

Organização
Célio Albuquerque

O ANO QUE
REINVENTOU A MPB

1973

A HISTÓRIA POR TRÁS DOS
DISCOS QUE TRANSFORMARAM
A NOSSA CULTURA

 Sonora
EDITORA

DISCO E CULTURA

DADOS DE COPYRIGHT

Sobre a obra:

A presente obra é disponibilizada pela equipe [Le Livros](#) e seus diversos parceiros, com o objetivo de oferecer conteúdo para uso parcial em pesquisas e estudos acadêmicos, bem como o simples teste da qualidade da obra, com o fim exclusivo de compra futura.

É expressamente proibida e totalmente repudiável a venda, aluguel, ou quaisquer uso comercial do presente conteúdo

Sobre nós:

O [Le Livros](#) e seus parceiros disponibilizam conteúdo de domínio público e propriedade intelectual de forma totalmente gratuita, por acreditar que o conhecimento e a educação devem ser acessíveis e livres a toda e qualquer pessoa. Você pode encontrar mais obras em nosso site: [LeLivros.site](#) ou em qualquer um dos sites parceiros apresentados [neste link](#)

"Quando o mundo estiver unido na busca do conhecimento, e não mais lutando por dinheiro e poder, então nossa sociedade poderá enfim evoluir a um novo nível."



O ANO QUE
REINVENTOU A MPB

1973

A HISTÓRIA POR TRÁS DOS
DISCOS QUE TRANSFORMARAM
A NOSSA CULTURA

O ANO QUE
REINVENTOU A MPB

1973

A HISTÓRIA POR TRÁS DOS
DISCOS QUE TRANSFORMARAM
A NOSSA CULTURA

1ª Edição

Organização
Célio Albuquerque



Rio de Janeiro
2013

Copyright © 2013 todos os autores envolvidos
Idealização e organização: Célio Albuquerque
1ª Edição – 2013

Copyright desta edição © 2013 por Sonora Editora

Todos os direitos dos autores reservados. Proibida a reprodução, armazenamento ou transmissão de partes ou a totalidade deste livro, através de quaisquer meios, sem prévia autorização por escrito dos detentores de direitos envolvidos.

Agradecimento especial à loja Supernut MaraRecords por diversas capas originais aqui reproduzidas.

www.facebook.com/supernut.mararecords

Agradecimento também a Fábio Pereira e Valdir Siqueira



www.sonoraeditora.com.br

www.facebook.com/sonoraeditora

Direção Editorial: Marcelo Fróes

Assistente Editorial: Maíra Contrucci Jamel

Revisão: Maíra Contrucci Jamel

Projeto gráfico, diagramação e produção gráfica: Jéssica Campos e Marcelo Santos

Digitalização de imagens: Marcelo Fróes

Diagramação para Ebook Digitaliza Brasil

Coordenação Geral: Marcus Fabrício Cunha

Produção Executiva: Flávio Cristiano Cunha

Direção de Negócios: Michel Jamel

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

A615 1973: O Ano que Reinventou a MPB/ Célio Albuquerque,
organizador. – Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2013.
432 p.: il.; 23 cm.

ISBN 978-85-66567-05-2

1. Música popular. 2. Brasil. I. Célio Albuquerque. II. Título.
CDU 78.067.26(81)

Vendas e distribuição:

INDIGO BRASIL EMPREENDIMENTOS CULTURAIS

Av. das Américas, 500 Bl. 4 sala 315 – Barra da Tijuca

Rio de Janeiro – RJ – CEP 22.640-100

Telefone: (21) 2484-0619

E-mail: indigo@indigobrasil.com

www.indigobrasil.com



ÍNDICE

PRÓLOGO

PREFÁCIO

TEMPOS DE MILAGRE, ANOS DE CHUMBO – *WASHINGTON SANTOS*

1973, O ANO DA REINVENÇÃO – *CÉLIO ALBUQUERQUE*

UM PROJETO ESPECIAL – *CÉLIO ALBUQUERQUE E MARCELO FRÓES*

ÁLBUM: PHONO 73, O CANTO DE UM POVO

ARTISTA: DIVERSOS ARTISTAS

INDO DIRETO AO PONTO – *NÉLIO RODRIGUES*

ÁLBUM: UM PASSO À FRENTE

ARTISTA: A BOLHA

O AUGUE EM UM MUNDO QUE SE MODIFICOU – *RAFAEL ZAPATER*

ÁLBUM: ANTONIO MARCOS

ARTISTA: ANTONIO MARCOS

A MADRINHA QUE O SAMBA BATIZOU – *ANALU GERMANO*

ÁLBUM: CANTO POR UM NOVO DIA

ARTISTA: BETH CARVALHO

**A MÚSICA QUE ULTRAPASSA FRONTEIRAS ESTÉTICAS
E GEOGRÁFICAS – MAURÍCIO GOUVÊA**

ÁLBUM: BETO GUEDES / DANILO CAYMMI / NOVELLI / TONINHO HORTA

ARTISTA: BETO GUEDES, DANILO CAYMMI, NOVELLI E TONINHO HORTA

A LIBERDADE É ARAÇÁ AZUL – RICARDO MOREIRA

ÁLBUM: ARAÇÁ AZUL

ARTISTA: CAETANO VELOSO

QUASE QUE CHICO NÃO CANTA – NILTON PAVIN E SÍLVIO ATANES

ÁLBUM: CHICO CANTA (CALABAR, O ELOGIO DA TRAIÇÃO)

ARTISTA: CHICO BUARQUE

O CANTO DE OURO DO SABIÁ – VAGNER FERNANDES

HISTÓRIAS DE GARIMPEIRO (DEPOIMENTO DE ALDEZON ALVES)

ÁLBUM: CLARA NUNES

ARTISTA: CLARA NUNES

QUELÉ PEDE SEMPRE MAIS – LUIS PIMENTEL

ÁLBUM: MARINHEIRO SÓ

ARTISTA: CLEMENTINA DE JESUS

O SOLO SAGRADO DA “MISSA” DE EDU – REGINA ZAPPA

ÁLBUM: EDU LOBO

ARTISTA: EDU LOBO

ELIS MUDOU, NÃO O DISCO – DANILO CASALETI

ÁLBUM: ELIS

ARTISTA: ELIS REGINA

ESTREIA SOLO AOS 43 ANOS – JOSÉ ROSA GARCIA

ÁLBUM: ELTON MEDEIROS

ARTISTA: ELTON MEDEIROS

DESFILE CARNAVALESCO – VICENTE DATTOLI

ÁLBUM: SAMBAS DE ENREDO DAS ESCOLAS DE SAMBA DO GRUPO I

ARTISTA: ESCOLAS DE SAMBA DO GRUPO I

CLÁSSICO POP INSTRUMENTAL – ANDRÉ AGRA

MUITO ALÉM DE UM PRELÚDIO (DEPOIMENTO DE EUMIR DEODATO)

ÁLBUM: PRELUDE

ARTISTA: EUMIR DEODATO

QUANDO O SERTÃO VIROU MAR E O MAR VIROU SERTÃO – RENATO VIEIRA

ÁLBUM: MANERA FRU FRU, MANERA

ARTISTA: FAGNER

O POPULAR E O ERUDITO: A ORQUESTRA EM PESSOA – LUIZ FELIPE CARNEIRO

ÁLBUM: FRANCIS HIME

ARTISTA: FRANCIS HIME

COMO UM PASSARINHO – MARCOS SAMPAIO

ÁLBUM: ÍNDIA

ARTISTA: GAL COSTA

O POP MALDITO DE LAMOUNIER – RICARDO SCHOTT

ÁLBUM: GUILHERME LAMOUNIER

ARTISTA: GUILHERME LAMOUNIER

A MENTE LIVRE DE HERMETO PASCHOAL – ANDRÉ CANANÉA

ÁLBUM: A MÚSICA LIVRE DE HERMETO PASCHOAL

ARTISTA: HERMETO PASCHOAL

UMA ESTREIA EM TRANSIÇÃO – LUIZ FERNANDO VIANNA

ÁLBUM: JOÃO BOSCO

ARTISTA: JOÃO BOSCO

... É JOÃO DONATO – ANTONIO CARLOS MIGUEL

ÁLBUM: QUEM É QUEM

ARTISTA: JOÃO DONATO

O ÁLBUM BRANCO DO JOÃO – JUCA FILHO

ÁLBUM: JOÃO GILBERTO

ARTISTA: JOÃO GILBERTO

PSICODELIA ARRETADA: UMA NOVA ERA – JOSÉ TELES

ÁLBUNS: SATWA – MARCONI NOTARO NO SUB-REINO DOS METAZOÁRIOS

ARTISTAS: LULA CÔRTEZ E LAILSON – MARCONI NOTARO

OBRIGADO, FLÁVIO CAVALCANTI – DÁCIO MALTA

ÁLBUM: LUIZ GONZAGA JR.

ARTISTA: LUIZ GONZAGA JR.

PRECIOSIDADE ÚNICA – PEDRO SÓ

ÁLBUM: PÉROLA NEGRA

ARTISTA: LUIZ MELODIA

METEOROLOGIA MUSICAL – CLÁUDIA MENESCAL

ÁLBUM: PREVISÃO DO TEMPO

ARTISTA: MARCOS VALLE

TENTANDO ALCANÇAR OS ASTROS – THELMO LINS

ÁLBUM: DRAMA 3º ATO

ARTISTA: MARIA BETHÂNIA

SAMBISTA DE ENREDO – RILDO HORA

ÁLBUM: ORIGENS

ARTISTA: MARTINHO DA VILA

**A ARTE DE COLOCAR NO SOM O QUE A CENSURA TIROU DA
LETRA...**

E FAZER UM DISCO REVOLUCIONÁRIO – LUIZ MACIEL

ÁLBUM: MILAGRE DOS PEIXES

ARTISTA: MILTON NASCIMENTO

O HOMEM PERCUSSÃO – MARCOS SUZANO

ÁLBUM: AMAZONAS

ARTISTA: NANÁ VASCONCELOS

O REI DAS CALÇADAS – ÁLVARO COSTA E SILVA

ÁLBUM: NELSON CAVAQUINHO

ARTISTA: NELSON CAVAQUINHO

JOGANDO POR MÚSICA – RICARDO PUGIALLI

ÁLBUM: NOVOS BAIANOS F. C

ARTISTA: NOVOS BAIANOS

O ANO EM QUE ODAIR JOSÉ AMOU DEMAIS – TALLES COLATINO

ÁLBUM: ODAIR JOSÉ

ARTISTA: ODAIR JOSÉ

EMOÇÕES À FLOR DA PELE – MOACYR LUZ

ÁLBUM: NERVOS DE AÇO

ARTISTA: PAULINHO DA VIOLA

O PESSOAL DO CEARÁ E A MINHA PRAIA LÍRICA – MONA GADELHA

ÁLBUM: MEU CORPO, MINHA EMBALAGEM, TODO GASTO NA VIAGEM

ARTISTA: PESSOAL DO CEARÁ: EDNARDO, RODGER E TETHY

O INÍCIO, O FIM E O MEIO – SÍLVIO ESSINGER

ÁLBUM: KRIG-HA, BANDOLO!

ARTISTA: RAUL SEIXAS

**ASSOVIANDO PELOS CAMINHOS DE TERRA BATIDA
COMO UM PASSARINHO – CARLOS EVANDRO LORDELLO**

TERRA VISTA POR DENTRO (DEPOIMENTO DE LUIZ CARLOS SÁ)

ÁLBUM: TERRA

ARTISTA: SÁ, RODRIX E GUARABYRA

MEIA HORA DE ENCANTAMENTO – EMÍLIO PACHECO

ÁLBUM: SECOS & MOLHADOS

ARTISTA: SECOS & MOLHADOS

CALA A BOCA, MOÇO – LUIZ AMÉRICO LISBOA JÚNIOR

*ÁLBUM: PIRI, FRED, CÁSSIO, FRANKLIN E PAULINHO CAMAFEU COM
SÉRGIO RICARDO*

ARTISTA: SÉRGIO RICARDO

**ECOS DO BLOCO QUE DESBLOQUEOU A RUA...
E FEZ PAÍS CANTAR NA VOZ DE SÉRGIO SAMPAIO – SÉRGIO
NATUREZA**

ÁLBUM: EU QUERO BOTAR MEU BLOCO NA RUA

ARTISTA: SÉRGIO SAMPAIO

IMAGINA UM SOM: ELES FIZERAM – MARCUS VERAS DE FARIA

ÁLBUM: MATANÇA DO PORCO

ARTISTA: SOM IMAGINÁRIO

PARECE QUE FOI HOJE – JOSÉ MARIA DOS SANTOS

ÁLBUM: FOTOGRAFIAS

ARTISTA: TAIGUARA

AMANHECER TOTAL – LUIZ ANTONIO MELLO

ÁLBUM: TERÇO

ARTISTA: O TERÇO

**MAIS GRAVE! MAIS AGUDO! MAIS ECO! MAIS RETORNO!
MAIS TUDO!** – *AIMÉE LOUCHARD*

ÁLBUM: TIM MAIA

ARTISTA: TIM MAIA

“ESSA MÚSICA É PARA ADIANTE” – *ROBERTO MUGGIATI*

ÁLBUM: MATITA PERÊ

ARTISTA: TOM JOBIM

Q UE OLHOS ESTÃO ABERTOS PARA TOM ZÉ? – *BETO FEITOSA*

ÁLBUM: TODOS OS OLHOS

ARTISTA: TOM ZÉ

TV A CORES NUM PAIOLDE PÓLVORA – *CÉLIO ALBUQUERQUE*

ÁLBUM: O BEM-AMADO (TRILHA SONORA)

ARTISTA: TOQUINHO E VINICIUS

OU NÃO? SIM! – *AYRTON MUGNAINI JR.*

ÁLBUM: OU NÃO

ARTISTA: WALTER FRANCO

A RESENHA DE UMA AMIZADE – *TAVITO*

ÁLBUM: 1º ACTO

ARTISTA: ZÉ RODRIX

OS ÁLBUNS Q UE NÃO SAÍRAM, OU Q UASE – *MARCELO FRÓES*

ÁLBUNS: A E O Z - TUTTI FRUTTI - CIDADE DO SALVADOR - BANQUETE

DOS MENDIGOS

ARTISTAS: MUTANTES - RITA LEE - GILBERTO GIL - DIVERSOS ARTISTAS

Prólogo

A intrigante reincidência de fatos importantes em determinados anos de nossa história parece conferir a estes quase que vida própria. Em alguns casos, é difícil resistirmos à tentação de os colocarmos na posição de agente. Como se ele, o ano “em pessoa”, tivesse sido “autor” dos fatos e não meramente um espaço temporal para que os eventos acontecessem.

