

O Poeta do Riso e da Dor:

a relação entre música e história na obra de Sérgio Sampaio (1970-1980)

Fabício Nunes Mendes Brito¹

Resumo: O presente artigo tem como objetivo analisar a obra do cantor e compositor Sérgio Sampaio (1947-1994) no período do apogeu da Ditadura Militar e do Milagre Econômico. Procura, ainda, verificar sua inserção no cenário artístico brasileiro durante a década de 1970, refletindo sobre o consumo musical do período, a contracultura e a censura a todos os considerados subversivos. As fontes utilizadas para análise desse estudo foram: entrevistas, em vídeo e áudio, concedidas por Sérgio Sampaio, depoimentos na mídia impressa, como em jornais e revistas, assim como a análise minuciosa de suas músicas. Além disso, as leituras bibliográficas e autores como Adorno (1996), Morais (2000), Napolitano (2002), Moreira (2003), Silva (2008) e Prudêncio (2010). Não se trata de um trabalho biográfico sobre o cantor, mas de uma análise de sua obra que compreende realidades da cultura popular refletindo de outro ponto de vista a história de setores da sociedade ainda pouco discutidos pela historiografia.

Palavras-chave: Sérgio Sampaio, música popular, censura, história, ditadura.

Abstract: This project aims to analyze the work of singer-songwriter Sergio Sampaio (1947-1994) in the period of the height of the military dictatorship and the Economic Miracle. It searches to verify their inclusion in the Brazilian art scene during the 1970s, reflecting on the musical consumption period, the counterculture and censorship at all considered subversive. The sources used for analysis of this study were: interviews, video and audio, granted by Sérgio Sampaio, statements in print, as in newspapers and magazines, as well as a detailed analysis of your music. In addition, the bibliographic readings and authors such as Adorno (1996), Mitchell (2000), Napolitano (2002), Moreira (2003), Silva (2008) and Prudencio (2010). This is not a biographical work on the singer, but an analysis of his work comprising realities of popular culture reflecting from another point of view the story of sectors of society still little discussed by historiography.

Keywords: Sérgio Sampaio, popular music, censorship, history, dictatorship.

The Poet of Laughter and Pain:

the relationship between music and history in the work of Sergio Sampaio (1970-1980)

¹Graduado em Licenciatura Plena em História (UESPI). Especialista em História Cultural pela Universidade Estadual do Piauí. E-mail para contato: fabriobrito1986@hotmail.com

A canção popular construindo o conhecimento histórico

O presente artigo favorece diálogos entre História e Música. Conforme os paradigmas totalizantes foram sendo quebrados, a História se debruçou sobre novos objetos e fontes de pesquisa, entre as novidades, a “música popular”. Entende-se atualmente que a canção ou música popular é uma riquíssima fonte de estudo para compreender determinadas produções culturais e suas repercussões, iluminando setores da sociedade ainda pouco estudados pela historiografia.

A música popular, principalmente, em seu aspecto fonográfico e comercial é um fenômeno do início do século XX. Rejeitada por sua antecessora, a música erudita e seus críticos especializados, a música popular nasce bastarda e acusada de apresentar uma dupla decadência: a do compositor e a do público (NAPOLITANO, 2002). Segundo os músicos eruditos, as composições são “rebaixadas”, permitindo que qualquer compositor medíocre alcance o sucesso; e o público, ou o próprio ouvinte, é cada vez mais submetido aos interesses comerciais. Deixa-se de fazer música para se concentrar, o que para Adorno (1996), é um retrocesso na audição. A indústria fonográfica massifica e manipula o gosto do público, infantilizando o processo auditivo da música, tornando-se algo *ligeiro*, de fácil assimilação.

Mas ao contrário do que pensavam os eruditos sobre a música popular, ela pressupõe condições históricas exclusivas que criam e estabelecem conexões entre som, criação musical, instrumental e o consumidor/receptor. Na perspectiva de Moraes (2000), os sons são objetos materiais específicos, assumindo diversas características devido ao produto da ressonância e vibração de corpos concretos na atmosfera. Trata-se de objetos invisíveis e impalpáveis, porém reais, carregadas de subjetividade, proporcionando variadas relações simbólicas entre eles e a sociedade. E continua,

Creio que, (...), a música, sobretudo a popular, pode ser compreendida como parte constitutiva de uma trama repleta de contradições e tensões em que os sujeitos sociais, com suas relações e práticas coletivas e individuais e por meio de sons, vão (re) construindo partes da realidade social e cultural (MORAES, 2000, p. 212).

