da derrota da barbárie – e, por isto mesmo, o futuro permanece aberto”. Deste modo, na expectativa da incerteza do futuro, a esperança do eu-lírico é de, quando seu filho crescer, encontrar um “Brasil melhor” e, assim, ele “só vai cantar em tom Maior”.

“Tom maior” foi uma composição que coincidiu com a decretação de AI-5, que limitou direitos civis e endureceu a ditadura no final de 1968, em prol de salvar o país. Nesse sentido, a frase contida na bandeira do Brasil, “Ordem e Progresso”<sup>58</sup>, definia o sistema político com respeito aos cidadãos, que acreditava que o progresso se alcançaria com ordem, de forma que, para atingir tal objetivo, vozes precisavam ser caladas quando discordavam do discurso vigente e, para tanto, os meios utilizados podiam ser violência armada, torturas e censura.

Está em você  
 O que o amor gerou  
 Ele vai nascer, e há de ser sem dor  
 Ah! Eu hei de ver  
 Você ninar e ele dormir  
 Hei de vê-lo andar  
 Falar, sorrir  
 Ah! Eu hei de ver  
 Você ninar e ele dormir  
 Fazê-lo andar  
 Falar, cantar, sorrir  
 E então quando ele crescer  
 Vai ter que ser homem de bem  
 Vou ensiná-lo a viver  
 Onde ninguém é de ninguém  
 Vai ter que amar a liberdade  
 Só vai cantar em Tom Maior  
 Vai ter a felicidade de  
 Ver um Brasil melhor (VILA, 1969).

<sup>58</sup> A frase foi inserida em 1889 no dia 19 de novembro no período republicano.

Nos versos acima, é possível verificar o uso de verbos relacionados ao uso da boca, como falar, sorrir e cantar. O filósofo e teórico político Thomas Hobbes (2004) comenta que, quando é possível falar livremente, isto é, nenhuma lei obrigando um determinado tipo de falar, não se trata da liberdade da voz, simplesmente, mas do próprio homem. Falar é um verbo de ação, logo, constitui em um ato, em agir.

Falar é agir... Assim, ao falar, eu desvendo a situação por meu próprio projeto de mudá-la; desvendando a mim mesmo e aos outros, para mudá-la; atinjo-a em pleno coração, transpasso-a e fixo-a sob todos os olhares; passo a dispor dela; a cada palavra que digo, engajo-me um pouco mais no mundo e, ao mesmo tempo, passo a emergir dele um pouco mais, já que o ultrapasso na direção do porvir (SARTRE, 1989, p. 20).

Outro ponto considerado em “Tom Maior” é sobre o que eu-poemático diz: “eu hei de ver.../ eu hei vê-lo”. A repetição desses versos ratifica a esperança que o sambista deposita, apesar do período histórico vigente da época, em que vozes eram caladas.

Está em você  
O que o amor gerou  
Ele vai nascer, e há de ser sem dor  
Ah! Eu hei de ver  
Você ninar e ele dormir  
Hei de vê-lo andar  
Falar, sorrir  
Ah! Eu hei de ver  
Você ninar e ele dormir  
Fazê-lo andar  
Falar, cantar, sorrir (VILA, 1969)

A ideia de liberdade também está evidenciada no verbo “andar”, que indica movimento. A criança quando aprende a andar significa que está dando um dos primeiros passos à independência, ou seja, à liberdade, autonomia. Os primeiros passos de uma criança é um acontecimento importante para o amadurecimento. Marca um novo ciclo, o início de uma nova fase na vida. Contudo, trata-se de uma experiência que assusta e causa insegurança. Quando o eu-lírico diz que vai “fazê-lo andar”, simboliza que apoiará seu filho, principalmente, levando em consideração o contexto político que ele nascera, momento de silenciamento de vozes através da repressão. Esse estímulo é que contribuirá para o desenvolvimento e crescimento como indivíduo dentro da sociedade. Logo, o eu-lírico vai agir e fazer com que seu filho também aja. Conforme Sartre (1989, p. 21), o engajado é ciente da necessidade de ação:

“sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão intencionado em mudar”. Assim, o eu-lírico há “de vê-lo andar...” sugerindo que, seu filho, representação do povo brasileiro, vai apresentar a condição de pessoa livre, capaz de ter ideias próprias.

Por liberdade entende-se, conforme a significação própria da palavra, a ausência de impedimentos externos, impedimentos que muitas vezes tiram parte do poder que cada um tem de fazer o que quer, mas não podem obstar a que use o poder que lhe resta, conforme o que seu julgamento e razão lhe ditarem (HOBBS, 2004, p. 47).

Conforme o teórico político, liberdade é ausência de oposição a impedimentos externos do movimento dentro de um determinado espaço. Consiste em não deparar com entraves, que dificulte a realização de uma vontade, desejo ou inclinação de fazer. Nos versos a seguir, a voz lírica diz que vai amar a liberdade e vai ser feliz em ver um Brasil melhor.

...Vou ensiná-lo a viver  
Onde ninguém é de ninguém  
Vai ter que amar a liberdade  
Só vai cantar em Tom Maior  
Vai ter a felicidade de  
Ver um Brasil melhor (VILA, 1969)

O compositor reforça a esperança de dias melhores através do samba de 1974, “Canta, canta, minha gente”:

Canta, Canta, minha Gente.  
Deixa a tristeza pra lá.  
Canta forte, canta alto,  
Que a vida vai melhorar.  
Que a vida vai melhorar.  
Que a vida vai melhorar.  
Que a vida vai melhorar.  
Que a vida vai melhorar... (VILA, 1974)

A constante repetição do verso “que a vida vai melhorar” durante o samba enfatiza a visão positiva quanto ao futuro que o eu-lírico apresenta, apesar de todos os problemas enfrentados no contexto político. Inclusive, durante o samba, o eu-lírico se questiona: “mas será que vai melhorar?” e, logo em seguida, sem hesitar, responde “que a vida vai melhorar/ Eu já vou é me mandar/ Que a vida vai melhorar...”, reafirmando, assim, sua esperança.

O uso da locução verbal “vai melhorar”, cujo verbo auxiliar se encontra no presente do indicativo, demonstra uma postura civilizada e polida por parte do compositor, o que corrobora com a ideia de que ele não trava enfrentamento direto com o sistema, preservando, assim, sua imagem artística, porém não mantém sua voz calada, pois expõe seus pensamentos através do canto:

...Quem canta seus males espanta  
Lá em cima do morro  
Ou sambando no asfalto.  
Eu canto o samba-enredo,  
Um sambinha lento e um partido alto... (VILA, 1974).

Martinho da Vila, na composição deste samba, chama atenção para os tiveram suas vozes caladas por se oporem ou contestarem o regime militar: “só não dá pra cantar mesmo/ É vendo o sol nascer quadrado”. Em 1980, o sambista, Rodolpho e Graúna compuseram o samba-enredo “Sonho de um sonho”<sup>59</sup>, baseado na obra homônima de Carlos Drummond de Andrade, que ainda tratava da prisão e torturas no período ditatorial:

...Um sorriso sem fúria, entre réu e juiz  
A clemência e a ternura por amor da clausura  
A prisão sem tortura, inocência feliz  
Ai meu Deus  
Falso sonho que eu sonhava  
Ai de mim  
Eu sonhei que não sonhava  
Mas sonhei (VILA, 1980).

O eu-lírico narra expectativas de uma sociedade justa, em que não havia “fúria, entre réu e juiz” e a prisão fosse sem tortura, mas houvesse clemência. No entanto, ao dizer: “ai meu Deus”, lamenta por não ser verdade, uma vez que era desejo de seu coração ver “um por milhares, milhares por um/ como livres raios riscando os espaços”. A esperança de “mentes abertas/ sem bicos calados”, ou seja, que os cidadãos críticos não tivessem suas vozes silenciadas, não passou de um sonho – “mas sonhei”. Os versos “juventude alerta/ os seres alados”, ainda no samba “Sonho de um sonho” de 1980, chama a atenção para a força dos jovens, que podem voar como seres alados, buscando o novo, construindo o futuro.

---

<sup>59</sup> GRES Unidos de Vila Isabel foi vice-campeã.

Em 1984, foi o ano da Campanha “Diretas Já” com o apoio popular, período que o país discutia acerca da eleição para Presidência da República através do voto direto. A PEC n. 5/83, que pedia eleição direta para Presidente e Vice-presidente da República foi rejeitada, sendo eleito pelo voto indireto um governante civil, após vinte anos de ditadura, Tancredo Neves, que prometeu uma “Nova República” democrática e social. No entanto, ele não chegou a governar, porque adoeceu e veio a óbito, assumindo a presidência o vice José Sarney, que assumiu a responsabilidade de instituir uma nova Constituição para a sociedade brasileira restabelecendo a democracia (LENZA, 2012).

Os textos, em geral, são organizados a partir da memória social, histórica e cultural, de forma que todo contexto sociopolítico, em evidência no final da década de 1980, tornou-se temática sugestiva para mais um sucesso de Martinho da Vila, cuja intencionalidade foi associar a restauração da democracia com a liberdade tão desejada pelos brasileiros. Assim sendo, após quase 20 anos, o sambista compõe “Liberdade pelo amor de Deus” (1988).

Liberdade, liberdade, liberdade, liberdade (Pelo amor de Deus)  
 Liberdade, liberdade, liberdade, liberdade  
 Só em liberdade  
 Você é o homem  
 Que Deus escolheu  
 Pra sua imagem  
 Só em liberdade  
 O homem se encontra  
 Com sua verdade  
 Com a própria mensagem (Me valha meu Deus)  
 Liberdade... (Pelo amor de Deus)  
 Só em liberdade  
 Se dorme tranquilo  
 Adversidade  
 Fortalece o homem  
 Que guia outros homens  
 Pra além das estrelas  
 Moldando seus sonhos  
 De felicidade  
 (O som é de Deus)  
 Liberdade, liberdade, liberdade, liberdade  
 Pelo amor de Deus  
 Pra todos os seus  
 Para os filhos meus  
 Liberdade pra reis e plebeus (VILA, 1988)

A repetição do léxico “liberdade” reforça o sentimento da maioria da população, quanto ao direito de ir e vir. No primeiro verso, a figura de linguagem

epizeuxe “liberdade”, repetição de palavras sem outra entre elas, vem seguido da expressão “pelo amor de Deus”, que reafirma, assim, este desejo através da súplica a um Ser Supremo. A súplica objetiva fazer um pedido a Deus, a fim de que Este lhe conceda uma grande graça. Uma vez que este tipo de oração se trata de um pedido individual, neste contexto, essa aspiração não é individualizada, mas com sentimento altruísta, pois o sambista ao compor o samba pensou no outro espontaneamente e só depois pensou em si e em seus familiares, conforme é reforçado nos versos: “pra todos os seus/ para os filhos meus...”. Outra expressão que aparece no texto é “me valha meu Deus”, uma expressão com uma carga emocional muito grande, que não deixa de ser uma súplica, pois demonstra um desespero e aflição do eu-lírico. Significa pedir a Deus que interceda e socorra os aflitos.

A liberdade faz com que o sujeito tenha livre arbítrio, ou seja, seja capaz de tomar decisões a partir do que deseja, no entanto, estas decisões devem estar acompanhadas de responsabilidades. Logo, “...só em liberdade/ o homem se encontra/ com sua verdade/ com a própria mensagem...”. O homem livre é independente e tem autonomia dentro da sociedade, portanto, o senso crítico se torna uma característica deste. O léxico “crítica” tem sua origem no grego “Kritikos” e seu significado é “a arte de julgar”, ou seja, ter senso crítico consiste em refletir e analisar com discernimento fatos da sociedade, de modo que “...só em liberdade/ se dorme tranquilo...”.

No entanto, o compositor vê um ponto positivo na adversidade, por dizer que:

...Adversidade  
Fortalece o homem  
Que guia outros homens  
Pra além das estrelas  
Moldando seus sonhos  
De felicidade... (VILA, 1988)

A liberdade é apresentada como uma prática política, pois “...fortalece o homem/ que guia outros homens...”, contudo, através dos versos “...pra além das estrelas, moldando seus sonhos/ de felicidade..., o eu-poemático sugere não haver imposição de ideias. O que ocorre dentro dessa liderança é uma relação

dialética e democrática, uma vez que este guia não diz: “moldando os **meus** sonhos/ de felicidade”, mas os “**seus**”.