Em 1808, por exemplo, a chegada da Família Real à Colônia mudou a história do Brasil e num sombrio 1964 um golpe militar, cunhado como revolução por seus autores, feriu a democracia brasileira deixando cicatrizes definitivas em toda uma geração. Contudo, o protagonista segue sendo 1968 – ano que deixou o mundo em transe mutante que para muitos ainda produz consequências até hoje.

Sem nenhuma pretensão de destronar 68, propomos incluir mais quatro números nesse elenco de espaços temporais em que a Terra não teria dado uma volta qualquer em torno do sol. Algo inexplicável aconteceu em 1973 com a música no Brasil que colocou nas prateleiras LPs que teimam em resistir ao tempo.

O idealizador deste livro e seus autores não pretendem fornecer explicações para o fenômeno inexplicável em sua própria essência, mas sim abordar a certeza absoluta do mistério que envolverá para sempre 1973 – *O Ano que Reinventou a MPB*.

Prefácio

Nos primeiros anos da década de 70, era muito comum ver um adesivo que tinha a bandeira do Brasil ao lado da frase: “Brasil ame-o ou deixe-o”. Na ocasião meu pai era o Sargento Cunha, da Aeronáutica brasileira. Em grande parte dos lares brasileiros de então, pouco se falava de política. Lá em casa não era diferente. Mas, por outro lado era comum volta e meia um *Pasquim* circular em casa, assim como as revistas *Realidade* e *Planeta*.

No dia em que meu pai chegou com o adesivo em casa, sem alarde, ele pegou uma tesoura e cortou o “deixe-o”. E o tal adesivo ficou apenas “Brasil: ame-o”. Aquilo foi extremamente simpático, mas a ficha só foi cair tempos depois.

Na adolescência é que se traçam os gostos. Comigo não foi muito diferente. Aos 12 anos fui apresentado por um primo de segundo grau, Amílcar Floreal, ao Clube da Esquina. Ele e seus amigos dissecavam os dois LPs com um prazer inenarrável. Pouco tempo depois eles surgiram cantando e rebolando, falando de um conjunto que imediatamente ocupou todos os espaços, um tal de Secos & Molhados. Foi lá em seu quarto que, meio desorientado, me deparei com a contundência do primeiro disco de Gonzaguinha. Na mesma época comecei amizade com o então estudante de piano Fernando Merlino. Sua irmã e seu cunhado, Rita e Zé Roberto Machado, e um amigo comum, Carlos Evandro Lordello, ouviam com o mesmo prazer o primeiro disco de João Bosco e os discos do Yes (em especial *Close to the age*) e Pink Floyd (*The dark side of the moon*). A variedade imperava. Eu e Nando (Merlino), da mesma idade, ouvíamos de tudo um pouco, e ainda tinham os clássicos que ele ouvia e mostrava com prazer, além do disco de Paul McCartney com os Wings, que tinha a música do 007.

Entre 1972 e 1974 o cenário da música brasileira era uma riqueza só. Grandes discos, verdadeiros clássicos, foram lançados nesse período, tais como o disco do tênis, do Lô Borges; *Acabou Chorare*, dos Novos Baianos, *Expresso 2222*, de Gilberto Gil, e *Elis & Tom*. Mas, foi em 1973 que a música brasileira, sob um recorte temporal, se solta do passado, sem desgrudar-se dele, passeia pelo presente e salta para o futuro. *1973 – O Ano que Reinventou a MPB* nasceu, de

certa forma, dessa percepção.

Estávamos em 2012. Eu havia escrito um texto para o blog de Aimée Louchard sobre o ano 1973. Tempos mais tarde, no início de 2013, conversando com Marcelo Fróes e diante do entusiasmo do produtor musical André Agra, que nasceu em 1973, decidi, junto com a assessoria de Fróes e o apoio da editora Sonora, que estava nascendo, desenvolver o livro sobre esse ano tão singular na música popular do Brasil.

Conceber esse livro foi acima de tudo um trabalho de arqueologia musical e uma explosão de boas sensações derivadas da constatação de o quanto a música é importante na vida das pessoas.

Para este livro decidimos reunir, em capítulos especiais, títulos marcantes lançados em 1973, nos mais diversos segmentos. Mais ou menos como se fosse um disco para cada ano que se passou desde então. A seleção (assim como as de futebol) será questionada, com certeza. Porém como escreveu Tárík de Sousa, mesmo a lista mais famosa do ocidente é questionada (os dez mandamentos), então porque essa não seria? Sabemos disso.

Nós mesmos ficamos em dúvida sobre quais títulos teriam prioridade para estar presentes na obra. Mas, precisávamos limitar esse universo. Além da relevância artística dos títulos selecionados estipulamos que cada autor do texto sobre os discos teria que ter intimidade, carinho e lembranças pessoais sobre ele. Pois, sabemos que a música vai muito além das setes notas musicais. Há também os silêncios. E tentamos respeitar isso, como o som toca cada uma das pessoas de modo particular. Praticamente todos os discos aqui em destaque tiveram versões em CD, mas alguns apenas no exterior.

Além dos álbuns destacados, comentamos diversos títulos que poderiam estar na seleção e que tiveram alguma relevância. Também optamos em incluir um artigo contextualizando o que foi o ano de 1973 política e economicamente, além de compor um texto especial sobre os materiais musicais que foram produzidos e não lançados neste ano. Este ficou a cargo do Fróes, um arqueólogo da MPB. Eu e Marcelo também tivemos uma conversa enriquecedora com André Midani e Roberto Menescal sobre o projeto *Phono 73*, que de certa forma reforça a tese que sustentamos aqui: variedade e qualidade num ano de ouro em tempos de chumbo.

1973 – O Ano que Reinventou a MPB é um livro feito de encontros. De encontros de gente dos mais diferentes pontos do país, de gostos diversificados, que se identificam com o tema e com os discos. Em cada resenha, os discos abordados possuem o carinho de seus autores. Alguns com histórias extremamente pessoais, de quem conviveu com o artista que está em foco. Outros não conviveram, mas se emocionam como se fossem íntimos. O livro que aqui apresentamos possui outros autores além daqueles que assinam os textos. Há também muitos outros que por diversos motivos acabaram não embarcando nesse tapete mágico. E há também os que embarcaram, mas no meio da viagem tiveram que pedir para saltar no porto seguinte. No entanto, todos podem se considerar coautores.

Numa época na qual os discos como obras fechadas são cada vez mais raros, o livro é um documento de um tempo. De um tempo em que convivíamos com agulhas de diamante e abríamos embevecidos capas de discos que íamos nas lojas comprar. De um tempo em que os discos tinham lado A e lado B... Tempo, lá nos arredores dos primeiros anos 70, que em quase todos os discos que comprávamos havia escrito “DISCO É CULTURA”. Mas esse livro foi pensado, não para ficarmos dizendo que naquele tempo as coisas eram melhores... O melhor tempo é hoje. Pois, hoje estamos aqui.

Contudo, voltar as luzes para o passado ajuda a entender o presente e pensar no futuro de uma forma mais sensata, mas, nem por isso, menos emotiva. Por outro lado, entrar nesse túnel do tempo e voltar 40 anos é um exercício instigante, que adoramos ter feito. Torcemos para que os leitores tenham sensações semelhantes.

Alguns anos chaves já entraram no imaginário como 1964, 1968, 1984, 1808, 1822, 1958, 1967 e até 2001 e sua Odisseia no espaço. Agora é a vez de 1973.

Boa audição a todos. Ou melhor, boa leitura!

Célio Albuquerque



Washington Santos

final, como é que tanta gente boa apareceu assim, ao mesmo tempo?”
"A – pergunta o jornalista Sílvio Essinger no *O Globo* em 10 de janeiro de 2013 – 40 longos anos depois de 1973, quando foram lançados os LPs de estreia de Raul Seixas, Secos & Molhados, Luiz Melodia, Fagner, Sérgio Sampaio, Walter Franco, João Bosco e Gonzaguinha. E que tempo era aquele!

No ano de 1973, vivíamos, no Brasil, sob o governo do presidente Garrastazu Médici, no apogeu do regime militar. O país convivia, simultaneamente, com o Milagre Brasileiro e os Anos de Chumbo. Como diz Elio Gaspari no seu *A Ditadura Escancarada*, ambos – o milagre e o chumbo – eram reais, coexistiam, mas negavam-se. E até hoje devem gerar polêmica. “Quem acha que houve um, não acredita (ou não gosta de admitir) que houve o outro”, ironiza o autor.

Nada explica melhor aquela época que uma inscrição presente em adesivos distribuídos pelo governo à população: “Brasil, ame-o ou deixe-o”. Ao mesmo tempo em que se alimentava o sonho do Brasil potência, do país do futuro – o que exigia cargas enormes de otimismo, orgulho e patriotismo –, experimentávamos os tempos do exílio, da censura, do simulacro da democracia representativa – com o Legislativo reduzido à condição de órgão homologador das decisões do Executivo –, da tortura e do extermínio de adversários políticos.

NINGUÉM SEGURAVA AQUELE PAÍS

Do final dos anos 60 até 1973, ocorreu forte crescimento econômico no país, com um processo acelerado de verticalização da indústria e o aumento considerável da produção de bens duráveis (eletrodomésticos, automóveis) e da indústria de bens de produção (máquinas e equipamentos). Nesse período, que ficou conhecido como Milagre Brasileiro em alusão aos “milagres” alemão e japonês das décadas de 1950 e 1960, o PIB cresceu a uma média de 10% ao ano, e a inflação, controlada, oscilou em torno de 20% anuais. O modelo de

desenvolvimento adotado permitiu importantes investimentos nas empresas estatais, em especial as de petróleo, produtos petroquímicos, aço, energia e comunicação. “O Brasil tornara-se a décima economia do mundo, oitava do ocidente, primeira do hemisfério sul”, lembra Gaspari.

As montadoras do ABC paulista despejavam milhares de carros nas ruas com foco na classe média (do Volkswagen ao Dodge Dart, passando pelo Opala), milhões de aparelhos de televisão invadiam os lares brasileiros. Inaugurava-se a era dos supermercados e dos *shopping centers*. Revelava-se a descoberta de jazidas de urânio no Nordeste e anunciava-se a compra de uma usina atômica, a ser montada em Angra dos Reis. Médici determinava a construção da rodovia Transamazônica, em nome da integração nacional e da expansão da fronteira agrícola, e estendia-se a duzentas milhas da costa o limite das águas territoriais brasileiras. Aceleravam-se as obras para a abertura dos metrô do Rio de Janeiro e de São Paulo e anunciava-se a construção da ponte Rio-Niterói. Beneficiadas por uma sucessão de estímulos fiscais e tributários, as bolsas de valores pareciam minas de dinheiro. Em setembro de 1970, a Bolsa de Valores do Rio de Janeiro bateu o recorde de volume de transações de sua história, negociando 24 milhões de cruzeiros num só dia, fato que se repetiria no ano seguinte, quando novos recordes seriam estabelecidos em diversos setores. Nos idos de 1973, era criada a empresa binacional incumbida de construir, no rio Paraná, na fronteira entre o Brasil e o Paraguai, Itaipu, a maior hidrelétrica do mundo.

1973 terminaria com um crescimento do PIB de 14% (!) – o maior do Milagre, apesar das previsões sombrias que já rondavam a economia brasileira desde o ano anterior. O governo oferecia ditadura e progresso, para a felicidade de militares, tecnocratas, firmas internacionais e burguesia associada (banqueiros, industriais e exportadores) e uma nova classe média ascendente, destaca o livro *A História da Sociedade Brasileira*, que tem como um dos autores o hoje deputado federal Chico Alencar. Mas o ano não terminaria bem para o mundo e para o Brasil. Em apenas três meses, os países produtores de petróleo diminuíram a produção, elevando o preço do barril de US\$ 2,90, em outubro de 1973, para US\$ 11,65, em janeiro de 1974. Viviam-se o primeiro choque do petróleo. O princípio do fim.

Quando o Milagre definhou, estávamos, de maneira perversa, diante da ampliação da concentração de renda no Brasil e do aumento da miséria. Até então o ministro Delfim Netto dizia que primeiro era preciso fazer o bolo crescer

para depois dividi-lo. A crise do petróleo provocou uma aceleração da taxa de inflação no mundo todo e no Brasil, onde passou de 15,5% em 1973 para 34,6% em 1974, segundo o IGP/FGV. No final dessa década, a taxa chegou a 77,2% ao ano; em 1980 já era mais de 110%, e em 1983 – a dois anos do fim do regime militar – alcançou o patamar de 200% (!). O resto é história.

O QUE GARANTIA A “TRANQUILIDADE” DE MÉDICI

“Havia um espírito libertário, uma necessidade de se expressar numa época em que nada era permitido. E a música tinha o poder de forçar limites”, recorda Ney Matogrosso, então cantor do Secos & Molhados, grupo que vendeu 900 mil cópias de seu LP de estreia, em 1973, e pôs 25 mil pessoas no Maracanãzinho em fevereiro do ano seguinte. Mas para o presidente Médici a coisa não era bem assim. Numa famosa declaração feita em março de 1973, ele dizia sem esconder a satisfação: “Sinto-me feliz todas as noites quando ligo a televisão para assistir ao jornal. Enquanto as notícias dão conta de greves, agitações, atentados e conflitos em várias partes do mundo, o Brasil marcha em paz, rumo ao desenvolvimento. É como se eu tomasse um tranquilizante, após um dia de trabalho.”

A tranquilidade de Médici era garantida pelo controle da imprensa. Desde 1964, quando houve o golpe civil-militar, ela virou alvo da censura e da autocensura, que foram se instalando gradativamente nas redações a partir da promulgação da Lei de Imprensa em 1967, do AI-5 em 1968 e, por fim, da Lei de Segurança Nacional, de 1969.