Para Moraes (2000), a música popular é um documento sonoro, que desde a sua forma instrumental, passando pela escolha dos instrumentos e seus timbres, pela interpretação (seja ela a palavra musicada ou o canto falado) e também os arranjos, indicam uma compreensão da música e suas relações com as experiências sociais e culturais de seu tempo. A complexidade

do documento musical está sujeito a diversos “filtros”, o que requer atenção redobrada dos historiadores, pois se trata antes de tudo de uma obra de arte impregnada de subjetividade alicerçada em um contexto temporal e espacial. Para Ernest Fischer (1984, p. 204) em seu texto *A necessidade da arte*, “a experiência de um compositor nunca é puramente musical, mas pessoal e social, isto é, condicionada pelo período histórico em que ele vive e que o afeta de muitas maneiras”.

Sendo a música “a tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais” (NAPOLITANO, 2002, p. 05), seria possível articular a sua construção e repercussão a um determinado contexto sócio político? Para os historiadores que tem se debruçado sobre a canção popular como fonte da construção do conhecimento histórico a resposta é afirmativa. Os contextos político-sociais, assim como, os contextos econômicos e culturais moldam acordos que reservam a música popular brasileira um espaço privilegiado na contribuição para entender e compreender lacunas na historiografia brasileira além de dialogar com outras abordagens e perspectivas interdisciplinares oriundas de campos de saber da cultura e da arte.

Sendo assim, durante a Ditadura Militar a música popular brasileira estava fragmentada em diversos segmentos. Da Bossa Nova a música “cafona”, da MPB a efervescência tropicalista, do *Rock N’ Roll* a *Disco Music*, a indústria cultural fonográfica atendia a todos os públicos.

No entanto, uma diferença básica, centrada não exatamente na oposição “música universitária” (ou MPB) x “música cafona” (baladas românticas, sambão-joia), divide o público ouvinte e consumidor de discos: a postura dos compositores frente ao Estado autoritário. Enquanto para os compositores e cantores da MPB havia uma preocupação latente (e em muitos casos, como vimos, até mesmo relativamente explícita tentando acompanhar a tradição da canção de protesto dos anos 60) com a denúncia do autoritarismo, os representantes das demais denominações em que foi dividida a música popular brasileira ou ignoravam tais preocupações ou nunca deixavam que interferissem no seu trabalho artístico (SILVA, 2008, p. 161).

Entre os fragmentos da “indústria cultural”, um homem fluía livremente por todos esses estilos sem pertencer a nenhum. Seu nome: Sérgio Sampaio.

Carnavalizando os Anos de Chumbo

Para Sérgio da Fonseca Amaral (2007), a música popular brasileira não se restringia apenas a esse antagonismo entre “música universitária” e “música cafona”. Conforme o autor, durante a ditadura militar a música popular apresentava três grupos que podem ser resumidos

como: o primeiro, aqueles que pretendiam ter “um lugar ao sol” no mercado fonográfico, sem maiores preocupações políticas nas canções. O segundo era os engajados politicamente, aqueles que se valiam da alegoria, da metáfora e até mesmo de forma direta, para denunciar, através da música, o momento histórico que enfrentavam.

E por último, a turma do desbunde, os pós-tropicalistas, um criativo grupo de artistas que “desprezando” tanto a ditadura quanto o engajamento mais imediato, preocupavam-se essencialmente com sua criação artística, possuíam uma aura de loucura e contestação, de comportamento extravagante e fora dos padrões, eram os desapontadores de caminhos, os malditos.

Esse seleto grupo de artistas era composto por Jorge Mautner, Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Jards Macalé, Tom Zé, Luiz Melodia e o considerado mais maldito de todos, Sérgio Sampaio. “Qualquer mundo ofertado dentro do esquema tradicional e poder constituído e de quem queria derrubá-lo não era aceito como uma verdade incontestável. Por isso, maldito, (...) marginal. A inalcançável terceira margem” (AMARAL, 2007, p. 61).

Nascido em 1947, na pequena Cachoeiro do Itapemirim (ES), filho de Raul G. Sampaio, fabricante de tamancos e maestro da banda da cidade, e de Maria de Lourdes, professora primária, Sérgio Sampaio era o mais velho de cinco irmãos de uma família que seguia rigidamente o modelo patriarcal. Educado sobre a mão de ferro do pai, Sérgio tinha hora certa para comer, banhar e até, falar.

Moradores de uma casa humilde, a família sofreu sucessivas crises de falência na tamancaria do patriarca devido à chegada e ascensão da sandália de borracha em prol da decadência dos tamancos de madeira.

Nesse período, Sérgio já ajudava o pai com outros irmãos no fabrico dos calçados. Diante da agonia da empresa, D. Maria de Lourdes seria a única fonte de renda fixa, numa situação incomoda para o orgulhoso e dominador maestro. Como consequência, o modelo patriarcal também sofreria revezes, o que acarretaria progressivamente a desagregação familiar (PRUDÊNCIO, 2010, p. 16).