O interessante no samba de Martinho da Vila é o emprego de rimas perfeitas, quando as terminações se coincidem no som, no final da letra musical (Deus/ seus/ meus/ plebeus), que coloca a liberdade com um elemento relevante para o povo, contribuindo, assim, para uma sociedade em “perfeita” lógica política e social.

...Liberdade, liberdade, liberdade, liberdade  
Pelo amor de Deus  
Pra todos os seus  
Para os filhos meus  
Liberdade pra reis e plebeus (VILA, 1988).

A ironia é um recurso estilístico, que se faz presente nos versos “Liberdade pra reis e plebeus”. O rei é livre, enquanto os plebeus não. Dessa maneira, em “Liberdade pelo amor de Deus” (1988), há crítica a uma realidade dentro da sociedade, em que o governante, representado pelo rei, deveria pensar em atender os interesses do povo (plebeus) sob sua administração, mas não é o que a história mostra. Dessa forma, é possível verificar que permeia a ideia de igualdade de direitos e deveres entre os homens.

A liberdade tão desejada também está representada na estrutura dos versos, chamados de versos livres. Conforme Cunha e Cintra (2001), eles não seguem um desenho predeterminado, mas são guiados tanto pelo pensamento como pelo sentimento do autor, que tece o seu próprio recurso. Os autores ainda elogiam os poetas capazes de escreverem versos livres, pois demonstram ter sensibilidade expressiva e domínio linguístico. Mesmo sem os elementos de apoio, o verso conserva o seu poder de expressão. Segundo Bechara (1999), o verso livre, que a princípio demonstra ser mais fácil de produzir, exige do poeta um desempenho mais completo, tendo que criar seu ritmo sem auxílio de recursos externos. Martinho da Vila, um poeta da canção, conseguiu em “Liberdade pelo amor de Deus” traduzir, através de seus versos livres, o sentimento de um povo que ansiava pela liberdade.

De acordo com Hobbes (2004, p. 75), “na democracia deve-se supor a liberdade; porque é geralmente reconhecido que ninguém é livre em qualquer



outra forma de governo”. A composição do samba “Liberdade pelo amor de Deus” (1988) surgiu na época em que a Constituição da República Federativa do Brasil, ou Constituição cidadã, foi promulgada (1988). A sétima Constituição do país, caracterizada como a mais democrática e liberal, pois garantia os direitos dos cidadãos, logo, a cidadania.

Joel Rufino dos Santos (2004) define “cidadão” como sujeito que participa da vida da cidade por meio dos direitos adquiridos e deveres a serem cumpridos. “Só se pode ser cidadão por meio da ideologia – isto é, um sistema de crenças e costumes não impositivo, que estimule o ingresso e a permanência na cidadania” (p. 218). À cidadania, atualmente, reúne-se diversos direitos:

Cidadania enfeixa hoje diversos novos direitos: à informação, ao entretenimento, à diferença étnica e cultural e correlatos. Ressalta nela a “questão do negro” que, tomada apenas como questão racial, não passa de sintoma da patologia do “branco”, espécie de esquizofrenia brasileira (SANTOS, 2008, p. 229)

A Constituição de 1988 é a mais longa de todas as outras seis anteriores e, após a Ditadura Militar, a sua elaboração objetivava conduzir o Brasil ao democratismo, conforme o 1º artigo § único: “Todo o poder emana do povo, que o exerce por meio de representantes eleitos ou diretamente, nos termos desta Constituição”.

A nova Carta Magna permitiu que a cidadania fosse conquistada e direitos sociais assegurados, como especifica o artigo 6º: “a educação, a saúde, alimentação, trabalho, a moradia, o transporte, o lazer, a segurança, a previdência social, a proteção à maternidade e à infância, a assistência aos desamparados” (BRASIL, 1988). Contudo, apesar de todo empenho, devido à má distribuição de renda, nem todos os problemas foram solucionados, o que acarretou na desigualdade social tão presente nos dias atuais, como educação, saúde, saneamento e segurança, conforme Carvalho (2001).

Ao se falar de cidadania, portanto, há necessidade de discorrer acerca da integração de direitos e deveres civis, políticos e sociais, que a Carta Magna de 1988 consolidou. Assim sendo, a próxima seção abordará algumas temáticas que Martinho da Vila narra em seus sambas, que abarca os fatos que constituem dramas sociais, uma vez que a igualdade de direitos e deveres estão ausentes.

### 3.4 CANTA E CONTA O DRAMA SOCIAL

Martinho da Vila, filho de migrantes, que viam, como muitos outros, a oportunidade de melhoria de condições de vida nos grandes centros. Ao chegarem ao Rio de Janeiro, antigo Distrito Federal, oriundos de Duas Barras, foi criado na favela Serra dos Pretos Forros. No entanto, apesar de pouco viver na área rural, já que ainda pequeno veio para área urbana, essa passagem de sua vida é de grande importância, de forma que, ao cantar em “Calango longo”, sua composição de 1972, ele fez questão de lembrar:

...Minha mãezinha  
Que já tá com noventinha  
Vou cantar essa modinha  
Pra senhora se lembrar  
Daquele tempo  
Que vivia lá na roça  
Com uma filha na barriga  
E com o Martinho pra criar... (VILA, 1972).

O conceito de pobreza e riqueza é relativo, no entanto, a ideia de pobreza, conforme o professor Rodolfo Hoffmann (2000), está associada às condições inadequadas de vida, fruto de baixos rendimentos, ou seja, o conceito de pobreza se confunde com o conceito de desigualdade econômica, o que justifica a definição do salário mínimo corrente, como linha de pobreza em cada período. Segundo o autor (2000, p. 96), esse procedimento é um erro comum, porque os resultados até refletem “alterações no valor real do salário mínimo, e não mudanças no grau de pobreza absoluta da população”.

O escritor Padre Fernando Bastos de Ávila (1999) comenta que, desde a libertação dos escravos, em 1888, as estruturas políticas vêm sofrendo transformações, evoluindo da monarquia para uma república. Paralelamente, as estruturas econômicas também avançaram consideravelmente, no entanto, verifica-se que, quanto às estruturas sociais, essas alteraram pouco, acarretando numa série de indivíduos marginalizados e excluídos socialmente.

As composições de Martinho da Vila retratam suas experiências, que através de versos, expressam as contradições que permeiam o Brasil e que,

muitas vezes, são imperceptíveis. O poeta compreende os dramas sociais e por isso canta a realidade das classes subalternas. O sambista discursa sobre temas comuns relacionadas à pessoas simples de maneira surpreendente. Nessa lógica, o artista retrata, por meio dos seus sambas, a realidade, que, apesar de existir, passava despercebida pela sociedade.

No samba “O pequeno burguês”, em 1969, o sambista aborda uma temática em evidência no contexto social da época: a Reforma Universitária de 1968. A Lei nº 5540 de 28 de novembro de 1968, que determinou a organização e funcionamento do ensino superior e sua articulação com a escola média, bem como dá outras providências (BRASIL, 1968), foi sancionada durante o governo de Costa e Silva, o segundo presidente do período do regime militar.

Conforme Vargens e Conforte (2011), o samba “O pequeno burguês” foi gravado num contexto em que muitos estudantes desejam alcançar o nível superior. No entanto, as universidades públicas não conseguiam absorver todos que passavam, pois não havia vagas suficientes. O discurso sobre a facilidade ao acesso à educação pela sociedade, não estava compatível com a carência de verbas públicas. Assim sendo, houve um incentivo para a educação privada como solução para esse problema, de forma que o Ensino Superior passou a significar “negócio”, em que há um custo e um retorno previsto de capital.

Durante o período militar, em 1968, surgiram propostas de medidas para o Ensino Superior – Reforma Universitária, em que acreditavam na aceleração do desenvolvimento por intermédio da educação, em especial, quando se tratava em investir na formação de engenheiros, economistas e tecnólogos. O governo, tentando resolver as questões dos excedentes, incentivou a proliferação de faculdades particulares, contudo o acesso a elas era restrito, devido às altas mensalidades (VARGENS E CONFORTE, 2011).

O Ensino Superior Brasileiro até a década de 1960 reproduzia o elitismo da universidade europeia, em que havia poucos alunos, todos jovens aristocrata ou burguês e do gênero masculino. Com o objetivo de serem os sustentáculos da elite política, os estudantes tinham uma preferência pelos cursos de bacharéis em medicina, engenharia e direito (MACBACK NETO, 2007). A universidade, local de produção e reprodução cultural, sofreu com a repressão, a ponto de

dificultar mecanismos de formação de cidadãos críticos, racionalizando o ensino, em sentido capitalista, segundo Coutinho (2013).

Martinho da Vila preocupado com as dificuldades dos estudantes universitários pobres de faculdade particular, em “O pequeno Burguês” narra a história de pai de família, a quem tinha que sustentar, e decidiu fazer faculdade, conciliando trabalho com estudo. O eu-lírico passou com sacrifício no vestibular, só que a faculdade era particular. Contudo, apesar desse adentro, ele estava feliz: “Felicidade! Passei no vestibular...”. Até porque a busca pelo conhecimento é o caminho para transformação tanto individual, como coletiva.

A temática é uma visão social de que a educação superior pode servir como trampolim para mobilidade e ascensão social, logo, é um caminho possível para que o pobre consiga sair de seu quadro social. Segundo os autores Mariz, Fernandes e Batista (2006, p. 326), mesmo que um diploma universitário não possibilite uma maior renda, mudando, economicamente, a vida do sujeito, este adquire uma transformação em termos de *status*. A mudança também ocorre de modo subjetiva, uma vez que o sujeito adquire nova visão de mundo.

Essa perspectiva de ascensão social por meio da educação perdurou desde o século XVII, de acordo com Foucault (1984), quando o valor do ser humano estava cada vez mais alto perante a sociedade, sendo valorizada a formação do indivíduo, sua capacidade, suas aptidões.

A educação é um dos caminhos clássicos de ascensão social. Independentemente das divergências sobre o papel que a educação possa ter para reduzir a desigualdade da distribuição da renda no Brasil, há consenso de que é preciso promover a educação básica no país, condição necessária para o exercício pleno da cidadania e para que as pessoas possam participar adequadamente de uma economia moderna (HOFFMANN, 2000, p. 104).

“O pequeno burguês” (1969) é um samba que remete ao próprio sambista, pois, por ser estudioso, conseguiu ascender dentro do exército, o que o permitiu ajudar sua família, sendo arrimo de sua família, como retrata a capa do disco “O pequeno burguês”, de 2008.



A capa mostra o sambista com a farda do quartel e atrás dele prédios luxuosos, indicando a cidade formada pela elite. Embora, na época em que Martinho da Vila era militar, não tenha cursado universidade, ele fez curso de contabilidade e muitos outros dentro do quartel, o que possibilitou sua ascensão, bem como de sua família. Como já mencionado, Martinho da Vila fora morador de favela, logo, os prédios demonstram sua mudança de classe. As memórias da protagonista Teresa de Jesus, no livro *Mémórias póstumas de Teresa de Jesus*, revelam que:

Martinho, que ia ser funcionário público em repartição militar, desistiu. Engajou, fez curso de cabo, logo a seguir o de sargento e foi promovido.

A ascensão significava que estávamos mudando de situação social. Era a subida para a classe média... (VILA, 2003, p. 51).

Assim sendo, sua experiência de vida, contribuiu para compor a letra de música “O pequeno burguês” (1969).

Felicidade!  
Passei no vestibular  
Mas a faculdade  
É particular  
Particular!

Ela é particular  
 Particular!  
 Ela é particular...  
 Livros tão caros  
 Tanta taxa pra pagar  
 Meu dinheiro muito raro  
 Alguém teve que emprestar  
 O meu dinheiro  
 Alguém teve que emprestar  
 O meu dinheiro  
 Alguém teve que emprestar...  
 Morei no subúrbio  
 Andei de trem atrasado  
 Do trabalho ia pra aula  
 Sem jantar e bem cansado  
 Mas lá em casa  
 À meia-noite  
 Tinha sempre a me esperar  
 Um punhado de problemas  
 E criança pra criar...  
 Para criar!  
 Só criança pra criar  
 Para criar!  
 Só criança pra criar...  
 Mas felizmente  
 Eu consegui me formar  
 Mas da minha formatura  
 Não cheguei participar  
 Faltou dinheiro pra beca  
 E também pro meu anel  
 Nem o diretor careca  
 Entregou o meu papel...  
 O meu papel!  
 Meu canudo de papel  
 O meu papel!  
 Meu canudo de papel...  
 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 é que penar um bocado  
 Um bom bocado!  
 Vai penar um bom bocado  
 Um bom bocado!  
 Vai penar um bom bocado  
 Um bom bocado!  
 Vai penar um bom bocado... (VILA, 1969)

Nesse samba, reflete o drama de quem tem que combinar o estudo com o trabalho. Ambas atividades são intensas, pois envolve rotinas, que

sobrecarregam tanto física como emocionalmente. A educação é um dos meios que permite a classe desfavorecida, em especial, da periferia, acreditar na possibilidade de diminuição das desigualdades socioeconômicas, mesmo que no imaginário. Os pobres, conforme os autores Mariz, Fernandes e Batista (2006, p. 324), ao chegarem à universidade, representa mais que mudança no perfil desse grupo, implica em permitir que alguns fujam do círculo vicioso da pobreza, que leva à exclusão e à marginalidade.