No dia seguinte ao AI-5, baixado em 13 de dezembro de 1968, oficiais e delegados foram enviados às redações com manuais que deixavam claro que o governo queria “obter da imprensa falada, escrita e televisionada o total respeito à Revolução de Março de 1964, que é irreversível e visa a consolidação da democracia”. Por conta disso não deveriam ser divulgadas notícias que pudessem “propiciar o incitamento à luta de classes; comprometer no exterior a imagem ordeira e econômica do Brasil; tumultuar os setores comerciais, financeiro e de produção; veicular atividades subversivas, greves ou movimentos operários”, revela Elio Gaspari. Mas, num estratagema corajoso e desafiador, Alberto Dines, editor do *Jornal do Brasil*, noticiaria no alto da primeira página da edição de 14 de dezembro, junto à manchete principal – “Governo baixa Ato Institucional e coloca Congresso em recesso por tempo ilimitado” – as seguintes

notas: “Ontem foi o Dia dos Cegos”; e “Tempo negro. Temperatura sufocante. O ar está irrespirável. O país está sendo varrido por fortes ventos. Máx.: 38°, em Brasília. Mín.: 5°, nas Laranjeiras”. O governo respondeu em seguida, prendendo um dos diretores do jornal e proibindo que as agências internacionais transmitissem boletins meteorológicos para o exterior.

Anos depois, já em 1973, o *JB* de Dines voltou à carga, novamente desafiando a censura e noticiando de forma original o golpe militar no Chile. Segundo o próprio editor, os censores haviam determinado ao jornal que a notícia da morte de Salvador Allende não tivesse nenhum destaque na primeira página. Nada de títulos garrafais, muito menos fotos abertas em várias colunas. Fez-se então a primeira página da edição do dia 12 de setembro sem manchete alguma, sem uma fotografia sequer, só com o texto, com as letras em corpo 24, as maiores que os equipamentos da época permitiam. Ou seja: além do tradicional “L” de anúncios classificados, a morte do presidente chileno era o único assunto da primeira página do jornal. No *lead* da matéria, o seguinte texto: “O Presidente Salvador Allende, do Chile, suicidou-se ontem com um tiro na boca no Palácio de La Moneda, segundo dois repórteres do jornal *El Mercurio*, que entraram no Palácio e viram o corpo reclinado no sofá, no meio de uma poça de sangue. O Palácio fora submetido a intenso bombardeio de aviões e tanques durante mais de quatro horas.” Estava dado o recado.

Como ressalta na publicação comemorativa do seu 20º aniversário, a *Veja* também teve o seu período de linguagem barroca, alegórica e recursos de ilustração aparentemente disparatados – demônios, anjos e gênios da pintura em meio a uma reportagem sobre a ditadura chilena, por exemplo. Subterfúgios para aludir a fatos proibidos e alertar o leitor de que trechos inteiros haviam sido cortados. Segundo contagem da revista, de dezembro de 1968 a junho de 1976 foram cortadas 10.352 linhas de texto, sessenta reportagens na íntegra, 44 fotografias, vinte ilustrações e quatro anúncios.

Durante a presidência do general Médici, informa Gaspari, foram expedidas 360 proibições no noticiário nacional. Entre elas, uma determinando que se esquecesse a declaração pública do senador Filinto Müller, presidente do partido do governo, negando a existência da censura no Brasil. A partir de julho de 1973, o *Jornal da Tarde* e *O Estado de S. Paulo* começaram a usar artifícios para denunciar a ação dos censores presentes à redação. Os espaços vazios em função dos vetos foram substituídos por receitas culinárias e poemas de autores nacionais

e estrangeiros de variadas épocas e escolas literárias, mas uma obra se sobressaiu: *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões. A obra foi utilizada 656 vezes, destacando-se como a principal forma do *Estado* alertar seus leitores de que estava sob censura. De 29 de março de 1973 a 3 de janeiro de 1975, 1.136 matérias foram vetadas – 342 delas dedicadas a assuntos políticos, além de 39 editoriais e 54 textos assinados. O diário mais massacrado foi a *Tribuna da Imprensa*, do Rio de Janeiro, que sofreu, sob o comando do jornalista Hélio Fernandes, mais de vinte apreensões e teve censores dentro de seu prédio por dez anos e dois dias.

A censura nos principais órgãos de comunicação fez florescer, por outro lado, uma imprensa alternativa, com destaque para *O Pasquim* e *Opinião*, que vendiam em torno de 100 mil exemplares, quase todos nas bancas, garante Bernardo Kucinski, no livro *Jornalistas e revolucionários – Nos tempos da imprensa alternativa*. *O Pasquim* foi lançado em julho de 1969, intitulando-se “um jornal de oposição ao governo grego”, “corajoso como um rato”. Além de propiciar mudanças comportamentais e revolucionar a técnica da redação jornalística, “sobreviveu a boicotes econômicos, censura, duas bombas e à prisão de toda a sua redação”, assinala Gaspari. Lançado em 1972, *Opinião* fez sucesso junto à juventude universitária. Circulava com um encarte do jornal *Le Monde* e publicava artigos do *The New York Review of Books*. Havia espaço para mulheres, negros e homossexuais. O jornal publicou 5 mil páginas e teve outras 5 mil vetadas. Cinco edições foram apreendidas e uma, proibida de rodar. Explodiu-se uma bomba em sua sede e seu diretor, Fernando Gasparian, foi detido. Em 15 de abril de 1973 foi proibida, pela censura, a publicação de notícia sobre a apreensão de *Opinião* e a prisão de seus diretores.

ACULTURA AMORDAÇADA

Num primeiro momento, salientam os historiadores Daniel Aarão Reis e Denise Rollemberg, a ditadura pareceu tolerar a cultura de protesto (música, teatro, cinema, literatura, artes plásticas) elaborada por artistas e intelectuais que, através de sua arte e de seu humor, criticavam a censura e o regime, incentivavam a rebeldia e denunciavam o terrorismo cultural. Com o AI-5, em 1968, essas manifestações diminuíram drasticamente. Artistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil foram presos e acabaram deixando o país. Chico Buarque também foi “autorizado” a viajar para a Europa, no início de 1969, e lá ficou por mais de um ano. Antes, ele havia sido detido para depoimento no Ministério do

Exército, devido à participação na Passeata dos Cem Mil e às ousadias de *Roda Viva*. Além de atingir severamente jornais e revistas, a censura proibiu, cortou e mutilou o trabalho de artistas em todos os campos. A televisão tornou-se especialmente vigiada, ocorrendo até uma punição para a cantora Marlene, “por comportamento inconveniente”. Segundo o crítico Yan Michalski, “toda uma geração cresceu tutelada, declarada incapaz de escolher livremente, de acordo (...) com as suas afinidades”.

Em 7 de janeiro de 1973, um Caderno Especial publicado no *Jornal do Brasil* perguntava, de forma direta: “A censura esteriliza a criação artística?” A resposta era adiantada na própria abertura do material jornalístico: “Sufocar pela intimidação não estimula nem promove a comunicação responsável, que se consegue estimulando e promovendo a educação e a cultura.” Entrevistado pelo jornal, Afonso Arinos concordava que a censura imposta indiscriminadamente estava afogando manifestações que poderiam ser positivas à cultura: “A censura nem sempre obedece aos melhores critérios. Por isso mesmo é que o Conselho Federal de Cultura, em certa fase, manifestou-se no sentido de que a censura não deveria permanecer exclusivamente submetida ao critério policial, e sim transferida para órgãos que representassem a inteligência aplicada a cada setor das artes.” Para Arinos, o julgamento sobre o alcance da criação artística é inapelavelmente feito pelo público pois “é ele quem decide, no fundo, se aprecia ou recusa a obra”. Mas o intelectual admitia que as condições do país não permitiam medidas desse tipo: “Para nós, membros de um órgão consultivo do governo federal, não é conveniente suscitar problemas.”

No Caderno Especial do *JB*, Chico Buarque, um dos artistas mais visados pela censura, reclamava sobre o não aparecimento de compositores capazes de revitalizar a música popular. O motivo: a falta de clima propício à criação artística. “Quais são os compositores novos hoje conhecidos? Estou com 28 anos e vejo que são mais ou menos os mesmos de minha geração. Edu Lobo, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento e Paulinho da Viola – que ainda guardam uma lembrança, um estilo. A garotada 10 anos mais nova, essa eu não conheço. Se a nossa música é popular, hoje a nossa censura o é muito mais.” O aspecto policial da censura, na visão de Chico, somado à consequente busca de justificativas para as obras, indicava o painel da situação brasileira em termos culturais: “Quando se torna rotina, você acaba dialogando com a censura em termos que nada têm a ver com cultura. Não são eles que vêm a nós, integrar-se ao ambiente musical, sentir um violão, mas nós que nos deslocamos para um

ambiente sempre hostil, sempre estranho.”

Um dos principais nomes do Cinema Novo, Joaquim Pedro de Andrade também reclamava dos estragos da censura no cinema nacional. “Os cineastas, atualmente, estão condicionados a fazer uma arte menor e a não poder participar do esforço de decisão nacional. A inibição, provocada pela autocensura voluntária, imposta pelos critérios indecifráveis da Censura, conclui o processo de afastamento da originalidade.” E no teatro, o crítico Sábato Magaldi botava o dedo na ferida: “Em 1972, a dramaturgia brasileira não revelou nenhum autor realmente importante nem trouxe à tona um grande texto. Efeitos de um controle progressivo. Esse controle não poupa nem mesmo os clássicos: *Antígona*, de Sófocles, e *A Mãe*, de Gorki-Brecht.” Esse controle seria o grande empecilho ao início da carreira no teatro. O exemplo de Plínio Marcos era a maior fonte de desincentivo. Considerado um dos nomes mais expressivos da dramaturgia brasileira (*Navalha na Carne*, *Dois Perdidos Numa Noite Suja*), abandonara a carreira – o teatro – depois que a montagem de suas peças foi proibida pela censura.

Na primeira metade dos anos 1970, Chico foi um dos principais alvos da censura. As intimações para depor eram constantes. Ele se tornou frequentador assíduo de um serviço do DOPS na praça Marechal Âncora, no centro do Rio de Janeiro. No mês de maio de 1973, se apresentou com Gilberto Gil no show *Phono 73*, que a gravadora Phonogram (ex-Philips; depois Polygram) organizou no palácio de Convenções do Anhembi, em São Paulo. A Censura havia proibido “Cálice”, mas os dois autores decidiram cantar apenas a melodia, pontuando-a com a palavra cálice, mas nem mesmo isto foi possível, pois um censor foi à mesa de som e puxou os fios do equipamento. A *Folha de S. Paulo* de 15 de maio noticiou assim o histórico episódio: “A grande atração da sexta-feira, a segunda noite da *Phono 73*, foi o silêncio. Silêncio de um microfone que funcionou perfeitamente até o momento em que Chico Buarque (...) pronunciou por três vezes a palavra cálice.”

“Nem na ditadura Vargas a nossa música popular foi tão maltratada quanto nos primeiros anos da década de 1970, quando a chamada ditadura militar prendeu compositores, levou outros a procurar abrigo no exterior e a censura policial vetou e deformou uma quantidade considerável de obras musicais”, aponta o jornalista e escritor Sérgio Cabral – que chegou a ser preso nos anos de chumbo por seu ativismo político à frente de *O Pasquim*.

Um dos maiores crimes contra a liberdade de expressão da história do teatro brasileiro foi a proibição da peça *Calabar, o Elogio da Traição*, de Ruy Guerra e Chico Buarque, em 8 de novembro de 1973. Por determinação do general de brigada Antônio Bandeira, então diretor-geral da Polícia Federal, o espetáculo, produzido por Fernando Torres ao custo de três milhões de cruzeiros, foi interditado – e assim ficou por sete anos. Ruy Guerra falou este ano, ao *O Globo*, sobre a interdição: “Queríamos que a Censura viesse logo, já nos ensaios, para evitar uma proibição depois que já tivéssemos levantado o espetáculo inteiro. Corremos atrás dos censores para que eles nos vissem e decidissem logo o que seria da peça, mas eles adiaram até o último minuto, deixando todos no prejuízo.”

Tempos duros.





1973, O ANO DA REINVENÇÃO

Célio Albuquerque

A Era dos Festivais, das grandes competições musicais alavancadas pelas diferentes emissoras de televisão (Excelsior, Record, Globo e Rio), é delimitada por especialistas entre os anos de 1965 e 1972, tendo como marco final a sétima edição do Festival Internacional da Canção, no qual a vencedora foi “Fio Maravilha”, de Jorge Ben, na interpretação singular de Maria Alcina. Em sete anos somaram-se 14 festivais e a revelação para o país de talentos como Milton Nascimento, Edu Lobo, Elis Regina, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque, entre tantos outros. Depois disso foram realizados alguns festivais relevantes, como Abertura (1975), mas os tempos eram outros. O contexto era outro.

Sim, o ano de 1973 teve a sexta edição do Festival de Música Popular de Juiz de Fora, que contou com presenças de Vinicius de Moraes, Ivan Lins e o mesmo Chico Buarque. A música vencedora foi “Baiano”, de Armando Aguiar, defendida por Nadinho da Ilha. A segunda colocada foi “Réu confesso”, de Hélio Matheus que se tornaria sucesso, no mesmo ano, na voz de Tim Maia. Sueli Costa e sua música “Demoníaca”, interpretada por Lucinha Lins, ficou com a terceira colocação. Porém, efetivamente, o ano de 1973 nasce sem os grandes festivais apoiados, principalmente, pela TV. Em termos musicais, o ano não segue nenhuma cartilha. Na verdade essa será a cartilha da música brasileira dali para frente. A sombra da ditadura e a mão pesada dos censores continuará a pesar sobre a produção cultural do país. Os compositores de sempre, e alguns novos, fazem expediente tentando liberar suas músicas com a Censura Federal. Chico Buarque e Tiguara, por exemplo, parecem ter cadeia cativa por lá. Mas, como se vê, ambos lançam discos importantes neste ano. E Chico, no ano seguinte, lançaria um disco chamado *Sinal Fechado*, com música-título de Paulinho da Viola. No repertório apenas músicas de outros autores, como “Copo vazio”, de

Gil, “Me deixe mudo”, de Walter Franco e “Acorda amor”, da dupla Leonel Paiva e Julinho da Adelaide. Os dois compositores em foco escondiam na verdade a assinatura do próprio Chico que “incorporaria” Julinho da Adelaide dando algumas entrevistas para mídia de então.