Em *Eu quero é botar meu bloco na rua: a biografia de Sérgio Sampaio* (2003), Rodrigo Moreira afirma que devido a essa criação e desagregação familiar violenta e repressora, Sérgio Sampaio desenvolveu um profundo rancor pelo pai que se refletiria e se tornaria uma aversão generalizada a todo e qualquer tipo de hierarquia e disciplina forçada. O que explicaria o seu caráter temperamental, impulsivo, explosivo, inconstante e rebelde.

Em *Pobre meu pai* (1973), canção de seu disco de estréia o cantor expressa a conturbada relação com seu progenitor, parodiando o poema *A meu pai depois de morto* de Augusto dos Anjos, a letra revela os tempos de violência e autoritarismo dentro de seu lar:

Pobre meu pai
Quatro punhos espalhados no ar
Oito olhos vigiando o quintal
E o meu coração de vidro
Se quebrou
Doido meu pai
Sete bocas mastigando o jantar
Sete loucos entre o bem e o mal
E o meu coração de vidro
Não parou de andar
Pobre meu pai a marca no mau rosto
É do sue beijo fatal
O que eu levo no bolso
Você não sabe mais
E eu posso dormir tranqüilo
Amanhã, quem sabe?
Hoje, meu pai
Não é uma questão de ordem ou de moral
Eu sei que posso até brincar
O meu carnaval
Mas meu coração é outro
Simples, meu pai
Faça um samba enquanto o bicho não vem
Saia um pouco, ligue o radio, meu bem
Não ligue, que a morte é certa
Não chore, que a morte é certa
Não brigue, que a morte é certa. (SAMPAIO, 1973).

Sérgio Sampaio desembarcou no Rio de Janeiro no final da década de 1960, aos 20 anos de idade. A cidade pululava de cultura e política. Os festivais da canção estavam no auge e, na contramão da cultura da época surgia o movimento que iria abalar a música popular brasileira e marcar profundamente o jovem Sérgio: a Tropicália. Liderados por Caetano Veloso e Gilberto Gil, os tropicalistas vestiam-se de modo espalhafatoso e componham canções multifacetadas, mesclando ritmos nacionais e tendências estrangeiras, anexaram influências do rock com as distorções da guitarra elétrica, formando um caldeirão efervescente de heterogeneidade dos elementos musicais. No panorama político, consolidava-se o golpe militar. Em 1968, ocorre o que ficou conhecido como o “golpe dentro do golpe”. Militares extremistas de direita asseguravam a “retomada de poderes de emergência contra qualquer oposição que ameaçasse o monopólio de poder do novo governo” (SKIDMORE, 1972, p. 375).

“Frequentando as rodas de compositores postulantes a uma chance nos festivais”, Sérgio veio a conhecer um produtor musical da gravadora CBS, um homem “magro, de óculos, terno, gravata e pasta 007 na mão: Raul Santos Seixas. Sim, ele mesmo, o popular Raulzito, ‘ex-hippie, pantera, beatnik’” (MOREIRA, 2003, p. 33). Raul Seixas produziu o primeiro compacto de Sampaio, em março de 1971, com as músicas “Coco Verde” e “Ana Juan”. Anos depois Raul viria a declarar:

[...] Sérgio Sampaio, que foi o primeiro artista anônimo que eu realmente descobri. Acreditei muito nesse cara. Acreditei tanto que ele me incentivou a voltar a ser artista outra vez. “Você produz bem, por que não produz a você mesmo?”, dizia ele a toda hora. E fiz isso. Produzi um disco (meu favorito) com o Sérgio Sampaio, comigo, com Miriam Batucada e um excelente artista baiano chamado Edy. Cada um cantava suas músicas em faixas separadas, num trabalho que resumia o caos da época [...]. Este álbum merece algumas palavras de respeito. Todas as músicas, exceto uma, foram escritas por mim e por Sérgio. Foi uma caricatura incrível. Valeu a pena, apesar de ter vendido pouco. Nós nos divertimos muito. Foi também a primeira vez que fiz algo para ser consumido e do qual me senti paranoicamente orgulhoso e feliz. [...]. O disco termina com o público vaiando (que é costume desde o grande advento dos festivais) e uma descarga de privada para terminar (PASSOS, 2003, p. 75-76).

O disco ao qual Raul Seixas se refere é a *Sociedade da Grã Ordem Kavernista apresenta a Sessão das Dez*. Considerado como o álbum mais polêmico, ousado e controverso da história da música brasileira. Segundo o próprio Sérgio,

aquilo foi desespero. Na verdade, o Raul sempre foi louco e com mania de fundar sociedades, (...). O nome ‘Kavernista’ pintou porque naquela época a gente falava muito em voltar às origens, aquele papo que os homens iriam viver em cavernas depois da explosão da bomba atômica, essas maluquices (MOREIRA, 2003, p. 48).