Em *O que é imaginário?*, François Laplantine e Liana Trindade (1997) explicam que imaginário é sinônimo de simbólico, pois se relaciona a sentidos afetivos universais ou arquetípicos, que remete ao inconsciente e/ou estruturas biopsíquicas e sociais. O imaginário faz parte da representação de uma realidade exterior que é percebida, “mas apenas ocupa uma fração do campo da representação, à medida que ultrapassa um processo mental que vai além da representação intelectual ou cognitiva”. O imaginário é construído socialmente e ultrapassa a lógica mental ou cognitiva, de forma que a ideia de estudar em faculdade ativa o imaginário de ascensão do eu-poemático na sociedade, embora a realidade se mostre contrária, como é apresentado no texto, porque financeiramente, ele não sofreu mudança na classe social (representação intelectual ou cognitiva).

Conforme a filósofa Maria Helena da Cunha (1998), o símbolo representa a imagem de um conteúdo, que transcende à consciência. Embora, esses conteúdos sejam psiquicamente reais, independente da verdade objetiva, o símbolo ao ser inserido “em certa cultura, no uso de sua linguagem, dogmatiza-se, esvaziando-se o seu significado” (p. 131).

Nesse sentido, a simbologia que representa os estudos, em especial, de nível superior, transforma o indivíduo, psiquicamente real, em alguém de classe burguesa. Atualmente, o termo “burguês” está relacionado aos indivíduos de classe média-alta. De acordo com Borba (2011, p. 206), a burguesia era uma classe social, no início, formada por mercadores dos burgos (povoados), e depois, houve a inclusão de pequenos proprietários, mercadores, banqueiros e artesãos ricos, também residentes nessas pequenas cidades, que surgiu nos últimos séculos da Idade média com o renascimento comercial (séculos XII e

XIII). Contudo, verifica-se nos versos a seguir, que essa ascensão não ocorre da maneira, socialmente, esperada.

...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 é que penar um bocado... (VILA, 1969)

A persistência e determinação se tornam características importantes para que se alcance o objetivo de se formar. A conciliação da educação com trabalho é permeada por uma série de adversidades, algo próprio daqueles com baixa renda, que sobrepõem aos desejos do eu-lírico.

A conjunção coordenada adversativa “*mas*”, usada por diversas vezes, permitiu um encadeamento argumentativo, enfocando os infortúnios que aconteceram, como nos versos “... Passei no vestibular/ **Mas** a faculdade/ É particular...”, sinalizando que apesar de estar feliz em passar no vestibular, não era universidade pública, onde a concorrência é maior e, sim, na particular, que precisa ser paga, logo interfere no orçamento financeiro.

Outro trecho da música que demonstra adversidades para quem trabalha e estuda é a distância entre um local e o outro, que, em muitos casos, é longa, o que não permite, ao mesmo, jantar antes de ir estudar. No entanto, há também o deslocamento da instituição de ensino para casa, que o faz retornar cansado e frente a isso, ao invés de jantar e descansar, encontra problemas da vida diária para serem resolvidos.

...Do trabalho ia pra aula  
Sem jantar e bem cansado  
**Mas** lá em casa  
À meia-noite  
Tinha sempre a me esperar  
Um punhado de problemas... (VILA, 1969)

Apesar de muitos problemas pelos quais o eu-lírico passou, conseguiu, felizmente, formar-se. Nesse momento, ocorre outra adversidade. Ele não tinha dinheiro para participar da formatura.

...**Mas** felizmente  
Eu consegui me formar



**Mas** da minha formatura  
 Não cheguei participar  
 Faltou dinheiro pra beca  
 E também pro meu anel  
 Nem o diretor careca  
 Entregou o meu papel... (VILA, 1969)

O trecho a seguir, quanto ao uso da conjunção adversativa “*mas*”, apresenta uma oposição entre o que se pensam sobre ele e o que realmente ele é. Pensam que ele é um burguês, contudo, pelos infortúnios, ele não passa de um pobre coitado.

...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... (VILA, 1969).

“O pequeno burguês”, de certa maneira, faz uma crítica à sociedade capitalista, em que tudo envolve dinheiro: a faculdade, sendo particular, precisa ser paga; os livros são caros e as taxas precisam ser liquidadas. O eu-lírico precisou pegar dinheiro emprestado para se manter na faculdade e, apesar de conseguir se formar, não pôde participar da formatura, porque, como muitos pobres que estudam, não tinha condições financeiras para a beca, anel de formatura e toda cerimônia. Conforme Ávila (1999), a economia capitalista não visa as reais carências da população, mas à demanda econômica, a um poder aquisitivo, logo, a economia beneficiará os detentores de renda, sem se preocuparem em atender às necessidades das grandes maiorias que são carentes. Dessa forma, entende-se os versos da música:

...Faltou dinheiro pra beca  
 E também pro meu anel  
 Nem o diretor careca  
 Entregou o meu papel...  
 O meu papel!  
 Meu canudo de papel... (VILA, 1969)

As composições de Martinho da Vila apresentam um conteúdo discursivo, que ressaltam, a partir da tradição e através da valorização do samba, uma forma de compreensão de mundo, em especial, da estrutura social, revelando situações práticas e cotidianas de muitos brasileiros. Mancini (1999, p. 28)

explica que as insatisfações sociais são expressões naturais de um povo que “descobriu a dignidade e despertou da demorada letargia, em busca de acolhimento, da negociação dos canais de realização de seus projetos”. Não é à toa que a voz lírica diz: “E depois de tantos anos/ Só decepções, desenganos...”.

Um dos recursos linguísticos utilizado pelo compositor é o discurso irônico, que expõe e denuncia as questões sociais e políticas presente na sociedade na década de 1960, em especial, acerca do sistema educacional brasileiro que passava por reformulações.

Felicidade!  
Passei no vestibular  
Mas a faculdade  
É particular  
Particular!  
Ela é particular  
Particular!  
Ela é particular... (VILA, 1969)

O samba “O pequeno burguês”, no ano de 2008, tornou-se tema de show com o mesmo nome<sup>60</sup>, cujo repertório consiste em músicas de todas as fases de sua carreira como “Disritmia”, “Ex-amor”, “Mulheres”, “Casa de Bamba”, “Quatro séculos de modas e costumes”, “O pequeno burguês”, entre outros, e incluiu ao repertório o inédito samba “Filosofia de Vida”. No Rio de Janeiro, o show aconteceu na Casa de Show Vivo Rio, no Aterro do Flamengo, e, em São Paulo, foi no Teatro Fecap, no bairro da Liberdade. O cenário reproduziu uma sala de estar com clima familiar, que convidava os espectadores para um encontro de amigos.

Assim, com poucas palavras, muito samba e calango, Martinho se apresentava como se estivesse na sala de seu espaçoso apartamento na Barra da Tijuca, no Rio. Ou na varanda de sua fazenda, em Duas Barras. Ou ainda em uma tendinha na Serra dos Pretos Forros. Lugares diferentes e sentimentos e sambas iguais (SUKMAN, 2013, p. 278).

O show acabou se transformando em DVD. Conforme o Blog Música do Brasil, é um registro da vida do próprio Martinho da Vila, pois, em cerca de uma hora e meia, o sambista relembra momentos marcantes de sua vida. Neste DVD,

---

<sup>60</sup> O Show “O pequeno burguês” foi produzido pelo próprio Martinho da Vila com direção de Elifas Andreato.

há uma retrospectiva das viagens, em especial, aos países africanos, que estreitou laços com o Brasil, da infância, da família, enfim, desenvolve uma série de acontecimentos. Como Martinho da Vila diz no blog Música do Brasil: “Falar não é o meu forte. A gente que escreve, que compõe e canta, a nossa vida está ali, exposta na música”.

Enfim, as reflexões sobre as questões sociais são de suma importância e a arte musical pode funcionar como objeto de intervenção na sociedade, uma vez que chama atenção para o cotidiano, evidenciando as problemáticas sociais. Braz (2013, p. 79) explica que, no decorrer da história, o samba urbano carioca vivenciou várias mudanças no país e na cidade, porém, através dessa manifestação artística e cultural, a classe sofrida e subjugada, “que ora se mostram resignados, ora revoltos”, exprimem sua forma de resistência.

Sobre a educação, o sambista mais tarde, no ano de 1983, com os parceiros Rui Mingas e Manoel Rui, compôs o samba “À volta da fogueira”, em que é feita uma crítica ao saber institucionalizado, que se preocupa em ser conteudista e não educar para a sociedade:

...Aqui os homens permanecem lá no alto  
Com suas contas engraçadas de somar  
Não se aproximam das favelas nem dos campos  
E tem medo de tudo que é popular... (VILA, MINGAS E RUI, 1983)

O eu-lírico aponta para um sistema educacional desigual, que estabelece uma estrutura que vai ao encontro das necessidades da classe dominante. Ainda neste samba, o compositor traz à tona a importância educação não-formal, que é compartilhada através gerações, ao cantar:

Os meninos à volta da fogueira  
Vão aprender coisas de sonho e de verdade  
Vão perceber como se ganha uma bandeira  
E vão saber o que custou a liberdade  
Palavras são palavras não são trovas  
Palavras deste tempo sempre novo  
Lá os meninos aprenderam coisas novas  
E até já dizem que as estrelas são do povo (VILA, 1983)

O eu-lírico nos remete a questões relacionadas à educação informal, ao citar uma forma de aprendizagem que ocorre à volta da fogueira. É nesse lugar que se ouve e conta histórias de vida, geralmente, por meio de pessoas mais

experientes, em que se utiliza desse momento como oportunidade de ensinar e rememorar o passado. Conforme o samba “À volta da fogueira” (1983), “os meninos à volta da fogueira/ vão aprender coisas de sonho e de verdade.../ ...aprenderam coisas novas”.

Essa atividade possibilita o compartilhamento de experiências, formação de valores e perpetuação da cultura.

Sabia-se muito bem o que era experiência: as pessoas mais velhas sempre a passavam aos mais jovens. De forma concisa, com a autoridade da idade, em provérbios; ou de forma prolixa, com sua loquacidade, em histórias; ou ainda através de narrativas de países estrangeiros, junto à lareira, diante de filhos e netos (BENJAMIN, 1994, p. 115).

É certo que a educação não-formal não atinge às demandas da sociedade letrada contemporânea, no entanto, o sambista evidencia a importância dessa modalidade de ensino que une os sujeitos sociais às suas tradições e culturas, a fim de mantê-las viva na sociedade. Como aduz Santos (2004), essa forma de ensino são organizadores de saberes, que já são conhecimentos. Os intelectuais acadêmicos nem sempre permanecem críticos em qualquer situação, mas assumem, o que o autor classifica, a responsabilidade do pensamento social.

Apesar de a essência da educação informal ser compartilhamento de saberes sem finalidade lucrativa, mas com o objetivo de preservação da história de um grupo, em “O pequeno burguês” (1969), a educação formal a qual o eu-lírico estava submetido, faculdade particular, era movida pelo capitalismo, o que o fez, de certo modo, a viver um drama socioeconômico. No entanto, a questão financeira é uma das aflições que permeia a sociedade, em especial, os mais desfavorecidos em vários aspectos.

Nesse sentido, Martinho da Vila, sensível ao problema cotidiano de muitos, escreveu a composição musical “O caveira” (1973), que narra a história do eu-lírico em situação difícil, com dívidas. Diante dos credores, o eu-lírico se assustava, de forma que passou a chamá-los de caveira – “... todo cara que eu devo/ Na minha frente é um caveira...”