Naquele ano de 1973 os tropicalistas já não causavam a estranheza original, seu talento já estava assimilado; a Bossa Nova já não era nova, mas continuava a produzir obras-primas; os sambistas de raiz já haviam sido descobertos (ou redescobertos, ou começavam a ser redescobertos); a Jovem Guarda já tinha tomado de assalto a juventude; o rock Brasil ainda não existia como instituição, mas produzia-se rock em várias vertentes, do rural ao progressivo, bem além do iê-iê-iê e Celly Campello. A multiplicidade musical do país estava fervilhante. Não era o ano da música de protesto, nem das canções melodiosas. Era tudo isso e mais um pouco.

Motivada pelos próprios artistas, a gravadora Philips realiza naquele ano um festival não competitivo reunindo toda a diversidade de seu *cast* no projeto *Phono 73*, que foi lançado imediatamente após sua realização, em três discos.

Roberto Carlos já era Rei e já havia produzido diversos decretos (ou melhor, canções) que já faziam parte da vida de seus súditos. Era o maior vendedor de discos do país. Seus maiores sucessos daquele ano foram “Proposta” e “A Cigana”, as duas do próprio Roberto e de Erasmo Carlos. Mas, a liderança de RC foi tomada de assalto por três jovens com rostos pintados, roupas coloridas e um vocalista (Ney Matogrosso) magérrimo (andy Matogrosso), reboletivo e com uma voz fina, feminina, mas potente, cantando várias músicas que teimavam em colar nos ouvidos. Os Secos & Molhados conseguiram, no meio da ditadura militar e do conservadorismo da sociedade brasileira, entrar nos lares, agradar velhos e crianças e emplacar mais de 20% do seu álbum de estreia nas paradas de sucesso, com destaque para “O Vira”, de Luli e João Ricardo, líder do grupo. O Rei não perdeu o posto, mas teve que dividir algumas glebas.

PÓS-TUDO E MAIS UM POUCO

Uma das principais cronistas da música popular brasileira dos anos 70, a jornalista Ana Maria Bahiana acredita que, em linhas gerais, a reinvenção da música popular brasileira “começa com o esvaziamento dos festivais como caldeirões de novas ideias, com a maturidade de uma geração que cresceu à sombra deles, mas consumindo outras músicas e outras culturas ao mesmo

tempo. 1973 tem esses sinais, mas eles também estão em 70, 71, 72 (que é um ano extraordinário em termos de lançamentos musicais) e 74”. Bahiana, ressalta que o AI-5 (O Ato Institucional número 5, decretado pelo governo militar) acaba ocasionando “exílio em massa da geração dos festivais, gerando um vácuo que acelera o aparecimento da geração seguinte”.

Sobre esse momento no cenário da música brasileira, o jornalista Maurício Kubrusly, que por dez anos editou a revista *Som Três*, especializada em música e equipamentos de som, lembra que foi mesmo um período especial. “Tive a grande sorte de estar no lugar certo, na hora certa, trabalhando basicamente só com música nesses tempos. Era uma revelação atrás da outra. Entre os talentos que surgiram a gente pode destacar, entre tantos, a cintilante parceria criada por João Bosco e Aldir Blanc. Uma coisa que não existia, uma maneira particular de fazer música”, completa Kubrusly.

Para Heloisa Tapajós, socióloga e pesquisadora titular do Dicionário Cravo Albin da MPB e do Núcleo de Estudos em Literatura e Música (Nelim/PUC-Rio), “1973 foi realmente um ano incrível! Elo forte na ‘linha evolutiva da música popular brasileira’ (sic Caetano Veloso), na sequência da Bossa Nova, do Tropicalismo e da música da ‘geração dos festivais’. Nessa época, eu trabalhava nos estúdios da Odeon. Ainda tenho em minha memória afetiva o cenário da produção de alguns discos antológicos, como *Milagre dos Peixes*, do Milton, o primeiro do Gonzaguinha, o *Matança do Porco*, do Som Imaginário, o *Terra*, do Sá Rodrix e Guarabyra... Havia espaço para diferentes estéticas. Época em que a direção artística da Odeon era exercida por Milton Miranda”.

O ano de 1973 pode ser considerado o marco da Geração Pós-Tudo, como definiu o jornalista José Teles em artigo publicado em março de 2013, no *Jornal do Commercio* de Pernambuco, ao falar da geração que despontava e reunia Secos & Molhados, Raul Seixas, Luiz Melodia, Walter Franco, Sérgio Sampaio, João Bosco, Lula Côrtes, Lailson e Marconi Notaro, artistas com assinatura própria, que não cabiam nos escaninhos existentes. A tal geração não se resumia a eles, mas com esse recorte tem-se a ideia do quanto eram coloridas as audições do caleidoscópio sonoro lançado naquele ano. Eles, assim como Gonzaguinha e Francis Hime, não haviam chegado ao mercado musical naquele ano, mas todos estavam lançando seus primeiros *long-playings*.

A importância e a força da geração que aprofundou em discos iniciais em 1973 foi

tão forte que, dois anos depois, em setembro de 1975, quatro destes coringas (Fagner, João Bosco, Walter Franco e Luiz Melodia) estamparam a capa da revista *Veja* (edição 368). A matéria de capa, de sete páginas, fazia um balanço da MPB de então, sob o seguinte título impresso na capa: “Música – Uma geração de briga”.

Claro que a produção musical de 1973 foi muito além dessa geração. O ano foi marcado pelo grande número de lançamentos importantes nos mais diferentes segmentos da música brasileira. Passados quarenta anos podemos perceber o quão profícuo foi o ano, envolto entre o ufanismo e a desilusão, entre o desbunde e o comprometimento político, entre a força, a força e a farra. O Brasil ali estava nas mais diferentes canções.

Um mercado musical aquecido. Além dos LPs eram tempos dos compactos. Para quem é da geração ipod, itunes e mp3, vale explicar que os compactos (duplos com quatro músicas e simples com duas) funcionavam como EPs, lançamentos avulsos que podiam ou não estar ligados à confecção futura ou passada de um LP. Às vezes os *singles* não estavam no disco lançado imediatamente depois, nem no LP lançado anteriormente. Maria Alcina, por exemplo, que fez sucesso em 1972 com “Fio Maravilha”, teve a música lançada em dois compactos distintos, um em 72 (quando venceu o último FIC) e outro em 1973. Mas, a mesma “Fio Maravilha”, sua marca registrada que persiste 40 anos depois, não estava presente em seu primeiro LP, lançado em 1973.

Outra que também viveu experiência semelhante é Elizeth Cardoso, cantora tradicional, que interpretou no disco clássico *Canção do Amor Demais* (Festa), de 1958, as primeiras parcerias de Tom e Vinícius, num disco que é considerado pedra fundamental da Bossa Nova. Lançada, originalmente em 1972, em seu disco *Preciso Aprender a Ser Só* (Copacabana) a música “Naquela mesa”, do jornalista Sérgio Bittencourt, foi bem executada naquele ano e relançada em compacto em 1973, ano em que de fato “estourou”. Sérgio, que divide a faixa com ela, era filho do músico Jacob do Bandolim (o homenageado da canção), com quem Elizeth trabalhou e fez o clássico disco *Ao vivo no Teatro João Caetano*, lançado pelo Museu da Imagem e do Som em dois volumes em 1968, que além dos dois também reuniu os grupos Zimbo Trio e Época de Ouro.

A música “Eu bebo sim”, da dupla Luis Antônio e João do Violão, foi um dos maiores sucessos de 1973. Vários intérpretes a gravaram naquele ano, como os

Golden Boys e os Velhinhos Transviados. Porém, foi a gravação de Elizeth a que ficou na memória. A música só foi lançada por ela, naquele ano, em compacto e na coletânea de sucessos *14 mais – Volume 19*.

Nem “Naquele mesa”, nem “Eu bebo sim” estiveram presentes no LP *Mulata Maior* (Copacabana), lançado por Elizeth naquele ano de 1973. No repertório do LP estavam “Quando eu me chamar saudade”, de Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito, e “Tatuagem”, de Chico Buarque.

Gilberto Gil, que não lançou LP oficialmente em 1973, também foi responsável pela interpretação de um dos maiores sucessos daquele ano. “Eu só quero um xodó”, de Dominginhos e Anastácia. A música era o lado B do compacto simples. No lado A, o mais nobre, tinha “Meio campo”, composta por Gil, que falava que a perfeição era uma meta defendida pelo goleiro e ele continuava ali aperfeiçoando o imperfeito. Mas, nesse caso o lado B suplantou o lado A. “Eu só quero um xodó” recebeu várias regravações naquele mesmo ano, de artistas como Doris Monteiro e Marinês, entre outros. Mas, a gravação de Gil ganhou o público e ficou com o registro mais significativo da música. Gil só teria a música incluída em um disco de carreira em 1977, no ao vivo *Refestança* (Som Livre), gravado em parceria com Rita Lee.

Idealizado e produzido pelo músico e pesquisador Charles Gavin, com a colaboração dos jornalistas Tárík de Souza, Carlos Calado e Arthur Dapieve, o livro *300 Discos Importantes da Música Brasileira* reúne títulos lançados de 1929 a 2007. A obra foi publicada pela editora Paz e Terra em 2008. No período de 1970 a 1979 foram selecionados 104 títulos, entre os quais 18 de 1973, em quase sua totalidades resenhados aqui, o que só faz ressaltar a importância do ano.

Na época do lançamento do livro, no texto do *release*, Gavin afirmou que “qualquer número é insuficiente para expressar a grandeza de nossa música”. Tomando emprestadas as aspas de Gavin, sabe-se que os discos selecionados aqui fazem parte de uma decisão pretensiosamente abrangente e democrática, mas no fundo arbitrária.

Na edição 276 da revista *Veja*, que circulou dia 19 de dezembro de 1973, havia uma série de sugestões musicais para o natal. Dos 15 discos nacionais sugeridos, entre lançamentos e relançamentos, vários deles acabaram ganhando resenha exclusiva em *1973 – O Ano que Reinventou a MPB: Matita Perê*, de Tom Jobim; João Gilberto e seu álbum branco; *Milagre dos Peixes*, de Milton

Nascimento; o inaugural de Luiz Melodia; o disco da mosca de Walter Franco; o primeiro e censurado disco de Gonzaguinha; *Amazonas*, de Naná Vasconcelos; e a *Música Livre de Hermeto Paschoal*.

A revista *Rolling Stone* fez uma enquete com 60 pesquisadores, produtores e jornalistas da cena musical pedindo a cada um que escolhesse os 20 maiores títulos de música brasileira, tendo apenas que ter como base “valor artístico intrínseco e importância histórica, ou seja, quanto o álbum influenciou outros artistas”.

A lista final apresentando os 100 melhores, com títulos pinçados entre os anos de 1959 e 2003, foi publicada em edição especial daquele mesmo ano, lançada em outubro de 2007. Nessa lista, dez títulos de 1973 estão resenhados: Secos & Molhados – *Secos & Molhados*; Raul Seixas – *Krig-ha, Bandolo!*; Luiz Melodia – *Pérola Negra*; João Gilberto – *João Gilberto*; Paulinho da Viola – *Nervos de Aço*; Milton Nascimento – *Milagre dos Peixes*; Nelson Cavaquinho – *Nelson Cavaquinho*; Tom Jobim – *Matita Perê*; João Donato – *Quem é Quem*; e Caetano Veloso – *Araçá Azul*.

Muitos títulos que mereciam capítulos específicos não os tiveram, pelo menos nessa edição. Quem sabe nos 50 anos de 1973?

A edição 139 da revista *Showbizz* tinha como uma de suas chamadas de capa “A lista dos 20 melhores discos do pop-rock brasileiro”, selecionada a partir da consulta a 44 jornalistas especializados. Quatro discos lançados em 1973 estão na lista: os primeiros discos de Raul Seixas, Luiz Melodia e Secos & Molhados. Tárík de Souza, um dos 44 jornalistas consultados começa da seguinte maneira um de seus textos assinados na edição: “Desde quando Moisés sacou a tábua dos Dez Mandamentos que a lista foi feita para ser contestada”.

Em 2013, mais precisamente no dia 18 de agosto, a *Folha de São Paulo*, no caderno Ilustrada, publicou matéria intitulada “40 discos que fazem 40”, assinado por Lucas Nobile e César Soto. Apesar do título a matéria aborda 41 títulos, 21 brasileiros. Todos com resenha exclusiva por aqui. De Gal Costa a Walter Franco. De Fagner a Secos & Molhados.

COISAS DE NOVELA

Com o fim dos festivais e o enfraquecimento dos musicais na TV naqueles

anos 70, não apenas em 1973, as trilhas sonoras de novela, especialmente da Rede Globo, já ditavam de certa forma as paradas de sucesso.

Fora alguns clipes musicais no estreante programa televisivo *Fantástico*, da TV Globo, a presença da música na programação das TVs resumia-se basicamente na presença do apresentador Abelardo Barbosa, que levava ao ar pela TV Tupi sua *Discoteca do Chacrinha*, com os principais sucessos que ocupavam as rádios brasileiras, e a série de programas *MPB Especial* (um dos nomes do programa *Ensaio*) de Fernando Faro, na TV Cultura de São Paulo, os espaços para a música na TV eram raros. Elis Regina esteve em um dos especiais comandados por Faro daquele ano. Odair José e Raul Seixas foram artistas que marcaram presença em edições da *Discoteca do Velho Guerreiro* naquele terceiro ano da década de 70.

E... foi trilhando o caminho das novelas que a música brasileira encontrou um outro “atalho” a seguir. E o maior exemplo dessa vertente em 1973 é a trilha sonora de *O Bem-Amado*, novela de Dias Gomes, com trilha sonora composta pela dupla Toquinho e Vinícius.

AO SUCESSO

Na década de 70 eram comuns os discos de coletâneas de sucessos, lançados pelas mais diferentes gravadoras. Na ocasião, orquestras e conjuntos instrumentais também davam suas versões para os sucessos da moda. O tecladista Lafayette era um desses, que mantendo a tradição, naquele ano colocou no mercado *Lafayette Apresenta Sucessos – Volume 15* (CBS), com músicas nacionais e internacionais.