O grande trunfo do disco é a combinação de elementos paródicos em todas as faixas que são os mesmos apresentados por Mikhail Bakhtin (2008) em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. A *Sessão das Dez* parodia de maneira zombeteira, melancólica e corrosiva o ufanismo dos Anos de Chumbo, além de ironizar o “Milagre Econômico” tendo como cenário a cidade do Rio de Janeiro. O álbum proporciona uma carnavalização do caos da época, revogando as leis, proibições e restrições do sistema e da ordem da vida comum, anulando também o sistema hierárquico, isto é, tudo aquilo que é extra-carnavalesco. Conforme Bakhtin (2008, p. 141), “o carnaval aproxima, reúne, celebra os esponsais e

combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo, etc.” O disco foi amplamente censurado,

Quando algumas músicas foram para as rádios, começaram as críticas, como era de se esperar. Ou, aliás, exatamente como Raul planejava. “Fizeram um disco para não dizer nada”, disse um jornal. Apenas os mais afeitos a propostas arrojadas e inovadoras, como os arautos da contracultura no Brasil, Luiz Carlos Maciel e Torquato Neto, elogiaram o trabalho. Torquato, em sua coluna no jornal “Última Hora”, escreveu: “Sessão das Dez, (...), ainda não foi ouvido com atenção, pela famosa crítica. Somente Luiz Carlos Maciel, no Pasquim, parece ter ouvido, e compreendido a jogada dos meninos. É um disco cheio de faixas para as paradas (algumas já estão pintando, escutem o rádio) e muito à vontade, com um bom humor dos mais legais. Não é isso, nem aquilo: é mesmo um LP que precisa ser curtido com urgência, antes que cortem a onda dos meninos”. No artigo citado por Torquato, Maciel disse: Alô crianças, esta é uma obra para quem gosta de brincar. Quanto mais eu ouço, mais me divirto com a S.G.O.K, de Raul Seixas, Sérgio Sampaio, Edy [Star] e Miriam Batucada. O trabalho é uma curtidão (sobre o que significa ser baiano no Rio de Janeiro), que não se leva, realmente, a sério. Legal.” (MOREIRA, 2003, p.47-50, *grifo meu*).

Em 1972, no IV FIC (Festival Internacional da Canção), Sampaio apresentou sua canção *Eu quero é botar meu bloco na rua*. O sucesso foi imediato. O Bloco era uma canção desabafo inspirada pelos hediondos crimes da ditadura que se abatia sobre o país. “Mais do que isso, o “Bloco” era uma síntese artística e existencial de tudo o que o compositor viu e viveu, uma projeção de anseios tão pessoais quanto identificados com a coletividade naquele momento histórico” (MOREIRA, 2003, p. 66).

Segundo Amaral (2007, p. 58), a canção pode tanto denotar a “entrega do corpo ao erótico, ao lúdico, à alegria da festa popular”, quanto à “conotação política, do grito de guerra solto no ar”, expressa pelo refrão que dá nome a canção.

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 quanto 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 bobeira
É que Durango Kid quase me pegou
Eu quero é botar meu bloco na rua
Brincar, botar pra gemer
Eu quero é botar meu bloco na rua
Gingar, pra dar e vender
Eu, por mim, queria isso e aquilo
Um quilo mais daquilo, um grilo menos disso
É disso que eu preciso ou não é nada disso

Eu quero é todo mundo nesse carnaval...
Eu quero é botar meu bloco na rua
Brincar, botar pra gemer
Eu quero é botar meu bloco na rua
Gingar, pra dar e vender. (SAMPAIO, 1973).

A canção é uma marcha-rancho que se apresenta em um presente contínuo (“há quem diga”) carregada de expressões cotidianas do homem comum diante de um mecanismo opressor. No trecho inicial, “há quem diga que eu dormi de touca/ que eu perdi a boca, que eu fugi da briga”, assegura de forma genérica a colisão de duas forças em oposição. Essas forças opostas são a ditadura e a esquerda. Sérgio aponta uma terceira opção, sem a necessidade de um engajamento efetivo, apenas deseja poder colocar seu bloco na rua sem maiores conseqüências.

O Bloco rendeu a Sampaio um contrato com a Phillips, e em 1973, o artista entraria novamente em estúdio para gravar seu primeiro LP, também intitulado *Eu quero é botar meu bloco na rua*. O disco mesclava samba, rock, jazz e valsa pop. Era um verdadeiro balaio. Raul Seixas produziu o disco e contribuiu para expandir os horizontes musicais de Sérgio, apresentando-lhe o rockn’roll. O LP “foi muito influenciado pela ‘eletricidade’ de Raul [Seixas], (...), eles eram dois lados da mesma moeda, que se completavam” (MOREIRA, 2003, p.78).