Ai, nêga, nêga, nêga  
Tão cansado, irritado  
Ao sair do meu trabalho

Encontrei com o caveira  
 O caveira nêga, o caveira  
 Empunhando a promissória  
 Que venceu na quarta-feira  
 O caveira nêga, o caveira nêga  
 O caveira nêga, ô ô ô... (VILA, 1973)

O eu-lírico começa a narrar sua situação lamentando com sua amada, a quem chama de “nêga”. O uso da interjeição “ai” – “Ai, nêga, nêga, nêga...”, anuncia em tom exclamativo suas emoções. Segundo Evanildo Bechara (1999, p. 331, 332), as interjeições “acompanham-se de um contorno melódico exclamativo... são proferidas em tom de voz especial, ascendente ou descendente, conforme as diversas circunstâncias dos nossos estados emotivos.”

Também, no texto, é identificada a figura de linguagem epizeuxe, que se constitui na repetição de uma palavra ou jogo de palavras que segue uma sequência, como é o caso da palavra “nêga” e “o caveira nêga”. O uso desta figura de linguagem não consiste somente na reprodução, mas objetiva transmitir emoções, no caso do eu-lírico, de desespero, o que é evidenciado quando ele diz “não me venha com chamego” e “Aluguel tão atrasado/ fico muito assustado”.

...Não me venha com chamego  
 Que ao sair do emprego  
 Dei de cara com o caveira...  
 Quando vence o condomínio  
 O porteiro é uma caveira  
 Um caveira nêga, um caveira  
 Aluguel tão atrasado  
 Fico muito assustado  
 Senhorio é uma caveira... (VILA, 1973)

Diante de todos os infortúnios, o eu-lírico não perde as esperanças de tempos favoráveis, não perde a fé: “Juro por São Benedito/ Creio em Nossa Senhora”. E promete a sua amada um dia em que não haverá dívidas:

...Que eu vou ficar tranquilo  
 Você vai ficar contente  
 Espantando essas caveiras  
 Que estão na nossa frente... (VILA, 1973)

Há, no samba “O caveira”, uma antítese, figura de linguagem que apresenta palavras com sentidos opostos: assustado x tranquilo. Apesar de serem antônimos, não ocorre efetivamente uma contradição, mas enfatiza a

ideia a ser transmitida, dívidas e pagamentos delas, proporcionando maior expressividade na mensagem para o receptor.

A compreensão que se tem da sociedade, suas experiências, conhecimentos e suas tradições, associadas à carga emocional, são elementos que contribuem para a poesia musical. Uma característica positiva do sambista é a capacidade de expressar sua ideologia, pensamentos e sentimentos através da música.

Jornalista e escritor Sérgio Cabral (2011) expõe que, apesar de ser um dos maiores vendedores de disco do Brasil, no início de sua carreira, Martinho da Vila foi vítima de preconceito por parte de artistas e intelectuais. O jornalista comenta que percebia o ódio de alguns dos seus colegas de profissão com respeito ao artista, a ponto de, ao escreverem acerca do sambista em seus textos, usar “Martírio da Vila” e “aquele sargento”.

Sukman (1013) menciona que o partido-alto “Menina moça” não pôde fazer parte do primeiro disco do sambista por problema com censura, embora tivesse sido cantada no Festival da Record em 1967. Sob a alegação de que o “casamento é uma instituição indissolúvel”, cantar as desventuras amorosas de uma mulher, que ainda desquitava, foi considerada uma afronta à sociedade, de forma que a gravação do samba no disco foi proibida, uma vez que o sistema era regido pela AI-5.

O autor cita o fato do polêmico e crítico apresentador de televisão, Flávio Cavalcanti<sup>61</sup>, que quebrou o LP<sup>62</sup> de Martinho da Vila em frente às câmeras, por considerar o samba “Menina Moça” um atentado à moral das famílias da sociedade. Segundo Penteado (1993), o apresentador Flávio Cavalcanti era

---

<sup>61</sup> Flávio Cavalcanti (nasceu 1923 e faleceu em 1986) era apresentador de programas de grande audiência na televisão. Esteve à frente de programas na Rede Tupi, como “Um instante maestro” e “Programa Flávio Cavalcanti”, até final da década de 1970, quando passou a trabalhar na Bandeirantes e depois no SBT (Sistema Brasileiro de Televisão).

<sup>62</sup> Os LPs de 78 rotações quebravam facilmente, o que permitia ao apresentador Flávio Cavalcanti fazer uma encenação polêmica. Com o lançamento de discos inquebráveis, o programa acabou, pois não surtia mais efeito a representação, conforme Léa Penteado no livro “Um instante, maestro!” (Rio de Janeiro: Record, 1993).

conservador e considerava valoroso o respeito entre os homens e, quando a música violava esse conceito, ficava indignado a ponto de quebrar os discos.

[...] Martinho tinha tudo o que a gente queria de um artista do povo, ou seja, que tivesse talento, que fizesse sucesso e que expressasse, em sua obra, a realidade vivida por ele. No entanto, o que encontrei naquela gente, com as quais julgava ter afinidades ideológicas e intelectuais, foi somente preconceito (CABRAL, 2011, p. 11).

O samba “Menina moça”, apresentado no III Festival da Música Popular Brasileira (TV Record/ São Paulo), era uma composição com letra singela perante as músicas de protestos ou experimentais que dominavam a época, como Ronnie Von com a música “Minha gente”; “Capoeirada” de Erasmo Carlos; “Alegria, alegria” de Caetano Veloso, entre outros. Mello (2003) comenta que, Martinho da Vila era um desconhecido em São Paulo, mas teve a letra do seu samba elogiado pelo crítico literário e musical, Augusto de Campos, bem como teve sua composição divulgada pela televisão e pelo LP do Festival.

Ao descrever a trajetória da vida amorosa de uma menina moça em versos, como fletar, namorar, noivar e casar, a princípio era aceitável, pois estava em acordo com as normas vigentes da sociedade.

Menina moça vai passear  
vai passear iá, iá  
quer rapaizinho pra acompanhar  
pra acompanhar, iá, iá  
tá passeando já quer **flertar**  
já quer flertar iá, iá  
quem tá flertando quer **namorar**  
quer namorar iá, iá  
tá namorando já quer **noivar**  
já quer noivar iá, iá  
moça esta noiva quer se **casar**  
quer se casar iá, iá... (VILA, 1967)

No entanto, nos próximos versos, Martinho da Vila descontrói o imaginário de família perfeita, por acrescentar os verbos brigar, desquitar, amigar. Segundo o próprio compositor:

... se está casada só quer **brigar**  
só quer brigar iá, iá  
quem tá brigando quer **desquitar**  
quer desquitar iá, iá  
tá desquitada quer se **amigar**  
quer se amigar iá, iá

tá amigada quer **separar**  
quer separar iá, iá  
tá separada não quer amar  
não quer amar iá, iá  
não tá amando só quer chorar  
só quer chorar iá, iá  
só quer chorar, chorar (VILA, 1967).

Em uma época de censura rígida, a gravação do samba “Menina Moça” foi proibida, de forma que o artista precisou acrescentar mais uma estrofe. Como registrado a seguir.

Mas não chora menina  
Para que chorar  
Oi, levante a cabeça  
E vá se consolar  
Esta vida é comprida e você tão querida  
Eu preciso de amor  
Que você tem pra dar  
Vamos cantar, cantar (VILA, 1967)

Atualmente, a concepção de casamento está condicionada a desejos individuais e sociais, no entanto, nem sempre foi assim. Outrora, a visão de casamento era de “uma vez casados, casados para sempre”, ou seja, uma vez constituída uma família, esta deveria permanecer unida, independentemente, dos problemas que passassem. Os papéis eram definidos, o homem era o provedor do lar e a mulher, cuidava e gerenciava a casa e os filhos, além de, num sistema era patriarcal, ser submissa ao seu “dono”. Com mobilizações feministas, essa visão social machista passou por transformações, permitindo às mulheres que fizessem planos em diversas áreas, como profissional, financeiro, intelectual, sexual, entre outros. Inclusive, o casamento passou a ser mais um campo de escolha feminina.

Diante das realidades apontadas, Martinho da Vila, cronista musical do cotidiano da sociedade, propagou a voz dos silenciados e sufocados, demonstrando uma realidade que, muitas vezes, passa despercebida, mas está presente. O samba tem sido um instrumento de expressão das classes subalternas, em que afirmam suas origens, tradições e identidade.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O samba com suas diversas temáticas contribuiu para o processo de conhecimento social, cultural e histórico, uma vez que nenhum discurso pode estar desvinculado destas perspectivas. Nessa perspectiva, o presente trabalho, ao longo de seu desenvolvimento, intentou refletir sobre aspectos inerentes a questões sociais a partir das letras das composições musicais do sambista Martinho da Vila.

O sambista é uma pessoa engajada na causa social, principalmente, as relacionadas à classe pobre e subalterna, uma vez que estes têm sua condição obscurecida pela classe elitizada, mantendo-se à margem da sociedade. Em suas obras, ele também aborda temáticas relacionadas à africanidade e afrodescendentes, abordando questões identitárias deste grupo, bem como elementos culturais. Dessa forma, portanto, foi possível verificar, nas letras de samba do compositor, a influência dos conhecimentos, experiências vivenciada e as impressões do Poeta da Vila na contemporaneidade.

O discurso do compositor, nos seus sambas, desvela uma preocupação com a sociedade, trazendo questionamentos acerca da realidade do povo brasileiro. Por meio de estratégias sutis, são realizadas críticas, uma vez que o sambista, apesar de, em muitas de suas composições, posicionar-se de modo implícito, apresenta-se determinado frente as suas convicções.

A evolução no samba de Martinho da Vila foi acompanhada de tradição e valorização da riqueza cultural presente no país. Além disso, também traduzem o cotidiano de pessoas comuns. No entanto, esse dia a dia cantado pelo sambista não é um acontecimento isolado, mas faz parte de um contexto histórico. Dessa maneira, os sambas reproduzem ideias e valores de períodos da história, contudo, nem sempre reafirmando, pois, em alguns momentos, faz críticas e promove a reflexão.

As decisões políticas são estruturadas a partir da visão de uma elite dominadora, do “alto”, conforme representa a pirâmide dos estratos sociais dentro da sociedade, em que as determinações são tomadas sem considerar as

verdadeiras necessidades dos de “baixo”. Assim, as angústias, as alegrias e os sofrimentos das classes subalternas são, portanto, expressas por um grupo de intelectuais emergidos do meio deles.

O samba é uma manifestação artística e cultural inserida em um contexto histórico e social, em que, os das classes sociais inferiorizados viram, nesse ritmo, através de seus representantes, um meio de ser porta-voz de seus interesses, sejam elas sociais ou culturais. Martinho da Vila é mais que um porta-voz, pois, além de falar pelo outro, também orienta para que todos entendam que têm que conquistar, diariamente, seu lugar de voz, logo, seu lugar como verdadeiro cidadão. Trata-se de um griot contemporâneo, letrado, que informa, através dos ensinamentos, contidos em seus cantos, que cada um perceba sua própria grandeza.

O artista se utilizou de várias estratégias discursivas nas letras da canção para atender a um propósito comunicativo, influenciado por representações sociais, culturais e históricas. Dessa maneira, através delas, foi possível desbravar as diferentes identidades que formam a sociedade, possibilitando refletir sobre uma época, seus conceitos e ideologias, bem como as problemáticas que atinge personagens marginalizados e excluídos na sociedade, como pobreza, trabalho, violência, questões étnicas, estratégias de sobrevivência e as relações sociais.

O discurso emitido pelas letras das composições propõe uma interação entre o compositor/intérprete e o ouvinte (receptor), que não se apresenta passivo, mas possui uma função ativa, à medida que concorda ou discorda. Nesse sentido, as composições musicais são práticas sociais, já que atua diretamente no receptor, tentando influenciá-lo ou não, ou seja, provocando uma resposta.

O samba é um gênero musical que funciona como relevante instrumento de reflexões acerca da sociedade, em especial, o cotidiano dos pobres, que formam a maioria do povo. Martinho da Vila sempre teve e ainda tem a sensibilidade de perceber pormenores sociais de determinados grupos que foram, em algum momento de outrora, ou/e ainda são, invisibilizados. O sambista representa a coletividade social, estabelecendo um forte vínculo com o brasileiro

comum. A simplicidade e espontaneidade do sambista nas composições aborda vários campos sociais, no entanto, não pode ser considerada inócua, mas a partir das análises é possível compreender que é criada estratégias intencionais para de alguma forma dar voz a quem é marginalizado ou excluído.