Em 1973, numa jogada mercadológica, uniu a orquestra do maestro Erlon Chaves, bem conceituada por aqui na época, e a do maestro francês Paul Mauriat interpretando dez dos principais lançamentos de 1972, sob o título *Dez Canções Medalha de Ouro de 1972*, cinco com cada orquestra, um lado do disco para cada uma. Na contracapa, um texto assinado pelo apresentador de televisão Flávio Cavalcanti dava aval para a seleção do repertório que tinha “Casa no campo”, de Tavito e Zé Rodrix e “Presepada”, de Antônio Carlos e Jocaí, ambas com a orquestra do maestro francês. Mauriat, tinha o hábito de gravar discos com repertório dos diversos países que visitava. Ele “gostou” tanto de gravar música brasileira que nos anos seguintes fez vários discos com músicas brasileiras, lançados por aqui pela Philips. Contudo, vale ressaltar que Mauriat há

muito já havia se aproximado e se apropriado do repertório brasileiro. Em 1968, em seu disco *A Grande Orquestra de Paul Mauriat* (Philips) ele já havia incluído três músicas brasileiras no repertório: “Ponteio” (Edu Lobo e Capinam), “Tristeza” (H. Lôbo e Niltinho) e “Samba de verão”, dos irmãos Paulo Sérgio e Marcos Valle, ali com o parceiro americano Norman Gimbel.

SUCESSO POPULAR

No volume 2 do livro *A Canção no Tempo*, de Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, publicado pela editora 34, que abrange o período de 1958 a 1985, há uma lista de sucessos no final do capítulo de cada ano. No final de 1973 são listados além de “Mosca na sopa” e “Metamorfose ambulante” de Raul Seixas, e *hits* do Secos & Molhados, como “Rosa de Hiroshima”, de Vinicius de Moraes e Gerson Conrad, e “Sangue latino”, de João Ricardo e Paulo Mendonça, um número expressivo de canções. Boa parte da lista de sucessos era composta de clássicos românticos/populares, que logo depois seriam adjetivados como bregas.

“Mil novecentos e setenta e três foi um ano excelente para a MPB. E também para o mercado dos chamados ‘artistas populares’, tipo Odair José, Marcus Pitter, etc”, lembra Armando Soares Pittigliani, profissional do mercado fonográfico que trabalhou de 1955 a 1993 na Companhia Brasileira de Discos (depois Philips, Phonogram, Polygram e Universal Music). Naquele ano, Armando era responsável pelo Departamento de Promoção, Divulgação e Marketing na gravadora, à época chamada de Philips.

Louro e de olhos verdes, com pinta de galã, Marcus Pitter lançou em 1973 seu disco *Cena de Ciúme* (Polydor) no qual um dos destaque era a canção “Eu queria ser negro”, composição do próprio Pitter, em que cantava que queria ter a pele negra e que branco em seu peito só o coração e prosseguia “gritando que é preciso igualdade”.

Morto em janeiro de 1973, num acidente automobilístico, o cantor Evaldo Braga teve um disco póstumo lançado naquele ano. Com seis músicas inéditas, o disco, que tinha apenas seu nome como título, foi sucesso nacional, com destaque para “Nunca mais, nunca mais”, dele e de Cezão, que já havia sido lançada no ano anterior, em compacto duplo. A música “Sorria, sorria”, dele e de Carmen Lúcia, havia sido lançada no ano anterior, em seu disco *O Ídolo Negro – Volume 2*, mas continuou rodando nas rádios, como uma das mais pedidas pelos ouvintes. Órfão que chegou a morar nas ruas e ser internado na Escola XV, no extinto

SAM (Serviço de Amparo ao Menor), depois denominado FEBEM, Evaldo Braga foi uma das figuras mais carismáticas daqueles primeiros anos da década de 70.

Além de Pitter, Evaldo e Odair José, que naquele ano despontou com sucessos como “Uma vida só (pare de tomar a pílula)” de Odair José e Ana Maria e “Deixe essa vergonha de lado”, (Odair José e Andréia Teixeira), como lembrou Pittigliani, eram muitos os cantores populares que faziam sucesso nas rádios.

Paulo Sérgio, que em 1972 assinou um dos maiores contratos da música popular com a gravadora Copacabana, lançou pelo Beverly oito álbuns, entre eles *Paulo Sérgio Volume 7*, que tinha entre seus destaques a música “Índia”, de José Asunción Flores e Manuel Ortiz Guerrero, em versão de José Fortuna. Por sinal essa é mesma música gravada por Gal Costa e que deu título ao disco da cantora de 1973.

Paulo Diniz, um dos compositores que morou no famoso “Solar da Fossa”, em Botafogo entre os anos 60 e 70, onde também habitaram Paulinho da Viola e Caetano, entre outros, é sucesso no rádio com sua versão para o poema de Drummond chamado “José”, que saiu em seu disco de 1972, pela Odeon. Em 1973, pela mesma gravadora, ele lançou o disco *Lugar Comum*.

Oriundo da Jovem Guarda, o cantor Sérgio Reis, em disco que levava seu nome lançado pela RCA-Victor, começa a apontar para a estrada sertaneja que acabaria seguindo com o sucesso “Menino da porteira”, de Teddy Viera e Luisinho. Essa canção também receberia gravação de Jair Rodrigues no mesmo ano.

Em 1973, o cantor Nelson Ned, dono de vários sucessos nos anos 70, lança seu sexto LP, *Nelson Ned Volume 3* (Copacabana), que tinha no repertório “Ninguém irá te amar mais do que eu” e “Deus abençoe as crianças”. O primeiro disco de Ned foi lançado em 1969 sob o título *Um Show de Noventa Centímetros* (Polydor), uma referência clara ao fato do cantor ser anão.

É também de 1973 o disco de estreia de José Augusto, um dos campeões de vendas no segmento pop-romântico, que depois seria chamado de brega. No disco que leva seu nome, lançado pela Odeon, há, entre outras, “Eu Quero apenas carinho” (José Augusto, Miguel, Marcelo e Salim) e “Luzes da ribalta (Limelight)” (Charles Chaplin / Vrs. Antônio Almeida / Vrs. João de Barro).

Antonio Marcos era um dos donos do sucesso naquele ano. “O homem de Nazaré”, de Cláudio Fontana, uma verdadeira música gospel daqueles anos 70, foi a mais tocada de seu disco de 1973 (RCA). Nesse LP ele dividiu a faixa “Valeu a pena”, de Eduardo Lages e Expedito Faggioni, com sua mulher na época, a cantora Vanusa. Também no repertório “Ninguém vai chorar por ninguém”, de Hélio Matheus. Ainda em 1973, Vanusa lançou pela Continental, um expressivo LP, com seu nome, no qual o destaque era uma composição sua em parceria com Mário Campanha: “Manhãs de setembro”, na qual queria ensinar o vizinho a cantar nas manhãs de setembro. Mas seu grande sucesso, que abriu caminho para além de seu segmento de público original, foi “Paralelas”, de Belchior, lançada em 1975 no disco *Amigos Novos & Antigos*, no mesmo disco que cantou “Outubro” de Milton Nascimento e Fernando Brant e “Amigos novos e antigos”, da dupla Bosco e Blanc.

LÁ DO MEU SERTÃO

A música “Mucuripe”, composta por Fagner e seu conterrâneo Belchior, foi lançada em 1972 no disco de Bolso do Pasquim, tendo Fagner nos vocais. No mesmo ano a música foi magistralmente regravação por Elis Regina e acabou abrindo os ouvidos do sudeste para quem vinha do nordeste, além da Bahia, e notadamente do Ceará.

Sobre Fagner vale sublinhar que, calcado no sucesso de seu primeiro LP lançado naquele ano, ele acabou conquistando um *status* especial. Além de ter produzido em sua gravadora, Philips, o primeiro disco solo brasileiro do percussionista Naná Vasconcelos, *Amazonas*, também lançado em 1973 (e resenhado aqui), o jovem cearense acaba participando da trilha sonora do filme de Cacá Diegues *Joana Francesa*, que tinha como destaque a atriz francesa Jeanne Moreau. A música tema, de autoria de Chico Buarque, foi lançada naquele mesmo ano, em compacto, nas vozes de Fagner e Chico. O disquinho se tornou peça de colecionador. A música foi relançada alguns anos depois, em 1975, na coletânea *A Arte de Chico Buarque* (Fontana/Philips).

No que tange o som que brotava do árido chão nordestino muita coisa de interessante foi lançada no mercado em 1973, além dos discos que aqui tem resenha exclusiva. O Quinteto Violado botou na estrada um de seus clássicos, *Berra Boi*, pela Phonogram. Na mesma caatinga, um grupo menos conhecido, mas não menos talentoso, a Banda de Pau de Corda teve lançado seu disco de

estreia, *Vivência*, que contava com “Voltei Recife”, de Luiz Bandeira, no repertório.

A série de discos da gravadora Marcus Pereira, lançada no correr dos primeiros anos da década de 1970, que mapeou a música popular feita no Brasil teve como ponto de partida o título *Música Popular do Nordeste*, com quatro discos, lançados como brinde em 1972. O sucesso entre os críticos foi tanto que em 1973 a gravadora comanda pelo publicitário Marcus Pereira lança seu primeiro título comercial *Música Popular do Nordeste*, enfocando o Forró. O Quinteto Violado participa na execução das gravações, do tratamento musical e da pesquisa. O disco 2 aborda violeiros e ciranda, o disco 3, o Bumba meu Boi, sambas de roda e cocos e o 4 navega no universo de emboladas e banda de pifanos.

Lançado em 1973, *Zabumba Caruaru – Volume 2* (Entré/CBS) é o título do segundo disco da banda de Pifanos de Caruaru, grupo que ganhou notoriedade nacional no ano anterior quando, com sua sonoridade ímpar, emprestou seus pifanos e percussão para a gravação da música “Pipoca moderna” (Gil e Caetano) do disco *Expresso 2222*, de Gilberto Gil (Philips). Esse volume 2 conta apenas com composições de Sebastião Baiano, um dos integrantes do grupo, e Onildo Almeida, autor de vários sucessos da música nordestina, em especial de “Feira de Caruaru”, gravada por Luiz Gonzaga, o rei do Baião, em 1957.

É deste ano também *Das Barrancas do Rio Gavião*, de Elomar, chefe do departamento de urbanismo da prefeitura de Vitória da Conquista, na Bahia. Em 1975 o artista iria ter música incluída na trilha de novela *Gabriela*, da TV Globo. Um som de caatinga, seco e sofrido que não encontrou repercussão grande nas rádios, mas é considerado por muitos um dos mais importantes da música produzida no Brasil, em especial no nordeste. Na década de 80, junto com Geraldo Azevedo, Vital Farias e Xangai, Elomar rodou o país com o espetáculo *Cantoria*, que rendeu dois registros fonográficos.

Dois marcos da música nordestina também lançaram discos em 1973. O rei do baião lança mais um disco de carreira, com seu próprio nome *Luiz Gonzaga* (Odeon), com músicas suas e de outros compositores, como “Facilita”, de Luiz Ramalho, em que a sobrinha reclama das roubas de Bastiana: a saia terminava muito cedo e a blusa começava muito tarde. Mas, a danada dizia que era tudo para facilitar.

Já Jackson do Pandeiro desembarcou nas lojas com um disco cuja capa o mostrava rodeado de mulheres. O título do LP? *Tem Mulher, Tô Lá* (Entré/CBS). No repertório, entre outras, “Xarope de amendoim” (Severino Ramos e Paulo Patrício) e a faixa-título “Tem mulher, tô lá” (Zé Catraca e J. Luna) na qual canta que gosta muito de mulher e de dinheiro, mas se tivesse que escolher “a mulher eu vou querer”; e “Chu chu beleza” (João Silva e Raymundo Evangelista), que cantava como estava bom o arrasta-pé, cheio de mulher. Machismo nordestino puro.

COM BOSSA

Não só Tom Jobim, João Gilberto e Donato lançaram discos naquele 1973. Outros nomes ligados a Bossa Nova também o fizeram. Luiz Bonfá colocou para rodar o clássico *Jacarandá*, com arranjos de Eumir Deodato. O mesmo Deodato tem lançado no Brasil, neste ano, *Prelude* (Top Tape), que tem no repertório “Also sprach Zarathustra” (Richard Strauss com arranjos que servem como coautoria de Eumir Deodato), do filme *2001 – Uma Odisseia no Espaço*. Foi sucesso mundial. A reboque do sucesso da música de Strauss ele se apresentou 175 vezes em cidades dos Estados Unidos, Canadá, Japão e Europa.

Lançado na Bossa Nova e filho da cantora Dalva de Oliveira e do compositor Herivelto Martins, Pery Ribeiro lança *Herança* (Odeon), um disco que une “Segredo” de seu pai e Marino Pinto e “Caminheiros”, apenas seu pai, a canções de seus contemporâneos, como Roberto Menescal e Paulinho Tapajós (“Se pelo Menos você fosse minha”) e “Se as estrelas falassem” uma das poucas composições de Elizeth Cardoso.

CANTORAS

Na seara que se convencionou chamar de MPB nem só Elis Regina, Bethânia, Gal Costa, Elizeth e Beth Carvalho lançaram discos em 1973.

Claudia veio com o LP *Deixa Eu Dizer*, mesmo nome da faixa que puxou o disco, uma parceria de Ivan Lins e Ronaldo Monteiro de Souza. Em 2008, Marcelo D2 usou a faixa, com a voz de Cláudia, na música “Desabafado/Deixa eu dizer” lançada em seu disco [*A Arte do Barulho*](#). Quase quarenta anos depois a música encontrou novamente, por outros caminhos, o sucesso. Ainda tinha o que desabafar.

Marisa Gata Mansa também foi destaque com seu disco *Viagem*, nome da música da dupla João de Aquino e Paulo César Pinheiro que virou um clássico. Na canção a voz macia de Marisa (nome que está na capa do disco, sem “Gata Mansa”) pede desculpa à tristeza e voa no cavalo alado. A música já havia sido lançada anteriormente por Márcia, em 1969, mas na época não encontrou carona na garupa leve do vento macio que a letra anunciava.

Integrante do Trio Ternura, e a voz de sucessos como “Cantiga por Luciana”, de Edmundo Souto e Paulinho Tapajós, vencedora do IV Festival Internacional da Canção (1969), Evinha lançou em 1973 um de seus poucos discos brasileiros. Levando seu próprio nome, o LP (Odeon) tinha como destaque “O que é que eu estou fazendo na rua”, do trio Sá, Rodrix e Guarabyra e “As canções que você fez pra mim”, de Roberto e Erasmo Carlos.

Clara Nunes, que começou a carreira como cantora de boleros, já começava a despontar como intérprete de samba. Seu disco 1973 (Odeon) tem como destaque “Tristeza pé no chão”, de Armando Fernandes, um dos *hits* do ano. Mas, foi no disco de 1974 que Clara entra para o patamar de grande vendedora de discos, atingindo a marca 300 mil cópias vendidas, calcadas no sucesso “Canto de areia” (Romildo e Toninho). Consequentemente, Clara acaba abrindo olhos e ouvidos das gravadoras para as vozes femininas no samba.