O mais maldito dos malditos

O público esperava um álbum recheado de canções como o “Bloco”, mas o que se ouviu foi um disco bem diferente, inesperado até. Sampaio construiu um trabalho carregado de carga confessional, demonstrando uma preocupação evidente com a utilização da linguagem, cantando através de seus sentimentos e trajetória de vida. O resultado das vendas foi um fracasso. O artista tem uma relação bem interessante com seu público, apesar do disco ser bem produzido, com arranjos elaborados e letras convincentes, demonstrando criatividade, o público não foi receptivo ao álbum. A criatividade de Sérgio cobrou seu preço, e o preço foi um fracasso nas vendas do LP. Ao proporcionar algo inesperado, Sampaio correu um risco diante de seu público consumidor, eles tanto poderiam comprar a idéia, ou não. Acabou ocorrendo à segunda opção:

Somando-se ao fato de não produzir outra canção de grande sucesso, Sérgio Sampaio tratou de não colaborar na divulgação do disco: na semana de

lançamento simplesmente sumiu, não cumprindo a agenda de apresentações em programas de rádios e TV's, marcada pela gravadora. (...). Logo, o magérrimo artista, ganhou fama de irresponsável, temperamental e auto-destrutivo. Com a mesma rapidez que conheceu o sucesso, foi esquecido pela mídia" (ARAÚJO, 2009, p. 91).

Além do sucesso o "Bloco", o disco é composto pelas faixas Leros e leros e boleros, Filme de Terror, Cala a boca Zebedeu, Pobre meu pai, Labirintos negros, Eu sou aquele que disse, Viajei de Trem, Não tenha medo, não!(Rua Moreira, 65), Dona Maria de Lourdes, Odete e Raulzito Seixas. Desde o samba Cala a boca, Zebedeu, composta pelo seu pai Raul G. Sampaio, que subverte o papel da mulher na tradição cultural brasileira, passando pela psicodélica Labirintos Negros, o disco está carregado de inferências ao contexto político da época. Destaque, principalmente, para Filme de Terror e Odete.

Filme de Terror, a segunda faixa do lado A de *Eu quero é botar meu bloco na rua* é para Rodrigo Moreira (2003, p. 74), "a crônica mais cruel e explícita dos anos de chumbo" através de uma "perturbadora alegoria". A música explícita, metaforicamente, os crimes praticados as escuras nos porões da sede do DOI-CODI durante a Ditadura Militar, no bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro. Assim como o "Bloco" a música está no presente e inicia-se com arpejos de violão, riffs de guitarra e ataques rompantes de bateria, Sampaio começa com uma série de vocalizes, transformando consoantes em vogais e vogais em consoantes. E brada:

Hoje está passando um filme de terror
Na sessão das dez, um filme de terror
Tenho os olhos muito atentos
E os ouvidos bem abertos
Quem sair de casa agora
Deixe os filhos com os vizinhos
Dentro da folia, um filme de terror
Dura um ano inteiro, o filme de terror
E na rua, um sacrifício
No pescoço um crucifixo
Quem ousar sair de casa
Passe a tranca e feche o trinco (SAMPAIO, 1973).

No refrão, Sérgio Sampaio tenta aproximar através de uma linguagem repleta de sonoridade, imagens justapostas relacionadas à folia e ao terror da ditadura. Evocando imagetivamente o Cinema Império, localizado no centro do Rio de Janeiro e palco da arte e do lazer assim como de diversas manifestações políticas. O Império da Tijuca, escola de samba da zona norte do Rio, representando o carnaval, a folia, a festividade brasileira; e o Cemitério

do Caju, grande cemitério carioca. Política, carnaval e morte são misturados em um único refrão cantado sonoramente:

No chão do cinema Império da Tijuca
O cemitério do Caju
No cine Império da Tijuca
O meu sangue jorra e borra de terror
Com quem dança e ama meu amor?
Bruxas, medos e suspiros
Dentes, pelos e vampiros
Quem ousar deixar de lado
Abra os olhos com os vizinhos
No chão do cinema Império da Tijuca
O cemitério do Caju
No cine Império da Tijuca...
(SAMPAIO, 1973).

Na concepção de Washington Luís T. Prudêncio (2010, p. 34), “o Filme de Terror é uma hábil metáfora para a situação vivida nesses tempos de regime totalitário e obliterador da verdade.” O trocadilho utilizado pelo artista no refrão com as palavras parônimas “Cine Império”, “cemitério” e os anagramas “Caju” e “Tijuca”, dá um toque de mestre a crônica musical.