Letra de músicas pode atingir grande valor literário e ser compreendida como poesia. As letras dos sambas do Poeta da Vila contemporâneo, em especial, são poesias cantadas, que assumem um grande papel no processo de resistência, servindo de materialização ideológica, através de um discurso que aparentemente se apresenta como neutro, mas traz uma linguagem figurada e simbólica, compreensíveis a partir da relação entre emissor e receptor.

A apresentação do sambista e suas obras, contextualizando em seus momentos históricos, permitiu compreender como sua criação artística foi desenhado as questões sociais no decorrer do tempo, relacionando-as às problemáticas da sociedade. Para o ouvinte, elemento imprescindível na interação com o compositor/intérprete, o conhecimento sobre a vida do artista e seus pensamentos contribuem para reconhecê-lo como igual, que é capaz de sentir as mesmas emoções, sentimentos e indignações. Logo, estabelece uma aproximação identitária entre esses dois elementos no sistema comunicativo (compositor/ouvinte).

A importância da família para Martinho da Vila, que ficou evidente nesse trabalho, não consiste apenas em sentido afetivo. Percebe-se que a família é um manancial temático onde o compositor busca inspiração e acaba servindo também como um elemento fundamental em suas estratégias criativo-ficcionais. Deve-se enfatizar, além disso, que o sentimento familiar se estende aos parentes e amigos próximos.

Através do samba “Casa de Bamba”, casa é apresentada para além do espaço físico, que protege de fenômenos naturais, como vento, chuva, sol, frio, mas alcança uma dimensão social composta de valores e tradições, que são compartilháveis entre os membros desse grupo familiar. “Casa de Bamba” também foi associada às casas das tias baianas da Cidade Nova, em especial, Tia Ciata, entre o final do século XIX e XX. Nesse espaço, a família do samba, formada pelos bambas, Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna Júnior), Donga

(Ernesto Joaquim Maria dos Santos), João da Baiana (João Machado Gomes), entre outros, passaram a dar uma nova roupagem para o ritmo.

A escola de samba para Martinho da Vila e muitos sambistas é uma extensão de sua casa, pois recebe amigos, comemora e celebra a vida e a interação é tão pessoal, a ponto de ser considerada uma segunda família. Martinho da Vila mostrou eficiência na modalidade de samba de terreiro conduzido pelo diretor de harmonia e as pastoras, que antes era um pré-requisito para concorrer à escolha do samba-enredo da escola. Sua habilidade em compor sambas-enredo está vinculada às suas primeiras experiências na Escola de Samba Aprendizes da Boca do Mato, quando participava, ainda jovem da ala de compositores. Quando o sambista migrou para a GRES Unidos de Vila Isabel, levou consigo sua habilidade como compositor.

O carnaval e a relação com a escola de samba são relevantes para Martinho da Vila, de forma que ele discorre, em diversos momentos, sobre elementos que contribuem para que o desfile da escola de samba aconteça e seja bem-sucedido: diretor de harmonia, pastoras, passistas, mestres-salas, ritmistas, baianas, entre outras.

Embora nem Martinho da Vila e a GRES Unidos da Vila Isabel existissem na época de Noel Rosa, este se tornou um nome importante para ambos. Burguês e boêmio inveterado, Noel Rosa, contribuiu para o estreitamento da distância musical entre classe média e os sambistas dos morros cariocas. No centenário do Poeta da Vila, em 2010, Martinho da Vila interpretou 14 canções de autoria de Noel Rosa no álbum “Poeta da cidade. Martinho canta Noel”.

A militância martiniana está direcionada para a construção da identidade étnica, colaborando para a transformação social, colocando os sujeitos subalternos como protagonistas de suas histórias. Os sambas de Martinho da Vila recuperam as particularidades culturais da formação do povo brasileiro, importantes para pensar acerca da cultura popular e sua constituição, realçando a cultura afro que nos caracterizam.

Quanto à questão étnica, o sambista apresenta uma preocupação em evidenciar a importância da ancestralidade para o povo brasileiro. Para tanto, o

artista faz uso de estratégias de discursos, que envolve e seduz o receptor e representa processos de resistência, mediante a uma linguagem simples e com ideologia implícita.

O sambista, por evidenciar, de forma crítica e, ao mesmo tempo, ética, as questões sociais dentro da sociedade brasileira, posicionou-se como um intelectual comprometido em dar voz aos silenciados e invisibilizados no Brasil. Logo, “Do canto se fez o encanto: o diverso no verso de Martinho da Vila” apresenta uma variedade de temas que estão relacionados à sociedade e ao cidadão comum e o uso da intelectualidade do sambista, através dos seus sambas, em prol de ser o porta voz deste cidadão.

Martinho da Vila, como intelectual, através de seu discurso, apresenta uma sensibilidade que alcança os atores sociais dentro da sociedade, sendo, a maioria, simples, ou seja, o povo brasileiro, passando por um processo de difundir ideologias, pensamentos e questionamentos. A arte do sambista se torna uma prática social, em que enaltece ou critica elementos que compõem a sociedade.

O sambista possui bagagem cultural adquirida por seus pais, que apesar de não terem uma escolaridade formal, eram informados e esclarecidos. O pai, Josué Ferreira, dominava a leitura e escrita, bem como as quatro operações matemáticas, mas também era um artista da cultura popular, pois escrevia e improvisava versos, criava cantorias e era tirador de ladainhas caseiras. Sua mãe, Teresa de Jesus, tinha a sabedoria adquirida pela vida, construída ao longo de sua experiência. Martinho da Vila, além do ensino formal, uma vez que frequentou a escola, também contou com o conhecimento apreendido em viagens, relações interpessoais, leituras, entre outros, para aquisição de saberes e enriquecimento cultural. Nesse contexto, é possível observar que os trabalhos do sambista são diretamente influenciados por suas vivências.

Martinho da Vila é um intelectual que trabalha, consciente ou inconscientemente, direta ou indiretamente, a favor do pobre, pois é um artista que se compromete com as questões sociais, em especial, dos menos favorecidos. O sambista não é um mero observador, em que está distante, mas foi/é protagonista da história, de forma que se sente inserido nos contextos.

A situação socioeconômica é um dos fatores que qualifica a condição de pobre, quanto menor a renda e menores condições de sobrevivência, maior é o indício de pobreza. O artista registra a indignação do estado de pobreza e o desespero e o sofrimento que os pobres sentem. Martinho da Vila destaca a importância da fé em um ser supremo e na espiritualidade para os “aflitos”, como suporte necessário para sobrevivência, já que no sistema político não produzem expectativas positivas, bem como não desenvolvem políticas públicas que atendam aos mais simples economicamente. Nesse sentido, há um reconhecimento desse grupo de sua invisibilidade na sociedade e o tratamento marginal a qual são destinados.

O sambista, ao longo de sua história de reconhecimento profissional, alcançou um status social privilegiado, tendo, portanto, uma mudança de classe social. Entretanto, através de seus sambas, fica claro que apesar de elevar seu nível socioeconômico, suas bases sólidas ainda se encontram no “morro”, carregado de significados pessoais e culturais. A sua relação de pertencimento é com suas origens. O uso do léxico “morro” simboliza não só espaço físico, mas também sua relação social e cultural.

O início de sua carreira como cantor, em 1969, quando gravou o seu primeiro disco “Martinho da Vila”, ocorreu em um momento político crítico na sociedade, marcado por um regime ditatorial, em que prevaleciam a censura e repressão a qualquer pessoa ou grupo que se mostraram contra tal sistema. Muitos artistas sofreram com os exílios por evidenciar, explicitamente, seu engajamento político. Outros artistas, por sua vez, apesar de um aparente conformismo, utilizaram sua arte para conscientizar e questionar o contexto político, no entanto, tratava-se de um protesto implícito, sem embate direto. Dentre estes artistas, encontra-se o sambista Martinho da Vila, cujas letras de samba apresentavam práticas de resistências diante do momento sociopolítico que o país estava passando.

No período da ditadura militar, o cantor e compositor Martinho da Vila, em suas composições, dialogava com a sociedade através de sua voz, clamando por dias melhores, traduzindo as inquietações dos cidadãos e, ao mesmo tempo, os desejos e esperanças de dias melhores e liberdade. O sambista conseguia,

através de estratégias linguísticas, expressar um discurso ideológico, legitimado por ser um ator social e protagonista daquela história. Foi através das composições, que o artista encontrou espaços para demonstrar, através de figuras de linguagem, as insatisfações com o regime militar e apresentar suas esperanças.

As análises das composições de Martinho da Vila apresentaram perspectivas sempre atuais, como, por exemplo, a questão educacional, utilizado por muitos como trampolim para ascensão econômico e social. Outro drama social que o sambista canta é a questão socioeconômica do pobre, que passa por situação difícil financeira, com dívidas e contas para pagar, mas que, apesar das dificuldades, consegue se superar.

Enfim, como observado nessa tese, a maior riqueza dos sambas de Martinho da Vila reside em refletir sobre si, através de sua experiência e conhecimentos de mundo, e do cotidiano de pessoas comuns. Neste trabalho, os sambas, influenciados pelo contexto em que foram produzidos, propiciaram discussões acerca de questões relativas à sociedade, de forma que as letras musicais do sambista apresentaram elementos que revelaram grande preocupação com o povo brasileiro.

Assim sendo, a reflexão e análise dos textos musicais contribuíram para concretização de uma efetiva prática social, uma vez que é possível provocar transformações na sociedade.

## Referências bibliográficas

AFONSO, Eduardo José. **Do Bonde de São Januário a Jesus Cristo**. Anais do XX Encontro Regional de História: História e Liberdade. ANPUH/SP – UNESP-Franca. 06 a 10 de setembro de 2010.

ALENCAR, José de. **O Guarani**. São Paulo: Ática, 1990.

ALMEIDA, Tereza Virgínia de. **O corpo do som: notas sobre a canção**. In: Palavra Cantada: Ensaaios sobre poesia, música e voz. Org. MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

AMPARO, Vinícius. **Duas barras reabre centro cultural de Martinho da Vila**. O Dia on-line – Destaque, 10/08/2014. <http://odia.ig.com.br/odiaestado/2014-08-10/duas-barras-reabre-centro-cultural-de-martinho-da-vila.html>. Acesso em 03.07.2017.

ANDRADE, Mário de. **Pequena história da música**. São Paulo: Martins, 1977.

\_\_\_\_\_. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins, 1972.

ARANTES, Antônio Augusto. **O que é cultura popular**. São Paulo: Brasiliense, 1981

ARAÚJO, Hiram. **Cartilha das escolas de samba**. Rio de Janeiro: Centro de memória do Carnaval LIESA, 2012.

ASTUTO, Bruno. **"Fiquei chateadinho", diz Martinho da Vila sobre ausência de votos na Academia Brasileira de Letras**. 23.03.2015. <https://epoca.globo.com/colunas-e-blogs/bruno-astuto/noticia/2015/03/fiquei-chateadinho-diz-bmartinho-da-vilab-sobre-ausencia-de-votos-na-academia-brasileira-de-letras.html>. Acesso em 20.06.2018.

ÁVILA, Fernando Bastos de. **Desenvolvimento social e exclusão social**. In: Debates sociais: Desenvolvimento social e exclusão social. Rio de Janeiro: Centro Brasileiro de Cooperação e Intercâmbio de Serviços Sociais – CBCISS, 1999.

AUGÉ, Marc. **Não-Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papirus, 1994.

BARBOZA, Marília. **Célula Máter**. In. Memórias Póstumas de Teresa de Jesus. VILA, Martinho da. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda., 2003.

BARROS, Myriam Lins de. Introdução: Clementina: Velha negra e mulher. Org. BEVILAQUA, Adriana Magalhães; FELIX, Idemburgo Frazão; AZEVEDO Lia Calebe de; MARTINS, Maria Tereza de C.. **Clementina, cadê você?** Rio de Janeiro, LBA/FUNARTE, 1988. [O TÍTULO DA OBRA DEVE VIR EM NEGRITO, O DO ARTIGO, NÃO]



BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: editora Parma Ltda, 2005.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad.: Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BAKHTIN, Mikhail M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo, Hucitec, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Tradução: Mirta Rosenberg. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.

\_\_\_\_\_. **Identidade: Entrevista a Benedetto Vecchi**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

\_\_\_\_\_. **Legisladores e intérpretes: sobre modernidade, pós modernidade e intelectuais**. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

BECHARA, Evanildo. **Moderna gramática portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 1999.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad.: Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENTES, Anna Christina. Linguística Textual. In: MUSSALIN, F.; BENTES, Anna C. (orgs). **Introdução à Linguística – domínios e fronteiras**. São Paulo: Cortez, 2001.