Também em 1973 a ex-jogadora de basquete Simone Bittencourt de Oliveira entra na quadra da música brasileira, em disco lançado pela Odeon. Tendo no repertório, entre outras, a canção “Tudo que você podia ser”, dos irmãos Lô e Márcio Borges, o disco soa como transição. No disco de 1975, *Gota d'Água*, onde ela canta a faixa-título, de Chico Buarque, com Milton Nascimento e no LP de 1977, batizado *Face a Face*, no qual ela canta “O que será (A Flor da Pele)”, do mesmo Chico. Nesse álbum ela, de fato, dominaria as “quatro linhas” e já começaria a fazer cestas de três pontos, como boa jogadora de basquete. Também em 1973 Simone participou do projeto *Expo-Som 73 (Ao Vivo)*, gravado no Clube Pinheiros de São Paulo. O espetáculo virou LP naquele mesmo ano. Além de Simone, o disco contava com as participações de Leny Andrade, Márcia e Ari Vilela. A gravadora acreditava no potencial da jogadora de basquete e, também em 1973, juntou seu talento ao do sambista Roberto Ribeiro (que também lançou disco em 1973) e ao do violonista João de Aquino no projeto, que originou LP no mesmo ano, *Brasil Export 73 – Agô Kelofê – à Bruxelas*, dirigido por Hermínio Bello de Carvalho. No disco Simone canta com

Ribeiro a faixa “De uma noite de festa”, de Marcelo Melo e Fernando Filizola.

Foi também em 1973 que a revista americana *Downbeat*, em votação de críticos e leitores, elegeu como melhor cantora de Jazz (na verdade, por cinco anos) a brasileira Flora Purim, que já tinha uma trajetória no mercado de jazz americano desde 1972. Seu primeiro disco solo americano, lançado naquele ano, foi *Butterfly Dreams* (Milestone). No álbum, parcerias de Flora com Stanley Clarck e George Duke, “Dindi”, de Tom Jobim e Aloysio de Oliveira, e “Moondreams (O Sonho)”, de Egberto Gismonti, em versão de Jay Livingston e R. Evans.

Uma das rainhas dos anos de ouro do rádio brasileiro, Marlene, é a estrela do disco *Botequim*, lançado pela RGE naquele ano. O álbum é creditado a ela, Toquinho e Gianfrancesco Guarnieri, parceiro de Toquinho nas doze faixas do LP. Marlene está em plena vigor artístico.

Botequim é o título da peça de Guarnieri que estreou há 40^o anos no Rio, no Teatro Princesa Isabel, com imenso sucesso. Depois foi encenada no Teatro Anchieta, em São Paulo. Apesar de ter o nome da terceira peça em que Toquinho e Guarnieri trabalharam juntos, o disco possui no repertório canções das peças anteriores, em que ambos trabalharam com letra e música, como “Castro Alves” e “Um grito parado no ar”.

SAMBA

Com lançamentos lapidares como os de Paulinho da Viola, Nelson Cavaquinho e Elton Medeiros, 1973 se firma como um ano que respeita as tradições do samba. Mas, foi também nesse ano que Ricardo Cravo Albin, como produtor, eternizou um registro ao vivo de Ismael Silva, um dos fundadores da escola de samba Estácio de Sá, com o próprio cantando. O disco chamou-se *Se Você Jurar*, editado pela RCA-Victor.

Um dos maiores destaques de 1973 foi o sucesso carnavalesco “Ninguém tasca (O Gavião)” de Mário Pereira e João Quadrado, interpretada por Marinho da Muda. A música foi originalmente lançada no ano anterior no disco *Carnaval 1973*, da Copacabana.

Em 1973, Dorival Caymmi também teve álbum novo lançado, *Caymmi Também É de Rancho* (Odeon). O disco traz vários sucessos do mestre pescador

como “Das rosas” e “Acalanto”, com produção de Aloysio de Oliveira e arranjos do maestro Gaya. “Uma visita da Bahia a Pernambuco, do samba ao frevo. Poderia ser no carnaval dos anos 40 a 1950. Mas como foi lançado na época de grandes mudanças nos rumos da música popular brasileira não foi compreendido corretamente na época, soou extemporâneo para os anos 1970, do desbunde, outra noção do carnaval, novos baianos (...), porém é um disco lindo”, ressalta Stella Caymmi, neta e biógrafa de Dorival.

Os mestres Batatinha, Riachão e Panela foram as estrelas do LP *Samba da Bahia* lançado pelo selo Fontana-Especial/Polygram em 1973. Sob a direção de produção de Paulo Lima, o disco foi gravado num estúdio improvisado no teatro Vila Velha, em Salvador, o que garantiu o frescor do registro. Riachão ficou responsável por sete músicas do lado A, entre elas seu maior sucesso “Cada macaco no seu galho”. Batatinha ficou com as quatro primeiras faixas do lado B, entre elas “Ministro do samba”, em homenagem a Paulinho da Viola, o grande incentivador da gravação deste disco. Panela ficou com as faixas 5 e 6 do lado B, com as bem-humoradas “Não suje meu caixão”, dele e de Garrafão e “O patrão é meu pandeiro”, dele e de Carlos Napoli. O disco consta da seleção do livro *300 Discos Importantes da Música Brasileira*, coordenado por Charles Gavin.

Zé Kéti, uma das figuras centrais do espetáculo *Opinião*, de 1964, no qual além de atuar era compositor da música-título e de outras do espetáculo, tais como “Diz que fui por aí” (com Hortênsio Rocha) e “Malvadeza durão”, lança *Opinião, Diz que fui por aí, Malvadeza durão, Mascarada, Acender as velas e outros sucessos de Zé Kéti* (Itamaraty/CID), que, como o próprio título quilométrico anuncia, era um disco de sucessos, cantados na voz suingada de Zé Kéti.

Mestre do samba-canção, o gaúcho Lupicínio Rodrigues, que naquele momento estava sendo redescoberto por gente como Paulinho da Viola e Caetano Veloso, lança em 1973 seu segundo LP solo, corretamente intitulado *Dor de Cotovelo* (Rosicler e Chanteclair). Um verdadeiro documento, que possui pérolas como “Fuga”, “Caixa de ódio” e “Se é verdade” na voz do próprio autor. Seu primeiro LP, sob o título *Roteiro de um Boêmio* (Copacabana), foi lançado na década de 50. Lupicínio morreu em 1974.

Autor de “Adeus batucada”, sucesso na voz de Carmen Miranda, o veterano sambista Synval Silva, lança, aos 61 anos, seu primeiro e único LP, para Série

Documento, da gravadora RCA. Tendo seu próprio nome como título, o disco tem além de “Adeus batucada”, “Não é de nada” (pareceria sua com Antonio Maria) e “Negro artilheiro” (parceria com Herivelto Martins).

O cachorrão, como é conhecido Jair Rodrigues, deitou e rolou em 1973. *Orgulho de um Sambista*, o disco, foi um sucesso, com destaque para a música que dá nome a bolacha, composta por Gilson de Souza. O mesmo autor assina outras três músicas no LP, uma em parceria com Jair.

Após o sucesso de 1972, com o disco *Batuque na Cozinha* (RCA), puxado pela música que dava título ao disco, de autoria de um dos fundadores do samba, João da Baiana, mestre Martinho da Vila lança em 1973 o disco *Origens* (RCA), que traz também outro marco dos fundadores do samba: “Pelo telefone”, de Donga e Mauro de Almeida, a primeira música fonograficamente registrada como samba. Em *Origens* o trabalho de Martinho começa a se aproximar definitivamente das raízes africanas que o transformaram num verdadeiro embaixador da África no Brasil. A faixa “Som africano”, extraída do folclore angolano, serve como primeira seta apontando para um outro norte em seu trabalho.

O grupo vocal baiano Os Tincoãs lança em 1973 seu disco mais importante segundo a crítica especializada. O repertório de *Tincoãs* (Odeon) é feito a partir de canções oriundas dos terreiros, tendo como base violão, atabaque, agogô e cabaça. Na capa os três componentes posam sem camisa e com guias (cordões) no pescoço.

Cantor e pianista da noite paulistana, o compositor Benito de Paula encontra o sucesso em 1973. O carro chefe de seu terceiro LP, batizado de *Um Novo Samba* (Copacabana), é “Retalhos de cetim”, uma das músicas mais tocadas naquele ano. A música foi lançada em um show que ele fazia no Teleco-Teco, casa frequentada pelo pessoal do samba, como Monsueto e Ciro Monteiro.

Filho de Mano Décio da Viola, fundador da escola de samba carioca Império Serrano, Jorginho do Império lança em 1973, pela Equipe EQC, o disco *Brasil... Quem Quiser Pode Ir*. Apesar do título, em tempos de ditadura, parecia “entreguista” e era “apenas” um bom disco de samba, com duas músicas de Martinho da Vila (“Calando longo” e “Maria da hora”), uma de Candeia (“Lá vai viola”), e outra de seu pai em parceria com Jorginho Pessanha (“Hora de chorar”).

Tendo como base uma mistura de música africana e samba-rock o mineiro Marku Ribas lança em 1973 seu primeiro disco *Underground* (Copacabana). Um dos 300 discos incluídos no livro organizado por Gavin, citado anteriormente, o LP tem entre seus destaques “N’biri N’biri”, música tradicional angolana adaptada por Ribas e “Zamba Ben”, inspirada no som do Babulina Jorge Ben.

Jorge Ben lançaria em 1974 o fundamental *A Tábua de Esmeraldas* (Philips) no qual cantou que os alquimistas estavam chegando. Mas, em 1973 seu inédito tinha gosto especial. O disco *Dez Anos Depois* (Philips) tinha a difícil tarefa de desfilar os 36 sucessos que ele arregimentou até então. Produzido por Paulinho Tapajós *Dez Anos Depois* ficou com 21 faixas, algumas agrupadas em *pot-pourris*. “Chove chuva”, “Mais que nada” e “País tropical” são algumas das pérolas que estão no disco.

Também em 1973 Ronnie Von, o Pequeno Príncipe da Jovem Guarda, lança seu LP. O disco não está situado esteticamente nem nos embalos do Iê-ie-ie nem nas psicodelias de seus discos *A Misteriosa Luta do Reino de Parasempre Contra o Império do Nuncamais* (1969) ou *Minha Máquina Voadora* (1970). O disco de 1973 tinha um pouco de tudo. De “Velho sermão” (Ivan Lins e Ronaldo Monteiro de Souza) a “Essas coisas acontecem sempre” (Zé Rodrix e Tavito), passando por “Gira-girou” (Adilson Godoy), um samba ao estilo de um ponto de Umbanda, com solo de guitarra na introdução, o que não já era novidade no repertório de Ronnie. Em seu disco de 1972, a primeira faixa era exatamente uma música com tons religiosos, “Cavaleiro de Aruanda”, do guitarrista argentino Tony Osanah, que acabou virando hino da entidade africana Oxóssi. Osanah pertencera à banda The Beat Boys, a mesma que acompanhou Caetano Veloso na apresentação de “Alegria, alegria”, no Festival da MPB de 1967.

ÚLTIMAS NOTAS

Em 1973 algumas figuras importantes da história da música brasileira saíram de cena. A figura popular de Evaldo Braga, comentada anteriormente, foi a primeira perda.

Um dos fundadores da moderna música brasileira, Pixinguinha morreu no dia 17 de fevereiro, na Igreja Nossa Senhora da Paz, em Ipanema, no Rio. Autor de clássicos como “Carinhoso”, composta originalmente em 1917 e que vinte anos depois (1937) ganhou letra de João de Barro. Além de músico e compositor de talento, Pixinguinha era admirado pela figura humana que sempre foi e aos

poucos ganhou a alcunha de São Pixinguinha.

Outra figura ímpar que abandonou as rodas naquele ano, no dia 13 de julho, foi Cyro Monteiro. Compositor e intérprete talentoso, em 1937 gravou de forma definitiva “Se acaso você chegasse”, de Lupicínio Rodrigues e Felisberto Martins. Sua marca registrada em cena, ou nas rodas de bar, era de sempre estar acompanhado de uma caixa de fósforo para marcar o ritmo. O último disco lançado por ele foi em dobradinha com Jorge Veiga e chamava-se *De Leve* (RCA- Victor), lançado em 1971.

Monsueto, autor de 140 músicas, entre elas “Me deixa em paz”, parceria sua com Ayrton Amorim, faixa cantada por Milton Nascimento e Alaide Costa no LP *Clube da Esquina* (Odeon), de 72, foi outro artista que saiu de cena em 73. No mesmo ano, dentro da série *Grandes Autores*, a RCA lança um disco com 12 músicas de Monsueto interpretadas por Linda e Dircinha Batista e Marlene, entre outros. A música que abre o disco tributo é “Mora na filosofia”, parceria com Arnaldo Passos, na interpretação de Maria Bethânia.

Um acidente aéreo nas imediações do Aeroporto de Orly em Paris, França, interrompeu a trajetória de Agostinho dos Santos. O cantor foi o responsável pela interpretação da música “Manhã de carnaval”, de Luiz Bonfá e Antônio Maria, na trilha sonora do filme *Orfeu Negro*, de 1959, dirigido por Marcel Camus, que conquistou a Palma de Ouro de 1959, o Oscar e o Globo de Ouro de melhor filme estrangeiro em 1960. Agostinho foi um dos artistas mais aplaudidos no histórico show dos bossa-novistas no Carnegie Hall em 1962. Em 1973, logo após sua morte, teve lançado pela Continental/ Phonodisc um LP repleto de clássicos como “Se todos fossem iguais a você”, de Tom e Vinícius, e “Manhã de carnaval”, entre outros. O disco, inédito até aquele momento, registra as últimas gravações dele.

DE DENTRO DO FURACÃO

Na segunda edição, de 1976, da coleção *Nova História da Música Popular Brasileira*, que colocava nas bancas de jornais, quinzenalmente, fascículos acompanhados de um vinil de 10 polegadas, a dupla João Bosco e Aldir Blanc teve direito a seu fascículo exclusivo. Nele, em depoimento especial, Aldir Blanc fala sobre o cenário da MPB de então: “Muito desse período de não-criatividade, de silêncio (1969-73) não tem uma causa estética como certos analistas parecem querer colocar a todo momento, em frases que falam do marasmo e da inércia.