Já no samba clássico *Odete*, Sampaio faz uma crítica irônica e irreverente ao regime militar. *Odete*, a burra, tem a letra “d” e “t” de ditadura e passou despercebida pela censura por não fazer sucesso, para Rodrigo Moreira (2003, p. 141),

no período mais rígido da Censura (1968-1978), havia duas formas de aniquilar um artista: uma, cerceando, censurando, mutilando a obra; outra, vedando seu acesso aos meios oficiais de produção e distribuição de trabalho. (...), a primeira opção foi caindo em desuso, enquanto a segunda, mais sinistra, e que em alguns casos, resultaria na desistência pelo cansaço, no alcoolismo pelo ócio, na morte por asfixia, passava a prevalecer.

Sérgio e *Odete* foram asfixiados. *Odete* também faz uma relação paródica e autofágica a elementos da *Tropicália* e de seu próprio trabalho, como por exemplo, “viajar de trem”, referência a outra música sua, *Viajei de Trem*, a “*Tropicália*” de Caetano Veloso e “*Que maravilha*” de Jorge Benjor.

Não é vivendo que se aprende, *Odete*
Mas é vivendo que se aprende a viver
A vida passa, eu fico louco

Fico rouco, fico pouco me importando
Com o que vai acontecer
A vida passa, eu fico louco
Fico pouco, fico pouco me importando
E preocupado com você
Você é mesmo carne de pescoço
Você é burra como não sei o quê
Eu rôo um osso desde um tempo antigo
Desde um tempo lindo
Ao conhecer você
Você é mesmo essa cabeça antiga
E tudo isso com a preocupação
De ter na vida o bom de tudo e nada
Eu falo da chegada
Ou de ir embora, agora
Neste caminhão
Ou de ir embora agora
Neste avião
Ou mesmo viajar de trem
Muito bem
Que maravilha
Por entre bancários, automóveis (SAMPAIO, 1973).

Depois do fracasso de vendas em seu disco de estréia, Sérgio Sampaio continuou jogando sua carreira pela janela, entre desilusões amorosas, desentendimentos e rompimento com a gravadora, bebedeiras e drogas, tentativas de suicídio, o artista continuou compondo com sua característica visceral. Gravaria o compacto *Meu pobre blues/Foi ela ainda* pela CBS. *Meu pobre blues* é uma homenagem a Roberto Carlos, o grande ídolo de Sampaio, o cantor tentou compor uma canção de amor, mas o resultado foi um pobre blues com o cheiro de os 10 anos atrás como ele mesmo explica na música:

Eu juro que tentei compor
Uma canção de amor
Mas tudo pareceu tão fútil
E agora que esses detalhes
Já estão pequenos demais
E até o nosso calhambeque
Não te reconhece mais
Eu trouxe um novo blues
Com um cheiro de uns dez anos atrás
E penso ouvir você cantar (SAMPAIO, 1974).

Sérgio Sampaio só entraria novamente em estúdio, em 1976, pela Continental. Gravaria *Tem que Acontecer*, que foi bem assimilado pela crítica especializada e mais uma vez Sérgio se absteve da divulgação de seu novo trabalho, resultando em poucas vendas e

execução nas rádios. O disco trazia a aura louca já conhecida do artista com os samba como ritmo predominante na maioria das canções.

Começa com o batuque em uma caixa de fósforos de “Até outro dia”, passando por “Que Loucura”, homenagem ao poeta piauiense Torquato Neto, até chegar a “Cada Lugar na sua Coisa”, uma crítica direta e sem preâmbulos a censura durante o regime militar. A música inicia-se com uma introdução intimista com a suave melodia de uma flauta, o arranjo valoriza a voz do cantor que lentamente começa a declamar:

Um livro de poesia na gaveta não adianta nada
Lugar de poesia é na calçada
Lugar de quadro é na exposição
Lugar de música é no rádio
Ator se vê no palco e na televisão
O peixe é no mar
Lugar de samba enredo é no asfalto
Aonde vai o pé arrasta o salto,
Lugar de samba enredo é no asfalto
Aonde o pé vai se gasta a sola
Lugar de samba enredo é na escola (SAMPAIO, 1976).

A censura que tanto perseguiu o cantor, tanto de forma direta com ameaças de prisão: “Jamais faça outra música que eu não possa entender. Tudo o que você fizer, eu tenho que entender. Senão, eu te prendo” (MOREIRA, 2003, p. 96), quanto indiretamente, é desafiada pela letra de Cada Lugar na Sua Coisa. Em seu artigo *A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981)*, Marcos Napolitano (2004) afirma que a censura prévia ou repressão preventiva demonstrou ser um mecanismo mais eficiente do que a tortura. As músicas consideradas subversivas eram duramente analisadas assim como “o conteúdo das letras cantadas, a performance e as eventuais declarações que o artista proferisse durante os seus shows, também poderiam agravar o seu “perfil suspeito”, ganhando destaque nas anotações dos agentes da repressão política” (NAPOLITANO, 2004, p. 107). Da mesma maneira que “Odete” passou despercebida pelos mecanismos de repressão, Cada Lugar na sua Coisa deslizou entre os dedos da censura.