BENTO, Cláudio Moreira. **As Batalhas dos Guararapes: Descrição e Análise Militar**. Porto Alegre: Genesis Edições, 2004.

BERLINCK, Manoel Tosta. **Sossega leão! Algumas considerações sobre o samba como forma de cultura popular**. In: Contexto. São Paulo: novembro de 1976.

BEVILAQUA, Adriana Magalhães; FELIX, Idemburgo Frazão; AZEVEDO Lia Calebe de; MARTINS, Maria Tereza de C. **Clementina, cadê você?** Rio de Janeiro, LBA/FUNARTE, 1988.

BILAC, Elizabete Daria. **Sobre as transformações nas estruturas familiares no Brasil. Notas muito preliminares**. In: RIBEIRO, I.; RIBEIRO, A. C. T. Org. Família em processos contemporâneos: inovações culturais na sociedade brasileira. São Paulo: Loyola, 1995.

BLASS, Leila Maria da Silva. **Desfile na avenida, trabalho na escola de samba: a dupla face do carnaval**. São Paulo: Annablume, 2007.

BLOG MÚSICA DO BRASIL. Em DVD biográfico, Martinho da Vila conta suas filosofias de vida em forma de histórias musicais. 14 de setembro 2010.

Disponível em <<<https://musicadobrasil.blogs.sapo.pt/483353.html>>>. Acesso em 20.10.2018.

BRANDÃO, Livia. **Geraldo Holanda Cavalcanti é eleito para a Academia Brasileira de Letras**. 02.06.2010. <https://oglobo.globo.com/cultura/geraldo-holanda-cavalcanti-eleito-para-academia-brasileira-de-letras-2999070>. Acesso em 20.06.2018.

BRASIL. **Lei nº 5.540, de 28 de novembro de 1968**. Ministério da Educação e Cultura: Brasília, 1968.

BRAZ, Marcelo. **Samba, cultura e sociedade: sambista e trabalhadores entre a questão social e a questão cultural no Brasil**. Org. Marcelo Braz. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

BRESCIANI, Maria Stella. **Prefácio**. In: KUSHNIR, Beatriz. CAES DE GUARDA - Jornalistas e censores do AI5 à Constituição de 1988. Boitempo. São Paulo, 2004.

BRONCKART, Jean-Paul. **Atividade de linguagem, textos e discursos: por um internacionalismo**. Trad. MACHADO, Anna Raquel; CUNHA, Péricles. São Paulo: Editora da PUC – SP, EDUC, 1999.

BRYAN, Guilherme. **Entrevista: Samba da Lusofonia**. Revista Língua Portuguesa. Editora Segmento: julho, 2013.

BOBBIO, N. **Os intelectuais e o poder: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea**. Tradução de Marco Aurélio Nogueira. São Paulo, Editora da UNESP, 1997.

BORBA, Francisco S. **Dicionário Unesp do Português contemporâneo**. Curitiba: Piá, 2011.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: EDUSP, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

\_\_\_\_\_. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Trad. Maria Lúcia machado. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

\_\_\_\_\_. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CABECINHAS, Rosa. **Media, etnocentrismo e estereótipos sociais**. In: As Ciências da Comunicação na Viragem do Século. Actas do I Congresso de Ciências da Comunicação. Lisboa: Veja, 2002.

CABRAL, João Pina. **Racismo ou etnocentrismo?** In: Nós e os outros: A exclusão em Portugal e na Europa. Org. ARAUJO, Henrique Gomes de; SANTOS, Paula Mota; SEIXAS, Paulo Carlos. Porto: SPAE, 1998.

CABRAL, Magaly. **Introdução**. In. Memórias Póstumas de Teresa de Jesus. VILA, Martinho da. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda., 2003.

CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: USP, 2000.

\_\_\_\_\_. **Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2011.

CARVALHO, Luís Fernando Medeiros de. **Ismael Silva: Samba e Resistência**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980.

CASTILHO, Ataliba de Teixeira. **Nova gramática do português brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2016.

CASTRO, Mauricio Barros de. **“Memória do Projeto Kalunga” no Museu Afrodigital do Rio de Janeiro: reflexões sobre identidades negras e africanas no Brasil (1975 – 1980)**. Museu afro digital. 2014. Disponível em <<  
<http://www.museuafroorio.uerj.br/wp-content/uploads/2018/04/113871-206430-1-SM.pdf>>> Acesso em 09/06/2018.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990.

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

\_\_\_\_\_. **Intelectual engajado: Uma figura em extinção?** In: O silêncio dos intelectuais. Org. NOVAES, Adauto. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

CONFORTE, André. **De João, de Martinho e da vida**. In: Martinho da vila: Tradição e Renovação. Autores: VARGENS, João Baptista de Medeiros; CONFORTE, André. Rio Bonito, RJ: Almadena, 2011.

COSTA, Ana Alice Alcantara. **O movimento feminista no Brasil: Dinâmicas de uma intervenção política**. Abrys, Estudos feministas/études féministes. Janeiro/julho, 2005. Disponível em <<  
<http://www.labrys.net.br/labrys7/liberdade/anaalice.htm>>>. Acesso em 28/12/2016.

COSTA, Ana Alice Alcantara; SARDENBERG, Cecília Maria B. **O Feminismo no Brasil: uma (breve) retrospectiva**. In: Feminismo no Brasil: Reflexões teóricas e perspectivas. Org.: COSTA, Ana Alice Alcantara; SARDENBERG, Cecília Maria B. Salvador: UFBA / Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher, 2008.

COSTA, Cristina. **Sociologia Introdução à Ciência da Sociedade**. São Paulo: Moderna, 1997.

COSTA, Haroldo. **Na cadência do Samba**. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2000.

COSTA, Thiago. **Representações do Negro na obra de Jean-Baptiste Debret**. II Encontro Nacional de Estudos da Imagem. Londrina-PR, 2009.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CUNHA, Maria Helena Lisboa da. **Espaço real, espaço imaginário: a estética de Jung**. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998.

D'ADESKY, Jacques. **Pluralismo étnico e multi-culturismo: racismo e anti-racismos no Brasil**. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

DALE, Joana. **Martinho da Vila é imortal para a cidade do Rio**. O Globo online. 05.10.2014. Disponível em <<<https://oglobo.globo.com/cultura/martinho-da-vila-imortal-para-cidade-do-rio-14136870>>> Acesso em 18.11.2018.

DAMATTA, Roberto. **A casa & a rua: Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997a.

\_\_\_\_\_. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997 b.

\_\_\_\_\_. **O que faz o Brasil, Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2004.

DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. Tradução: Sergio Milliet; apresentação: Lygia da Fonseca F. da Cunha. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia Limitada / São Paulo: Editora da USP, 1989.

DINIZ, André. **Almanaque do carnaval: a história do carnaval, o que ouvir, o que ler, onde curtir**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

EAGLETON, Terry. **A ideia da cultura**. Trad. Sofia Rodrigues. Unesp, 2005.

EDUCALINGO. **Honoris causa**. Disponível em <<https://educalingo.com/pt/dic-pt/honoris-causa> <https://educalingo.com/pt/dic-pt/honoris-causa>>> Acesso em 3.4.2017.

FACEBOOK. **Martinho da Vila**. Disponível em <<[https://www.facebook.com/pg/martinhodavila/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/martinhodavila/about/?ref=page_internal)>> Acesso em 20.12.2017.

FELIX, Idemburgo Frazão. **Malandragem de Casaca e Pince-nez: uma estratégia ficcional machadiana**. Revista e-escrita, UNIABEU. Nilópolis, v.3, Número 1 B, Jan. -Abr. 2012.

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

FERREIRA, Eder. **A importância da Poesia na Educação**. In: A leitura na era da internet. Revista Drummond nº 1: Clube de autores, 2007.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música e a performance. In.: **Palavra Cantada: Ensaios sobre poesia, música e voz**. Org. MATOS, Cláudia

Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande e Senzala**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

FROMM, Erich. **Psicanálise da sociedade contemporânea**. Trad.: L. A. Bahia & Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação**. São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação**. São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2005.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira; BATISTA, Antonio Augusto Gomes. **Oralidade e escrita: uma revisão**. *Cadernos de Pesquisa*. São Paulo, n. 128, v. 36, p. 403-432, Mai./Ago. 2006.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC - Livros Técnicos e Científicos Editora, 1989.

GERMANO, Iris. **O Carnaval no Brasil: da origem européia à festa nacional**. La fête en Amérique latine: Caravelle, n°73, 1999.

GRAMSCI, A. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Org.: Liv Sovik. Trad.: Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

\_\_\_\_\_. **A identidade cultural na Pós-Modernidade**. São Paulo, DP&A, 2006.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. **A tradição viva**. In: KI-ZERBO, Joseph. História geral da África, I: metodologia e pré-história da África. Editado por Joseph KiZerbo. São Paulo: Ática; UNESCO, 2010.

HEGENBERG, L. **Lógica: o cálculo sentencial**. São Paulo: Herder/Ed. da USP, 1972.

HIRIGOYEN, Marie-France. **A Violência no Casal: da coação psicológica à agressão física**. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

HOBBS, Thomas. **Leviatã ou matéria, forma e poder de um Estado eclesiástico e civil**. Trad. Alex Martins. São Paulo: Martin Claret, 2004.

HOBSBAWM, Eric J. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.<sup>^</sup>

IPHAN. **Parecer nº 004/07 – DPI**. 17 de agosto de 2007. Disponível em [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Parecer\\_DPI\\_matrizes\\_samba\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Parecer_DPI_matrizes_samba(1).pdf). Acesso em 08.10.2017.

HOFFMANN, Rodolfo. **Mensuração da desigualdade e da pobreza no Brasil**. In: HENRIQUES, R.(org.). Desigualdade e pobreza no Brasil. Rio de Janeiro, Ipea, 2000.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Trad. Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

\_\_\_\_\_. **O homem e seus símbolos**. Trad. Maria Lúcia Pinho. São Paulo: Harper Collins Br., 2008.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. **A Coesão Textual**. São Paulo: Contexto, 2000.

\_\_\_\_\_. **Desvendando os segredos do texto**. São Paulo: Cortez, 2011.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça; ELIAS, Vanda Maria. **Ler e compreender: os sentidos do texto**. São Paulo: Contexto, 2007.

KOTLER, Philip; LEE, Nancy. **Porque a pobreza fere a todos**. In: Marketing contra a pobreza. Trad. Sônia Augusto. Porto Alegre/RS: Editora Bookman, 2010.

LANNOY, Dorin. **Psicologia da Educação**. São Paulo: Brasil, 1988.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. **O que é imaginário?** São Paulo: Editora Brasiliense, 1997.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

LEITÃO, Luiz Ricardo. **Noel Rosa: Poeta da Vila, cronista do Brasil**. São Paulo: Expressão popular, 2011.

LEÓN, Magdalena. **Empoderamiento: relaciones de las mujeres con el poder**. In: Poder y Empoderamiento de las Mujeres. Bogotá: Tercer Mundo, 1997.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Raça e história**. in: Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

LIGIÉRO, Zeca. **Malandro divino**. Rio de Janeiro: Nova Era, 2004

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antônio. **Dicionário da história social do samba**. Rio de Janeiro: civilização Brasileira, 2015.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso e Análise do Discurso**. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

MANCINI, Luiz Carlos. Desenvolvimento social e seus atropelos. In: **Debates sociais: Desenvolvimento social e exclusão social**. Rio de Janeiro: Centro Brasileiro de Cooperação e Intercâmbio de Serviços Sociais – CBCISS, 1999.

MARCELO, Ana Sayonara Fagundes Britto. **Para ler Euclides Neto. In: Leituras baianas autores, imagens, leitores**. Org.: MATOS, Raimundo Lopes; MOTA, Valéria Lessa. Curitiba, PR: CRV, 2104.

MARCUSCHI, Liz Antonio. **Produção Textual, Análise de Gêneros e Compreensão**. São Paulo: Parábola, 2008.

MARIZ, Cecília; FERNANDES, Silvia Regina; BATISTA, Roberto. Os universitários da favela. In: **Um século de favela**. Org. ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

MARTINS, José de Souza. **Capitalismo e tradicionalismo: estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil**. São Paulo: Pioneira, 1975.