Cabe aí uma análise mais profunda. Na verdade, não existia marasmo algum. O que havia era a atuação, em níveis quase insuportáveis, de certos organismos. Era uma ‘paradeira’ imposta, não sentida. As pessoas sempre pintaram quadros, compuseram, escreveram livros e peças. O que não era possível era a apreciação de seus trabalhos. Mas, a partir de 1973, as coisas acabaram acontecendo – como numa explosão –, apesar da persistência da censura.”

UMA VISÃO DE DENTRO DO MAR DE MELODIAS

Houve um tempo em que de fato tínhamos a sensação de que o que classificávamos como boa música brasileira imperava no mercado. Em outros momentos a invasão de canções internacionais era uma realidade (músicas italianas, francesas e em língua espanhola) e já ocupavam generosos espaços nas programações e no gosto do público. Mas, o que poucos conseguem destacar é que, como poucos países, para o bem e para o mal, o Brasil é, ao longo de sua história, um dos poucos lugares que sempre, desde que a música entrou num processo industrial de consumo, deu preferência para sua própria música. Isso explica nova diversidade e qualidade.

“O mercado de discos no Brasil, desde os anos 1950 e até os anos 1990, pelo menos no tempo em que eu militei nele, sempre oscilou entre 65% a 75% para a preferência por música brasileira, de todos os gêneros e estilos. E o restante, claro, de gravações internacionais. O Brasil sempre foi um dos poucos países no mundo que sempre vendeu mais a sua produção nacional. Além dele, somente a Inglaterra e os Estados Unidos sempre tiveram esse privilégio”, constatou Armando Pittigliani, um dos mais atuantes profissionais do mercado fonográfico brasileiro, em especial na década de 70.





UM PROJETO ESPECIAL
PHONO 73 (O CANTO DE UM POVO) – DIVERSOS ARTISTAS

Célio Albuquerque e Marcelo Fróes

O projeto Phono 73 teve como base um festival não competitivo reunindo o cast da gravadora Philips/Polygram, atual Universal, por três dias na capital paulista. Foi o primeiro evento lá realizado. A aposta era reunir seus nomes, em diversos segmentos e criar duplas, como a que reuniu Caetano Veloso e Odair José, e a mais contundente delas, com Chico Buarque e Gilberto Gil. Sempre que possível com apresentação de pelo menos uma música inédita por cada dupla. Gal e Bethânia lançaram “Oração da Mãe Menininha”, de ninguém menos que Dorival Caymmi. O espetáculo resultou em 32 tapes de quatro canais e foi editado em três LPs lançados imediatamente em seguida. O restante do material continua inédito e entre as preciosidades mais de duas horas com os Mutantes.

A música mais enigmática do festival, “Cálice”, de Gilberto Gil e Chico Buarque, não entrou no LP. Apesar de ter sido anunciada na imprensa, não foi cantada na íntegra. Houve o episódio que os microfones foram desligados. Desde o início a dupla sabia que não poderia cantar. Todo repertório tinha antes que passar pela censura. E na censura foi previamente proibida. Mas, não custava nada tentar. Os dois só iriam cantar a música novamente no show *20 Anos Luz*, um projeto de Gilberto Gil com Midani, que nunca foi editado.

Em 2005 o *Projeto Phono 73*, sob a batuta de André Midani, coordenação de Ricardo Moreira e áudio remasterizado por Carlos Savalla, que também trabalhou na gravação original das três noites, foi relançado de forma digital com dois CDs e um DVD. Os dois CDs continham o material que estava nos três vinis. O DVD, de 35 minutos de duração, é na verdade sobra das imagens feitas na ocasião por Guga de Oliveira. A ideia original seria algo maior, mas Guga e a

gravadora não chegaram a um acordo. O DVD é incompleto sim, mas tem Chico e Gil tentando cantar “Cálice”. Só por isso o DVD já vale sua existência. O pacote teve novo relançamento em 2013.

Sobre as filmagens, Pittigliani lembra que “como naquela época não tinha gravação em VT, eu convidei a Blimp, firma do Guga, irmão do Boni (Rede Globo), para filmar tudo em 35mm. Ele parece que não acreditou na importância história do evento e só filmou alguns artistas.

“Depois, na hora de sentarmos à mesa para estudar o lançamento do filme, tivemos uma desagradável surpresa. O que eles nos pediram pela gravação extrapolava financeiramente nossas mais pessimistas previsões para o lançamento de um filme.

“Por outro lado, sem nossa autorização, eles não poderiam lançá-lo por conta própria. Resultado: essas gravações foram para o arquivo-morte da Blimp e permaneceram inéditas até os nossos dias. O pior de tudo é que essas filmagens históricas do que aconteceu no Centro de Convenções do Parque Anhembi foram aos poucos sendo mutiladas, fragmentadas e destruídas. Sendo que, parte do que sobrou foi doada a centros culturais e o que permaneceu nos arquivos da BLIMP foi apenas uma pequena parte de tudo que tinha sido gravado.

“Um dano irreparável e uma perda incalculável para a nossa cultura. No entanto, o que restou, foi ‘garimpado’ pela equipe de André Midani, responsável pelo relançamento dessa caixa. E apesar da precariedade e falta de cuidado no armazenamento das películas, ainda dá para se ter uma ideia da importância e do valor que esse evento trouxe para a memória da nossa MPB.”

O projeto inaugurou a sala de concerto e os camarins do Palácio de Convenções do Anhembi. A coordenação geral da empreitada coube a Armando Pittigliani. Jairo Pires, Roberto Menescal e Guilherme Araújo foram os responsáveis, individualmente, por cada uma das três noites, que funcionaram mais ou menos como noites temáticas. O time para esse festival contou ainda com as colaborações de Márcio Mazzola, Paulo Tapajós e Guti Carvalho, responsáveis por gravar e levar as fitas de cada dia para o estúdio da companhia no Rio. Sérgio de Carvalho, Edu Melo e Souza, Mazzola e Nelson Motta foram os responsáveis pela direção de estúdio e supervisão de mixagem.

O Projeto Phono 73 tinha como subtítulo *O Canto de um Povo*, e junto havia

um manifesto, que resume de certa forma não apenas o momento da companhia que lançava o projeto em si, mas da música popular que estava sendo produzida no período. Os trechos finais do manifesto que reproduzimos aqui valem também como um documento de quem estava no centro da efervescência cultural daquele momento:

A Música Brasileira é hoje, em sua totalidade, uma das mais fortes expressões das angústias, sonhos e emoções coletivas de nosso povo.

A inspiração brasileira: da mais simples moda de viola à mais elaborada harmonia.

Nós aceitamos todas porque negá-las seria negar comunidades inteiras, com suas necessidades e suas formas de expressão.

Estamos abertos à música que se faz no Brasil. E se faz muita música no Brasil. Porque há muita gente no Brasil querendo ouvir música. Gente das mais diversas sensibilidades, das mais distantes classes sociais, dos mais defasados níveis de consciência. E nós queremos que sempre haja uma música enquanto houver alguém disposto a ouvi-la.

A PHONO 73 é a expressão viva de nossa posição e disposição diante da música que se faz hoje no Brasil. Venha de onde vier, seja feita por quem for, de que forma for. Canto aberto. Para todos que quiserem ouvir. Para um país inteiro. Canto de um povo.

TRÊS NOITES DIVISORAS

Quarenta anos depois da gravação e do lançamento do *Phono 73*, Marcelo Fróes (MF) e Célio Albuquerque (CA) foram ao encontro de dois comandantes dessa empreitada, André Midani e Roberto Menescal, para desvendar mais um pouco esse momento ímpar. Abaixo apresentamos a transcrição da entrevista realizada:

CA – COMO SURTIU O PROJETO PHONO 73?

André Midani – A imagem completa que eu tenho é a seguinte: um dia estávamos no apartamento da Nara, e Erasmo Carlos estava lá, dizendo “festivais do jeito que estão sendo realizados a gente não quer mais”. Mas o que a gente pode fazer para que os festivais não morram, perguntava ele. Aí eu introduzi o Erasmo e o Ivan Lins que começaram a conversar buscando uma solução. Eu fiquei perplexo, intrigado. E levei isso ao grupo, que chamávamos de Grupo de Trabalho que era composto por pessoas inteligentíssimas, como o Doritti, da *Veja*, Nilze da Silveira, Zuenir Ventura, Arthur da Távola, Hédio Pellegrino... Era um grupo de pessoas que a gente tinha escolhido para trabalhar junto. O Beto (Menescal) e o Pittigliani (Armando) foram que construíram a base para esse grupo de trabalho. Era maravilhoso, durou uns quatro anos.



A gente chegava para as reuniões, sempre fora da companhia, com um ciclo de perguntas, de sugestões. Era claro que tanto eu, como Beto, bem como outras pessoas da direção da companhia não tinham direito de interferir muito na dinâmica do grupo. A gente ficava ouvindo.

Roberto Menescal – O Grupo de Trabalho era um grupo que atuava sobre os problemas da companhia, mas não dentro da companhia. A gente fazia questão de que a coisa fosse feita fora. Porque senão daqui a pouco eles estariam envolvidos com as coisas do dia-a-dia. A gente queria o contrário. Nem a companhia como um todo sabia disso. Era um grupo que tinha a visão de fora. Essa coisa de levar para um hotel toda terça-feira, ir lá...

CA – A PARTIR DO GRUPO DE TRABALHO VOCÊS CHEGARAM À CONCLUSÃO QUE FARIAM O PHONO 73?

Midani – Houve umas duas, três ou quatro reuniões. E numa frente unida disseram que podia ser um festival de sucessos, sem ser competitivo. Dali, o Pittigliani, o Roberto e eu pegamos essa sugestão do grupo e montamos uma coisa que ficou assim: um artista entra cantando uma canção que todo mundo conhece, uma outra inédita, chama um outro artista que canta junto com ele, o primeiro artista sai e outro continua. Então foi assim que ficou.

CA – O CONCEITO DE FESTIVAL NA VERDADE ERA O CONCEITO DE UMA GRANDE MOSTRA DE TALENTO? NESSA ESCOLHA QUAL FOI O CRITÉRIO BÁSICO? TEM TAMBÉM AQUELA FOTO QUE TODOS COMENTAM QUE TINHA TODO O CAST PRINCIPAL DA COMPANHIA COM UM TEXTO DIZENDO QUE SÓ FALTA O REI.

Midani – Essa fotografia é anterior ao *Phono 73*. Um pouco só.

MF – HÁ ALGUM EVENTO EM QUE TODOS ESTAVAM JUNTOS?

Menescal – A história da foto é outra. Eu comecei na companhia em 1970. Foi um ano muito bacana de realizações nossas. Quando terminou o ano o André falou: “vamos fazer um brinde de final de ano.” Ai ele diz: “cada um vai para casa, quando a gente voltar vamos refazer tudo isso que a gente fez.” Me deu uma frustração. Pô, a gente brigou pra caraca... Mas, depois fui entendendo a intenção disso. Porque na verdade era um caminho novo, eram pessoas chegando, com nova cabeça e tal... Mas, a gente não conseguiu ter no primeiro ano o resultado que queria. Elis era o máximo? Era. Mas, não vendia. Caetano era o máximo? Era. Mas não vendia disco. “Vamos para casa e vamos mudar tudo.” Lembro que passei o *réveillon* assim triste, mas, ao mesmo tempo, ok

Quando voltamos era um novo ano, mesmo. A gente sabia que estava certo. Mas, não sabia onde estava errando. Foi aí que começou a surgir essa procura, que acaba resultando no Grupo de Trabalho. “A gente tá numa companhia bacana. Vamos mostrar isso.” Mas, como? “A gente paga a página do meio da *Manchete* que é dupla e faz uma foto show, com praticagem, iluminação, com produtores, bem produzida.”

Na verdade a coisa foi meio provocativa mesmo. Todas as outras companhias ficaram muito putas com aquela foto. Me lembro do cara da RCA falando assim: “pô, mas colocam o Chico Buarque e não sei mais quem, mas quem vende mesmo é Nelson Gonçalves” (que era da RCA). Era verdade. Mas era o fim de uma verdade. Aí vem o Grupo de Trabalho e começa a colocar ordem assim... Para começa a nos dar elementos para as ações. Lembro que a gente pensava: “o que é que gente faz com Toquinho e Vinicius?” Uma puta de uma dupla. Toquinho e Vinicius é uma coisa popular. Vinicius é um grande poeta... A visão deles como jornalistas: vamos fazer uma cara popular. E acabar com essa coisa de super Classe A. Não. É samba popular. E foi, e acabou vendendo muito. Eles nos traziam essa visão de fora. Então, o Phono, o Grupo de Trabalho... mostrou que a Polygram era muito forte.

Midani – Esse tipo de ação mostrava uma atitude diferente diante do trabalho. Percebíamos que algo estava mudando. A gente sabia o que achava mais bacana, salvo pouquíssimas coisas. Mas, todos nós: o Jairo Pires, os assistentes do Jairo, o Beto, eu... Eu acho que a gente conseguiu naquela época juntar as experiências/esperanças de um montão de gente pensando junto.

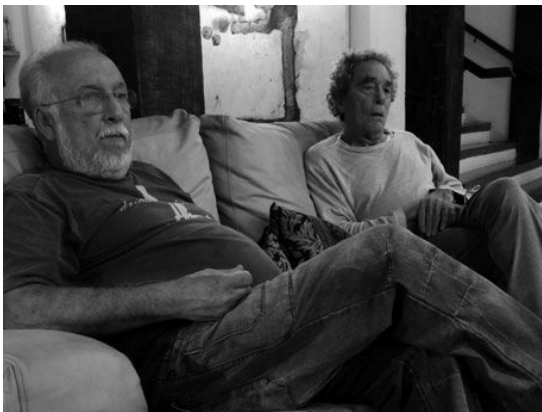
Menescal – Acho que teve uma modernidade que foi muito importante. Tem coisa que a gente até nunca conversou. Tem que preparar a convenção, convenção artística, aí vem o cara da venda enquanto a gente está conversando... aí não dá... Aí o André veio com a proposta de acampar em Itatiaia para preparar a convenção. Montávamos as barraquinhas, os filhos dele, os meus filhos... e a gente trabalhando no sol... Imagina se o pessoal da CBS ia fazer isso... Os caras são malucos. Mas aí as coisas saíam bacanas porque a gente estava ali só para aquilo, não era perturbado pela coisa interna, a gente conseguia botar pra fora. Também tem outra coisa. Na Holanda as mulheres queriam usar calça comprida e não podia, o regulamento dizia que não podia. Tem isso aqui? Tem mesmo? Aí a gente chama o cara do DP. Por quê? Porque não fica bem... A gente quebrou esse tabu. Você acaba mudando a mentalidade da companhia e

isso acaba resultando naquela modernidade que pintou na época.