O disco também continha “Cabras Pastando”, outra alegoria aos Anos de Chumbo e seus mecanismos repressores: “Que eu venho de um bando de cabras pastando/De um ninho de cobras me olhando/De herói, de poeta e bandido/(...) E eu distraído e sem medo/Indo pela rua” (SAMPAIO, 1976); “A Luz e a Semente”, “Tem que Acontecer”, música que dá título ao álbum; e os sambas “Velho Bode”, “O que pintá, pintô”, “Quanto Mais”, “O Filho do Ovo” e

“Velho Bandido”, que faz uma caricaturada e sarcástica auto descrição do cantor, que na concepção de Rodrigo Moreira (2003, p. 107),

(...), o autor investia numa sarcástica auto-descrição, como um tipo fora dos padrões (“mentiroso”, “feio”, “desidratado”, “infiel”), mas possuidor de uma aguda lucidez que lhe permitia apontar as incongruências de sua geração (“descobri que a velha arca já furou”) e profetizar sobre o que sua própria condição de “bandido” lhe reservava.

Em *Velho Bandido*, Sérgio Sampaio se proclama marginal, como se a marginalidade fizesse parte de seu ser, seu vício de origem, é a sua tomada de posição diante das pressões mercantilistas e consumistas, é a sua resposta perante o regime militar, o seu grito para o rótulo de maldito ou compositor de uma música só:

Eu que sou filho de um pai teimoso
Descobri maravilhado que sou mentiroso
Sou feio, desidratado e infiel, bolinha de papel
Que nunca vou ser réu dormindo
E descobri com um velho bandido
Que já tudo está perdido neste céu de zinco
Eu que só tenho essa cabeça grande
Penso pouco, falo muito e sigo pr’adiante
Descobri que a velha barca já furou
Que não desembarcou
Dançou na transação dormindo
E como eu fui o tal velho bandido
Vou ficar matando rato pra comer
Dançando rock pra viver
Fazendo samba pra vender sorrindo (SAMPAIO, 1976).

Sérgio Sampaio ainda gravaria um novo compacto, “Ninguém vive por mim”, que fazia alusão as suas frustrações vividas em sua gravadora anterior. “A Continental ainda tentou trabalhar o disco, agendando um clipe para “Ninguém vive por mim” num conhecido programa da TV brasileira” (MOREIRA, 2003, p. 123). O clipe seria cancelamento por iniciativa da emissora acusando a letra da música de ser muito violento,

Ao tomar conhecimento da história, Sérgio reagiu: “Mas como violento, meu Deus? Se essa mesma emissora passa filmes de estrangulamentos, (...), passam coisas bárbaras na televisão?” Anos depois, lembrando do episódio em entrevista ao jornalista brasileiro Celso Araújo, ele disse: “Essas coisas vão te desestimulando, você vai ficando triste, pois tem um trabalho, coisas bem feitas, com talento. A vida vai andando pra trás. Daqui a pouco você está se embriagando” (MOREIRA, 2003, p. 123-124).

Sampaio rompeu com a Continental pouco tempo depois, veria a abertura política no Brasil e o auge da MPB, no final dos anos 1970, na marginalidade. Vivendo de direitos autorais e pequenos shows. Em 1982, gravou independentemente o disco *Sinceramente*, o novo trabalho demonstrava maturidade com os velhos elementos já conhecidos em seus trabalhos anteriores, como o alto teor confessional. Recebeu boas críticas como a do crítico Roberto M. Moura, do jornal *Última Hora*, relatada por Rodrigo Moreira (2003, p. 155), “Sérgio Sampaio, 35 anos, maduro, já provou o néctar e o fel da carreira artística. Está fora dos sistemas convencionais de gravação e isso envergonha a nós todos que, direta ou indiretamente, vivemos de música.”

No ano de 1994, o cantor e compositor já preparava um novo trabalho, gravou em uma fita demo com 14 canções inéditas e enviou para um colega produtor: “Aí está a nova fita com mais canções inéditas. (...). Não canto aí há 726 anos e meu público acha até que morri, como o Raulzito” (MOREIRA, 2003, p. 201). Na madrugada de 15 de março de 1994, Sérgio Sampaio viria a falecer acometido por uma crise violenta de pancreatite, coincidentemente o mesmo problema que vitimou seu amigo Raul Seixas alguns anos antes.

Somente em 2006, a partir da iniciativa do cantor, compositor e produtor Zeca Baleiro é que as músicas seriam recuperadas e lançadas em um disco póstumo do cantor: *Cruel*. Em “Maiúsculo”, última faixa do álbum, Sérgio mais uma vez utiliza o eu-lírico para se expressar:

Tenho meus vícios
Vivem dentro de mim esses bichos
São o pai e a mãe dos meus lixos
E às vezes me levam de mal a pior
Pergunto quem
Não sabe disso
Os momentos em que a vida não tem dó (SAMPAIO, 2006).