MATOS, Cláudia Neiva de. Poesia e música: laços de parentescos e parceria. In.: **Palavra Cantada: Ensaios sobre poesia, música e voz**. Org. MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

MATTOSO CÂMARA JR., Joaquim. Língua e cultura. In: **Dispersos de J. Mattoso Câmara Jr..** Sel. e introdução: UCHÔA, Carlos Eduardo Falcão. Rio de Janeiro: FGV, 1972.

MELLO, Zuza Homem de. **A era dos festivais: uma parábola**. São Paulo: Editora, 2003.

MENESES, Paulo. **Etnocentrismo e relativismo cultural: algumas reflexões**. In: Revista Symposium, v. 3, Número Especial. Recife: Unicap, 1999.

MONTES, Maria Lúcia. Apresentação. In: **Desfile na avenida, trabalho na escola de samba: a dupla face do carnaval**. BLASS, Leila Maria da Silva. São Paulo: Annablume, 2007.

MORAES, Aldo. **Cultura: Caminhos para uma cidade mais moderna, democrática e acessível a todos**. Clube dos autores/ SC, 2012.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro; Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

MUSEU AFRO DIGITAL. Reportagens/ Entrevistas. Disponível em << [http://www.museuafro.uerj.br/?page\\_id=2024](http://www.museuafro.uerj.br/?page_id=2024)>> Acesso em 14.08.2018.

NETO, Felipe Sabino de Araújo. Rev. Herman Hoeksema. Reformed Dogmatics – Volume 1, Reformed Free Publishing Association, 2007. Disponível em <<

[http://www.monergismo.com/textos/teologia\\_pacto/significado-palavra-pacto\\_hoeksema.pdf](http://www.monergismo.com/textos/teologia_pacto/significado-palavra-pacto_hoeksema.pdf)>> Acesso em 11.06.2018.

\_\_\_\_\_. O Significado da Palavra Pacto. Monergismo.com, 2007. Disponível em <<  
[http://www.monergismo.com/textos/teologia\\_pacto/significado-palavra-pacto\\_hoeksema.pdf](http://www.monergismo.com/textos/teologia_pacto/significado-palavra-pacto_hoeksema.pdf)>>. Acesso em 23.10.2018.,

NETTO, José Paulo. “Questão Social”: Elementos para uma concepção crítica. In: **Samba, cultura e sociedade: sambista e trabalhadores entre a questão social e a questão cultural no Brasil**. Org. Marcelo Braz. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

NOBRE, Cássio. **Viola nos sambas do Recôncavo Baiano**. Pacific Review of Ethnomusicology. Volume 14, 2009.

NOGUEIRA, Álvaro Janotti. **Guia do folclore fluminense**. Rio de Janeiro, Presença Edições, Secretaria de Estado de Ciência e Cultura, 1985.

OLIVEIRA, Daisy de. **A música como instrumento de poder**. São Paulo: Paco Editorial, 2011.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **A linguagem e seu funcionamento**: as formas do discurso. São Paulo: Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. Campinas, SP: Pontes, 1999.

\_\_\_\_\_. **Análise de Discurso**. In: Introdução as ciências da linguagem - Discurso e textualidade. Org: LAGAZZI-RODRIGUES, Susy; ORLANDI, Eni P. São Paulo: Pontes Editores, 2006.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. **A moderna tradição brasileira**. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PÁDUA, Elisabete M. M. **O trabalho monográfico como iniciação a pesquisa científica**. In: CARVALHO, M. Cecília M. de (Org.) **Construindo o saber: metodologia científica fundamentos e técnicas**. 8. ed. Campinas: Papirus, 1998.

PENTEADO, Léa. **Um instante, maestro!** Rio de Janeiro: Record, 1993.

PIVA, Luiz. **Literatura e música**. Brasília: MusiMed, 1990.

PORTELLA, Eduardo. **Teoria da comunicação literária**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970.

QUEIROZ, Antônio Carlos. **Politicamente correto e direitos humanos/ pesquisa e texto**. Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2004

RAMALHO, Rodrigo Filho; SARMENTO, Maria Emília Couto. **Turismo, Lugar e Identidade**. In: Encontro da ANPPAS (Associação Nacional de Pós-Graduação



e Pesquisa em Ambiente e Sociedade), n.2, 2004, Idaiatuba. Disponível em: [http://www.anppas.org.Br/encontro/segundo/Papers/GT/GT15/Rodrigo\\_ramalho.pdf](http://www.anppas.org.Br/encontro/segundo/Papers/GT/GT15/Rodrigo_ramalho.pdf). Acesso em: 16.10.16.

RANGEL, Patricia Luisa Nogueira. **As representações identitárias do Funk na Baixada**. Dissertação (mestrado em Letras e Ciências Humanas) – Universidade do Grande Rio “Prof. José de Souza Herdy”, Escola de Educação, Ciências, Letras, Artes e Humanidades, 2014.

RANGEL, Patricia Luisa Nogueira; FELIX, Idemburgo Frazão. **Imaginação e memória: a cultura de matriz africana como eixo de leitura de O presente de Ossanha, de Joel Rufino dos Santos** Revista Philologus, Ano 22, N° 64 Supl.: Anais do VIII SINEFIL. Rio de Janeiro: CiFEFiL, jan./abr.2016.

REBELO, Aldo. **Africanidades: Brasil – África na cultura, esporte e turismo**. In: colóquio sobre as relações Brasil – África. Ministério das Relações Exteriores, Departamento da África e Oriente Próximo, Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais. Instituto Rio-Branco (IRBr), Brasília, 2002.

REICH, Wilhelm. **A revolução sexual**. Trad. Ary Blaustein. Zahar Editores: Rio de Janeiro, 1982.

RIBOLDI, Ari. **Bode Expiatório – Edição especial**. Porto Alegre: Age Editor, 2010.

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.

RIO 24 HORAS. **Curiosidades sobre os bairros cariocas**. <https://rio24horas.wordpress.com/category/curiosidades-sobre-os-bairroscariocas/> Acesso em 11/05/17.

ROCHA, Everaldo P. Guimarães. **O que é etnocentrismo?** Editora Brasiliense, São Paulo, 1984.

ROCHA José Geraldo da; SILVA Cristina da Conceição. **Traços da religiosidade africana no Carnaval carioca**. HORIZONTE PUC, Minas: BH, 2012. Disponível em <<file:///C:/Users/User/Documents/samba%20enredo%20rocha%20e%20silva.pdf>> Acesso em 04.02.2018.

ROCHA, José Geraldo da; RODRIGUES, Luana. As sagas da intolerância religiosa. In: **Pensando a história: Reflexões sobre as possibilidades de se escrever a História através de perspectivas interdisciplinares**. Org.: LIMA, Jacqueline; ROBERTI, Ângela; SANTOS, Edna. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2013.

ROSEN, Charles. **Poetas Românticos, críticos e outros loucos**. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.

ROUDINESCO, Elisabeth. **A família em desordem**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2008.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. **O canibalismo amoroso**. São Paulo: Círculo do Livro S/A, 1991.

SANTOS, Joel Rufino dos. **Épuras do Social: Como podem os intelectuais trabalhar para os pobres**. São Paulo: Global, 2004.

\_\_\_\_\_. **O presente de Ossanha**. São Paulo: Global, 2004.

SARDINHA, Tony Berber. **Metáfora**. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.

SARTRE, Jean Paul. **O que é literatura?** São Paulo: Ática, 1989.

SEEDUC. **Martinho da Vila será tema de estudos para alunos da rede estadual de ensino**. 19/02/2018. Disponível em <<  
<http://www.rj.gov.br/web/seeduc/exibeconteudo?article-id=5684782>>> Acesso em 23.05.2017.

SERROTE, João Major. **Antroponímia da língua Kimbundu em Malanje**. Dissertação em Terminologia e Gestão da Informação da Especialidade. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa. Abril, 2015. Disponível em <<  
[https://run.unl.pt/bitstream/10362/16178/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o\\_Jo%C3%A3o\\_Serrote.pdf](https://run.unl.pt/bitstream/10362/16178/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o_Jo%C3%A3o_Serrote.pdf)>> Acesso em 03.10.2018.

SILVA, Cristina da conceição. **O samba no Rio de Janeiro: elementos socializadores dos grupos étnicos nos quintais de Madureira e Oswaldo Cruz**. Unigranrio, Rio de Janeiro, 2013.

SILVA, Cristina da conceição; RANGEL, Patricia Luisa Nogueira. **Do batuque do samba ao batuque do funk: culturas negras, suburbanas, cariocas**. Rio de Janeiro: Autografia, 2017.

SILVA, Marilene Rosa Nogueira. **Negros na rua: a nova face da escravidão**. São Paulo: Hucitec, 1988.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In. **Identidade e diferença. A perspectiva dos Estudos Culturais**. (Org) SILVA, Tomaz Tadeu da. Petrópolis: Vozes, 2007.

SILVEIRA, Osni Fernandes da. **China e a Unidos de Vila Isabel**. 2015. Disponível em <<  
<https://www.facebook.com/chinaeavila/posts/679589075483794:0>>> Acesso em 04.09.2018.

SOARES, Astréia. **Outras conversas sobre os jeitos do Brasil: o nacionalismo na música popular**. São Paulo: Annablume/FUMEC, 2002.

SOARES, Magda. **Alfabetização e letramento**. São Paulo: Contexto, 2003.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Mauad Editora Ltda, 1998.

SOUZA, Marina de Mello e. **África e Brasil africano**. São Paulo: Ática, 2006.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

SUKMAN, Hugo. **Martinho da Vila: discobiografia**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2013.

STROMQUIST, Nelly P. **La búsqueda del empoderamiento em que puede contribuir el campo de la educación**. In: LEÓN, Magdalena. Poder y empoderamiento de las mujeres. Santafé de Bogotá, Tercer Mundo y UnFacultad de Ciências Humans, 1997.

THEODORO, Helena; JUPIARA, Aloy; VALENÇA, Rachel. **Dossiê das matrizes do samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2006. Disponível em <<  
<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi-%20Matrizes%20do%20Samba.pdf>>> Acesso em 10. 09.2018.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: Da modinha à canção de protesto**. Petrópolis, Vozes, 1975.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. **Verbos de ligação: Itens lexicais ou gramaticais**. Universidade Federal de Urbelânia. Revista Estudos Linguísticos XXXIII, 2004. Disponível em  
[http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2004/4publica-estudos2004-pdfs-comunicos/verbos\\_ligacao.pdf](http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2004/4publica-estudos2004-pdfs-comunicos/verbos_ligacao.pdf). Acesso em 10.10.16.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência**. São Paulo: DIFEL, 1983.

TYLOR, Edward B. **Primitive Culture**. Londres: 1871.

ULLOA, Alejandro. **Pagode: A festa do samba no Rio de Janeiro e nas Américas**. Rio de Janeiro, RJ: MultiMais Editorial, 1998.

VALVERDE, Monclar. Mistérios e encantos da canção. In.: **Palavra Cantada: Ensaio sobre poesia, música e voz**. Org. MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

VANSINA, Jan. A África equatorial e Angola: as migrações e o surgimento dos primeiros Estados. In: NIANE, Djibril Tamsir. (Ed.). **História Geral da África. Vol. IV (África, do Século XII ao XVI)**. São Paulo; Brasília: Cortez; MEC/Unesco, 2011.

VARGENS, João Baptista de Medeiros; CONFORTE, André. **Martinho da vila: Tradição e Renovação**. Rio Bonito, RJ: Almádena, 2011.

VILA ISABEL CULTURAL. **A Vila Isabel.** Disponível em <<<https://www.vilaisabelcultural.com.br/a-vila-isabel>>>. Acesso em 04.09.2018.

VILA, Martinho da. **Kizombas, andanças e festanças.** Rio de Janeiro: Record, 1998.

\_\_\_\_\_. **Memórias póstumas de Teresa de Jesus.** Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna LTDA, 2003.

VILLELA-PETIT, Maria da Penha. **Platão e a poesia na República.** Kriterion: Revista de Filosofia, Belo Horizonte, v.44, n.107, p.51-71, Junho, 2003. Disponível em <<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100512X2003000100005&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100512X2003000100005&lng=en&nrm=iso)>>. Acesso em 15 /12/ 2016.

WOLFF, Francis. **Dilemas dos intelectuais.** In: O silêncio dos intelectuais. Org. NOVAES, Adauto. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual.** In. Identidade e diferença. A perspectiva dos Estudos Culturais. (Org) SILVA, Tomaz Tadeu da. Petrópolis: Vozes, 2007.