Considerações Finais

O presente artigo tem como objetivo analisar a obra do cantor e compositor Sérgio Sampaio, através de sua perspectiva narrada em suas canções. O artista que percebeu o clima hostil do regime militar presenciou as perseguições e crimes políticos praticados pelo governo, desabafou tudo em suas canções, “minha música não é uma bandeira. Na verdade, era um desabafo muito grande” (MOREIRA, 2003, p. 218), como “Filme de Terror”, “Odete”, “Cada lugar na sua coisa”, “Cabras Pastando” e muitas outras.

A obra de Sérgio Sampaio é um documento musical importantíssimo para a compreensão de um novo ponto de vista de um período tão obscuro e ainda bastante lacunar na historiografia brasileira. Sua obra não é alegre e sim dramática, beirando a tragédia, suas canções compreendem uma trama repleta de contradições e tensões sociais em que os indivíduos, com suas relações e práticas vão reconstruir por meio dos sons partes da realidade social e cultural de um período histórico.

Dotado de grande talento artístico, mas pouco reconhecimento por parte do público em geral, o compositor capixaba sofreu pressões e perseguições de todas as partes, principalmente dos executivos das gravadoras e dos meios de repressão, rejeitou arduamente os rótulos de “maldito” e “cantor de uma música só”. Seu temperamento teimoso e os moldes da indústria musical acabaram o afastando do mercado fonográfico o que o impossibilitou de realizar aquilo que ele tanto desejou: botar seu bloco na rua.

Analisar a linguagem musical como objeto de estudo é perceber de forma mais consciente a contribuição da canção popular como uma fonte de pesquisa, integrando conteúdo e forma, letras e arranjos, como um referencial de manifestação e força de expressão. Sob os alicerces de Marcos Napolitano (2002, p. 08),

A música não é apenas “boa para ouvir”, mas também é “boa para pensar”. O desafio básico de todo pesquisador que se propõe a pensar a música popular, do crítico mais ranzinza até o mais indulgente “fã-pesquisador”, é sistematizar uma abordagem que faça jus a estas duas facetas da experiência musical.

A música popular como fonte de pesquisa desentope os ouvidos dos historiadores tornando-os menos surdos. Mas como adverte Napolitano (2002, p. 07), “todo pesquisador, jovem ou experiente, é um pouco fã do seu objeto de pesquisa. Em se tratando de música, essa relação deliciosamente perigosa se multiplica por mil”.

Referências

ADORNO, Theodor. **O fetichismo da música e a regressão da audição**. In: os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1996, p. 65-108.

AMARAL, Sérgio da Fonseca. Fugir (pras veredas). In: MORAES, João. **Eu sou aquele que disse**: estudos e impressões sobre a obra e vida de Sérgio Sampaio. Vitória: PPGL/MEL, 2007, p. 53-63.

FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, Imprensa nacional, Casa da Moeda, 1984.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **História e Música**: canção popular e conhecimento histórico. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203-221, mar. 2000.

MOREIRA, Rodrigo. **Eu quero é botar meu bloco na rua! A biografia de Sérgio Sampaio**. 2ª Ed. Niterói, RJ: Muiraquitá, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música** – história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. 120p. (Coleção História &... Reflexões, 2)

PRUDÊNCIO, Washington Luís Teodoro. **Sérgio Sampaio**: antitropicalismo na canção de um tropicalista convicto. 2010. 60 f. Monografia. Universidade do Rio Grande do Sul, 2010.

SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. **Sinal fechado**: a música popular brasileira sob censura (1937-45/1969-78). Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

Discos:

SAMPAIO, Sérgio; SEIXAS, Raul. **A Sociedade da Grã-Ordem Kavernista apresenta Sessão das Dez**. Rio de Janeiro: CBS, 1971.

SAMPAIO, Sérgio. **Coco Verde/Ana Juan**. Rio de Janeiro: CBS, 1971.

_____. **Classificados nº1/Não adianta**. Rio de Janeiro: CBS, 1971.

_____. **Eu quero é botar meu bloco na rua**. Rio de Janeiro: CBS, 1973.

_____. **Meu pobre blues/Foi ela**. Rio de Janeiro: CBS, 1974.

_____. **Tem que acontecer**. Rio de Janeiro: Continental, 1976.

_____. **Ninguém vive por mim/História de boêmio (Um abraço a Nelson Gonçalves)**. Rio de Janeiro: Continental, 1977.

_____. **Sinceramente**. Independente, selo Gravina, 1982.

_____. **Cruel**. Saravá Discos, 2006.

Recebido em: 10 de dezembro de 2014

Aprovado em: 04 de abril de 2015