## Referências audiovisuais

ALMEIDA, Janet de; BARBOSA, Haroldo. **Pra que discutir com madame?.** 1940. Disponível em << <https://www.letras.mus.br/joao-gilberto/920038/>>> Acesso em 10.0.2018.

G1 REGIÃO SERRANA. **É reinagurado em Duas Barras, RJ, o Instituto Cultural Martinho da Vila.** 26.07.2014. Disponível em << <http://g1.globo.com/rj/regiao-serrana/rjintertv-2edicao/videos/v/e-reinagurado-em-duas-barras-rj-o-instituto-cultural-martinho-da-vila/3525656/>>> Acesso em 17.07.2018.

**ISTO É INDEPENDENTE!** <https://www.youtube.com/watch?v=T5l07VBmhwA> - Publicado em 24 de set de 2013. Acesso em 10.07.2017.

ROSA, Noel. **Palpite infeliz.** 1935. Disponível em << <https://www.letras.mus.br/noel-rosa-musicas/397352/>>> Acesso em 07.05.2017.

ROSA, Noel; GOGLIANO, Oswaldo. **Conversa de botequim.** 1935. Disponível em << <https://www.letras.mus.br/noel-rosa-musicas/125756/>>> Acesso em 07.05.2017.

**SAMBA DA GAMBOA.** 15/01/2013. Samba hors concours. Disponível em <http://tvbrasil.ebc.com.br/sambanagamboa/episodio/samba-hors-concours>. Acesso em: 07.05.2017.

VILA, Martinho da. **Boa noite.** In: Martinho da Vila. Rio de Janeiro: RCA Victor. 1969.

\_\_\_\_\_. **Brasil mulato**. In: Martinho da Vila. Rio de Janeiro: RCA Victor. 1969.

\_\_\_\_\_. **Carnaval de ilusões**. In: Martinho da Vila. Rio de Janeiro: RCA Victor. 1969.

\_\_\_\_\_. **Casa de bamba**. In: Martinho da Vila. Rio de Janeiro: RCA Victor. 1969.

\_\_\_\_\_. **Iaiá do cais dourado**. In: Martinho da Vila. Rio de Janeiro: RCA Victor. 1969.

\_\_\_\_\_. **O pequeno burguês**. In: Martinho da Vila. Rio de Janeiro: RCA Victor. 1969.

\_\_\_\_\_. **Quatro séculos de modas e costumes**. In: Martinho da Vila. Rio de Janeiro: RCA Victor. 1969.

\_\_\_\_\_. **Quem é do mar não enjoa**. In: Martinho da Vila. Rio de Janeiro: RCA Victor. 1969.

\_\_\_\_\_. **Tom maior**. In: Martinho da Vila. Rio de Janeiro: RCA Victor. 1969.

\_\_\_\_\_. **Folia de Reis**. In: Meu Laiaraiá. Rio de Janeiro: RCA Victor. 1970.

\_\_\_\_\_. **Linha do ão**. In: Meu Laiaraiá. Rio de Janeiro: RCA Victor. 1970.

\_\_\_\_\_. **Madrugada, carnaval e chuva**. In: Meu Laiaraiá. Rio de Janeiro: RCA Victor. 1970.

\_\_\_\_\_. **Ninguém conhece ninguém**. In: Meu Laiaraiá. Rio de Janeiro: RCA Victor. 1970.

\_\_\_\_\_. **Menina-moça**. In: Memórias de um Sargento de Milícia. Rio de Janeiro: RCA Victor. 1971.

\_\_\_\_\_. **Seleção de partido-alto**. In: Memórias de um Sargento de Milícia. Rio de Janeiro: RCA Victor. 1971.

\_\_\_\_\_. **Calongo longo**. In: Batuque na cozinha. Rio de Janeiro: RCA Victor. 1972.

\_\_\_\_\_. **Jubiabá**. In: Batuque na cozinha. Rio de Janeiro: RCA Victor. 1972.

\_\_\_\_\_. **Onde o Brasil aprendeu a liberdade**. In: Batuque na cozinha. Rio de Janeiro: RCA Victor. 1972.

\_\_\_\_\_. **Partido-alto de roda**. In: Batuque na cozinha. Rio de Janeiro: RCA Victor. 1972.

\_\_\_\_\_. **Antônio, João e Pedro.** In: Origens. Rio de Janeiro: RCA Victor. 1973.

\_\_\_\_\_. **O caveira.** In: Origens. Rio de Janeiro: RCA Victor. 1973.

\_\_\_\_\_. **Canta, canta, minha gente.** In: Canta, canta, minha gente!. Rio de Janeiro: RCA Victor. 1974.

\_\_\_\_\_. **Renascer das cinzas.** In: Canta, canta, minha gente!. Rio de Janeiro: RCA Victor. 1974.

\_\_\_\_\_. **Cresci no morro.** In: Maravilha de cenário. Rio de Janeiro: RCA Victor. 1975.

\_\_\_\_\_. **Glórias gaúchas.** In: Maravilha de cenário. Rio de Janeiro: RCA Victor. 1975.

\_\_\_\_\_. **Você não passa de uma mulher.** In: Maravilha de cenário. Rio de Janeiro: RCA Victor. 1975.

\_\_\_\_\_. **Claustrofobia.** In: Rosa do povo. Rio de Janeiro: RCA Victor. 1976.

\_\_\_\_\_. **Não tenha medo, amigo.** In: Rosa do povo. Rio de Janeiro: RCA Victor. 1976.

\_\_\_\_\_. **Daqui pra lá.** In: Presente. Rio de Janeiro: BMG do Brasil. 1977.

\_\_\_\_\_. **Iemanjá, desperta.** In: Presente. Rio de Janeiro: BMG do Brasil. 1977.

\_\_\_\_\_. **Nem a lua.** In: Tendinha. Rio de Janeiro: BMG do Brasil. 1978.

\_\_\_\_\_. **Assim não Zambi.** In: Terreiro, sala, salão. Rio de Janeiro: BMG do Brasil. 1979.

\_\_\_\_\_. **No embalo da Vila.** In: Terreiro, sala, salão. Rio de Janeiro: BMG do Brasil. 1979.

\_\_\_\_\_. **Ou tudo ou nada.** In: Terreiro, sala, salão. Rio de Janeiro: BMG do Brasil. 1979.

\_\_\_\_\_. **Quatro séculos de moda e costumes.** In: Samba enredo. Rio de Janeiro: RCA Victor. 1980.

\_\_\_\_\_. **Machado de Assis.** In: Samba enredo. Rio de Janeiro: RCA Victor. 1980.

\_\_\_\_\_. **Calango da lua.** In: Sentimentos. Rio de Janeiro: BMG do Brasil. 1981.

\_\_\_\_\_. **Meu país.** In: Sentimentos. Rio de Janeiro: BMG do Brasil. 1981.

\_\_\_\_\_. **Só em Maceió.** In: Sentimentos. Rio de Janeiro: BMG do Brasil. 1981.

\_\_\_\_\_. **De pai pra filha.** In: Verso e reverso. Rio de Janeiro: BMG do Brasil. 1982.

\_\_\_\_\_. **Êta mundo grande.** In: Verso e reverso. Rio de Janeiro: BMG do Brasil. 1982.

\_\_\_\_\_. **À volta da fogueira.** In: Novas palavras. Rio de Janeiro: BMG do Brasil. 1983.

\_\_\_\_\_. **Negros odores.** In: Novas palavras. Rio de Janeiro: BMG do Brasil. 1983.

\_\_\_\_\_. **Salgueiro na avenida.** In: Novas palavras. Rio de Janeiro: BMG do Brasil. 1983.

\_\_\_\_\_. **Paulo Brazão.** In: Martinho da Vila Isabel. Rio de Janeiro: BMG do Brasil. 1984.

\_\_\_\_\_. **Pra tudo se acabar na quarta-feira.** In: Martinho da Vila Isabel. Rio de Janeiro: BMG do Brasil. 1984.

\_\_\_\_\_. **Sempre a sonhar.** In: Martinho da Vila Isabel. Rio de Janeiro: BMG do Brasil. 1984.

\_\_\_\_\_. **Sonho de um sonho.** In: Martinho da Vila Isabel. Rio de Janeiro: BMG do Brasil. 1984.

\_\_\_\_\_. **Pra tudo se acabar na quarta-feira.** In: Martinho da Vila Isabel. Rio de Janeiro: BMG do Brasil. 1984.

\_\_\_\_\_. **Carnaval de ilusões.** In: Martinho da Vila Isabel. Rio de Janeiro: BMG do Brasil. 1985.

\_\_\_\_\_. **Odilê, Odilá.** In: Martinho da Vila Isabel. Rio de Janeiro: BMG do Brasil. 1985.

\_\_\_\_\_. **Samba dos ancestrais.** In: Martinho da Vila Isabel. Rio de Janeiro: BMG do Brasil. 1985.

\_\_\_\_\_. **Traços de união.** In: Martinho da Vila Isabel. Rio de Janeiro: BMG do Brasil. 1985.

\_\_\_\_\_. **Ai, ai, ai, meu coração.** In: Coração de malandro. Rio de Janeiro: RCA Ariola. 1987.

\_\_\_\_\_. **A serra do Rola-moça.** In: Coração de malandro. Rio de Janeiro: RCA Ariola. 1987.

\_\_\_\_\_. **Transando em Nova York.** In: Coração de malandro. Rio de Janeiro: RCA Ariola. 1987.

\_\_\_\_\_. **Liberdade pelo amor de Deus.** In: Coração de malandro. Rio de Janeiro: CBS. 1988.

\_\_\_\_\_. **Sol e chuva casamento de viúva.** In: Coração de malandro. Rio de Janeiro: CBS. 1988.

\_\_\_\_\_. **Tom maior.** In: Coração de malandro. Rio de Janeiro: CBS. 1988.

\_\_\_\_\_. **Pra mãe Teresa.** In: O canto das lavadeiras. Rio de Janeiro: CBS. 1989.

\_\_\_\_\_. **Pelos caminhos do som.** In: O canto das lavadeiras. Rio de Janeiro: CBS. 1989.

\_\_\_\_\_. **Meu quinhão vida.** In: Martinho da Vila. Rio de Janeiro: CBS. 1990.

\_\_\_\_\_. **Vamos viver.** In: Martinho da Vila. Rio de Janeiro: CBS. 1990.

\_\_\_\_\_. **Presença de Noel** In: Vai meu samba, vai. Rio de Janeiro: Columbia. 1991.

\_\_\_\_\_. **Seleção de partido alto.** In: Vai meu samba, vai. Rio de Janeiro: Columbia. 1991.

\_\_\_\_\_. **Teatro brasileiro.** In: Vai meu samba, vai. Rio de Janeiro: Columbia. 1991.

\_\_\_\_\_. **Gbala - Viagem ao templo da criação.** In: No tempo da criação. Rio de Janeiro: Sony Music. 1992.

\_\_\_\_\_. **Brasileiro.** In: Ao Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Columbia. 1994.

\_\_\_\_\_. **Meu off-Ri.** In: Ao Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Columbia. 1994.

\_\_\_\_\_. **Lusofonia.** In: Lusofonia. Rio de Janeiro: Sony Music. 2000.

\_\_\_\_\_. **Roda de samba no céu.** In: Brasilatinidade. Rio de Janeiro: EMI/MZA. 2005.

\_\_\_\_\_. **Quando essa onda passar.** In: Brasilatinidade. Rio de Janeiro: EMI/MZA. 2005.

\_\_\_\_\_. **Filosofia da vida.** In: Martinho da Vila: do Brasil e do mundo. Rio de Janeiro: MZA. 2007.

\_\_\_\_\_. **Nossos contrastes.** In: Martinho da Vila: do Brasil e do mundo. Rio de Janeiro: MZA. 2007.



\_\_\_\_\_. **Vou viajar.** In: Martinho da Vila: do Brasil e do mundo. Rio de Janeiro: MZA. 2007.

\_\_\_\_\_. **Noel - a presença do Poeta.** In: Lambendo a cria. Rio de Janeiro: MZA. 2011.

\_\_\_\_\_. **Alegria, minha Alegria.** In: De bem com a vida. Rio de Janeiro: Sony Music, 2016.

\_\_\_\_\_. **Daqui, de lá e de acolá.** In: De bem com a vida. Rio de Janeiro: Sony Music, 2016.

\_\_\_\_\_. **Gratidão musical.** In: De bem com a vida. Rio de Janeiro: Sony Music, 2016.

\_\_\_\_\_. **Sou brasileiro.** In: De bem com a vida. Rio de Janeiro: Sony Music, 2016.