MF – A IDEIA DA COMPANHIA IR PARA A BARRA FOI UM REFLEXO DESSA MODERNIDADE?

Menescal – Foi

Midani – Outro dia o Erasmo chegou aqui em casa com um tijolo do estúdio da Barra. Ele disse que pegou três. Colocou assim dentro desse relicário e me deu.



Menescal – Imagina a gente mudar para a Barra. Imagina o holandês lá. O cara via, pegava o mapa do Rio e falava assim: “Mas, o bom é pra aqui”. E a gente acaba mostrando que ir para Barra era melhor.

CA – O PHONO 73 NASCE COMO UMA RESPOSTA DE MERCADO OU PARA ATENDER UMA DEMANDA ARTÍSTICA?

Midani – Sem dúvida foi um ato de coragem empresarial. E de loucura

pessoal. Eu acho que montar isso... Se alguém dissesse que ia fazer do jeito que a gente fez eu não acreditaria. Da gravação até o lançamento foram dois, três dias.

MF – VOCÊS PAGARAM TUDO DO EVENTO OU TEVE PATROCINADOR? FOI ALGO MUITO CARO NAQUELA ÉPOCA. PAGAR HOTELE PASSAGENS PARA ESSA GENTE TODA.

Midani – Mas, todo mundo cantou de graça, né? As pessoas compraram ingresso. Cada um dos três discos do festival vendeu cerca de 80 mil cópias em média. 240 mil no total.

Menescal – Foi coragem. Os artistas foram de graça. Mas, pagou-se os músicos que estavam gravando.

CA – VOCÊS TIVERAM A IDEIA E PROPUSERAM AOS ARTISTAS FAZER ESSA GRANDE MOSTRA, ESSE FESTIVAL, Q UAL FOI A REAÇÃO DOS ARTISTAS? Q UEM MAIS SE ENTUSIASMOU?

Midani – Aí eu acho que o Jairo Pires seria a pessoa mais indicada para responder. Eu não cheguei a conversar de primeira. Me lembro que, temendo o abandono dos baianos ao projeto, fiz o seguinte: convidei o Guilherme Araújo para ser produtor de uma noite. O Beto produtor de outra noite e o Jairo de outra. Cada um dos três tinha seus pontos fortes e na retaguarda eu tinha os meus pontos fortes.

CA – VOCÊS SEGMENTARAM CADA DISCO?

Midani – Não, cada noite e, consequentemente, cada disco. Uma noite sobre a qual se falou menos é a noite popular. O Jairo é que foi responsável. Tinha Odair José, Wanderléa...

Menescal – Tem um lance nisso que é muito importante. Eu estava vivendo muito Elis, Chico, Caetano... Mas, numa reunião de produção Jairo se sentia um pouco inferior em número de artistas. Mas, lembro que o André bateu na mesa: pá! “O que foi? O que foi?”, perguntamos. E ele disse: “Quem paga nosso salário, paga o ‘não sei o quê’ é o Odair José, o Evaldo Braga... Não é o Chico, não é o Caetano...” Ali nós tomamos consciência disso. Quando tocavam os caras, a gente saía conversando. Não era nada contra os caras, mas a favor de outras

coisas... Então, nós podemos fazer essas coisas por eles, o popular Polydor. E devido a isso, quando chegou no show a gente já tinha outra concepção do que era aquele popular todo da companhia. Isso foi muito importante. Tinha a imagem da companhia dos shows em São Paulo, do *Dois na Bossa...* Aquilo era bacana. A imagem da companhia vem daí. Mas, quem mantinha era esse *cast*. Daí que vem a sugestão de fazer Caetano com Odair José e essas coisas todas, que também foi uma quebrada bacana.

CA – NA VERDADE ESSA MISTURA DE CANTORES CANTANDO JUNTO COMEÇOU A SE SOLIDIFICAR NA MÚSICA BRASILEIRA A PARTIR DESSE PHONO 73.

MF – VEM UM POUCO DAQUELA HISTÓRIA DE JAIR RODRIGUES E ELIS REGINA, MILTINHO E ELZA SOARES...

CA – ESSE ENCONTRO ENTRE CAETANO E ODAIR COMEÇA A QUEBRAR ESSE PRECONCEITO, DESSES ENCONTROS...

Midani – Num dia na construção do novo estúdio na Barra (antes era no centro do Rio) passa na rua o Carlos Imperial. Aí ele chegou e me disse: “Vocês são foda. Vocês tiraram o artista da cozinha...” E era mais ou menos isso. O Odair José era tão bem recebido por todos quanto seria a Elis.

Menescal – Isso realmente foi uma inovação. Era muito amor. Me lembro que estava fazendo um show com a Elis em São Paulo, fiquei lá uns quatro meses. Eu ficava pensando: “a companhia tá tendo reunião e eu aqui”. A gente gostava muito daquilo. Chegou a um ponto que esse maluco (o André) foi morar no prédio da companhia no centro da cidade, na Cinelândia. Ele foi morar mesmo. Ele dizia que estando por ali não perderia tempo... A gente realmente tinha paixão por aquilo e estava vendo resultado.

CA – DESSAS TRÊS NOITES O QUE FICA MAIS NA CABEÇA DE VOCÊS? O QUE FICA NA MEMÓRIA AFETIVA DE VOCÊS?

Midani – A noite em que a Elis é vaiada e o Caetano vai ao socorro dela, a Bethânia deu um beijo na Gal. Gil e Chico cantando... Sérgio Sampaio... Era um tempo que a gente abria a porta e chegava talento. E talento pronto, do ponto de

vista que nós tínhamos. O que a gente via era esse talento pronto. O que os competidores viam eram esses malucos... “O que vocês vão fazer com isso?”, perguntavam. Era realmente o rompimento para uma modernidade. A gente tinha viajado nesse percurso intensamente, porque estávamos sempre juntos. Modernidade era um pouco o que a gente ia vivendo. Quando eu saí do Brasil, eu tinha feito uma companhia de discos, a Imperial, que vendia discos de porta em porta.

MF – ESSA O PESSOAL DO BAIXO GÁVEA NÃO SABE, MAS ELE É MEIO Q QUE O FUNDADOR DA ORQ UESTRA IMPERIAL.

Midani – Mas, eu saí daqui para fundar, instalar a Capitol Mexicana. E lá me inspirei muito na maioria dos meninos. O México era uma indústria muito forte. Mas, entendi que era diferente. Quando voltei ao Brasil, se não tivesse tido o Roberto talvez não tivesse tido o sucesso que tive.

Menescal – Hum...

Midani – É verdade, é verdade. Quando cheguei o Pitigliani era o diretor artístico. E já tinha tido várias vitórias. Vitórias muito grandes: Elis, Jair, Jorge Ben... Só esses três já é o bastante. Só que quando cheguei, ele já estava ultrapassado para os padrões nos quais eu pensava. Só que o filho da puta sempre nos enchia de ideias para promover os discos. Era criativo. Era isso que ele tinha: tesão de criar. Então, para eu poder botá-lo onde ele desejava, mesmo inconscientemente, onde ele tinha talento, eu tinha que ter uma retaguarda na direção artística, alguém ocupando aquele espaço. Se não tivesse tido Roberto eu teria muito menos sucesso.

MF – ELE MUDOU DE DEPARTAMENTO? TERIA IDO SER DIRETOR DE MARKETING?

Midani – Um grande diretor de marketing. Um doido! Um entusiasta.

MF – USAVA-SE ESSE TERMO, DIRETOR DE MARKETING?

Menescal – Não, era departamento de divulgação, rádio, jornal. Seria o departamento criativo.

MF – A PARTIR DOS 70 PASSOU A TER UM DIRETOR ARTÍSTICO DA

PHILIPS E UM DA POLYDOR. ISSO FOI EM 1970?

Midani – Mais ou menos. Quando a gente começou a meter a mão na massa, toda a turma tinha uns 150 artistas no *cast*, talvez cinco a mais ou cinco a menos.

Menescal – Num determinado momento a gente tinha exatamente 158 artistas. Variava um pouco. Mas, me lembro desse número porque ele foi dito numa convenção.

Midani – Impossível. Tínhamos o que naquele momento? Tínhamos seis pessoas no departamento artístico. Então, o primeiro trabalho foi diminuir de 158 para alguma coisa como 50.

MF – TINHA MUITO ARTISTA CONTRATADO QUE NÃO LANÇAVA DISCO, MAS TINHA CONTRATO.

Menescal – Tinha, mas não era muito não. Você tem que lembrar que na época tinha a possibilidade de fazer compactos simples. Podia funcionar ou não...

Midani – Mas, o câncer da história era o cara que faz sucesso e fica na companhia enchendo o saco de todo mundo para ver se faz sucesso... O que não faz sucesso e fica enchendo, dá trabalho para nada.

CA – DA MANEIRA QUE VOCÊS LEVARAM A COMPANHIA E PRINCIPALMENTE ESSE FOCO DE VIRADA, DE REDIRECIONAMENTO DO PHONO 73, ACONTECERIA SE A EMPRESA NÃO FOSSE HOLANDESA, FOSSE AMERICANA?

Midani – Tinha uma coisa: uma das mulheres amigas do presidente era amiga do Vinicius de Moraes, se conheciam desde o tempo de Los Angeles. Na Polygram a gente não tinha muito suporte através do mundo. Tínhamos na França. Fora disso o ambiente artístico já era mais tendendo para o tecnocrata. Isso era Phonogram. Na Polygram era muito mais artístico do que na Phonogram, isso na Alemanha e Holanda. Aí tinha a companhia que era muito criativa, a CBS-Columbia. Tinha a RCA... A Odeon tinha medo de tudo, da sua sombra.

Menescal – Mas, André, você conseguiu seu emprego na Odeon (no período da Bossa Nova) no peito, falou que vinha de fora, que não sei o que, que era

baterista... Foi lá procurar emprego e voltou dizendo que tava contratado.

CA – ESSES ARTISTAS QUE TIVERAM SEUS PRIMEIROS DISCOS LANÇADOS NO PERÍODO DO PHONO 73, COMO É QUE VOCÊS OS VIAM?

Midani – Raul, Sampaio... Esses malucos eram com o Roberto, que é maluco.

Menescal – Mas, acho que mais malucos éramos nós. Quer um exemplo? Eu quando contratei o Raul foi por *feeling*. Mas, o Raul usava terno e gravata. Eu disse: eu quero esse cara. Contratei. Aí falei para o André: “Acabei de contratar um cara. Você precisa ver”. Mas ele perguntou: “Pra quê?” Eu não sabia ainda. E falei para ele que não sabia se é para ser artista ou se é para produzir. Bom... Ele disse: “Procura Saber.”

Midani – Eu perguntei: “Você realmente confia nesse cara?”

CA – A COMPANHIA FUNCIONAVA PELO *FEELING*, MÚSICA E A CONFIANÇA DE VOCÊS NAS PESSOAS...

Midani – Era mais amor do lado deles do que do meu. Era mistura. Eu tinha que ser mistura. Eu tinha que frear. Minha vida não era só a parte artística. Amanhã, 14 horas tem reunião...

Menescal – Ele também poupava a gente dessa coisa. Como a gente era amigo bem antes de estar trabalhando junto eu não queria confundir as coisas nunca. A gente tinha uma coisa entre nós. Isso não pode. Eu perguntava: “Como patrão ou como amigo?” “Não. Essa é como patrão. Essa é como patrão: não pode.” Como amigo a gente ia discutir. Tinha que fazer essa separação. Senão confunde muito. “Essa é como amigo.” “Então, vamos discutir.” Por outro lado, ele segurava todas as barras da gente dentro do orçamento.

CA – UM DISCO TRIPLO DEPOIS DE UM FESTIVAL NÃO COMPETITIVO. COMO A MATRIZ VIU ISSO?

Midani – Na época era diferente. Quando entrei na Polygram se fazia um orçamento anual. No fim do ano se fazia a comparação entre a realidade e a expectativa. Quando sai da Polygram e comecei na Warner já eram duas vezes

por ano. Em alguns anos, por conta do acordo Time/Warner, passou a ser todo mês. Com isso eu conheci a passagem de uma indústria basicamente criativa para uma indústria convencional.

Menescal – Acho que é em 1981. Crise do Petróleo. Quando tem crise no petróleo surgem coisas como: “não vamos fazer tudo isso que a gente está fazendo.” “Não pode experimentar tudo.” Aí você começa a resolver. E quem vem para dirigir a companhia são os *controllers*. Aí, fica barra pesada.

CA – COMO O EPISÓDIO DA CENSURA ESTEVE PRESENTE NO PHONO 73 E COMO VOCÊS LEMBRAM DESSE EPISÓDIO?

Midani – Eu não estava no Brasil. Estava na Holanda. Eu tinha que estar junto ou viajar para matriz para conseguir um estúdio para a companhia. Achei que deixar o meu pessoal, Pittigliani, o Jairo e, de uma outra maneira, o Guilherme Araújo, que não era da gente, mas que era da gente. Achei que o assunto tinha sido tão conversado, tão organizado no papel, que eu tinha toda confiança que ia dar certo. Quanto ao caso da censura, tem que perguntar ao Roberto. Eu não estava presente na gravação do *Phono 73*. Tem gente que acha que eu tinha fugido. Coisa de censura é com o Roberto.

Menescal – Eu sou o censor (risos). A gente sabia do risco. Mas, o Chico disse: “Nós vamos cantar. Vamos tocar a coisa pra frente, ok?”. “Vai, que a gente vê o que faz”, eu respondi. Foi o que fiz. Era um segundo andar ou terceiro. A parte técnica ficava lá em cima de onde dava para ver o palco do Anhembi. Levamos as máquinas, levamos tudo. E de lá a gente via e ouvia principalmente isso. De repente entra um cara louco da censura na cabine gritando para que desligássemos o som. E dizia que nós sabíamos... Eu falei: “Não, a gente tá aqui gravando”. Aí tentei começar a levar no papo. “Desliga”, ele gritou. Aí eu tirei o som da sala. E o cara começou a discutir. E eu falei: “Cara, a gente tá gravando.” Mas, ele disse que daquela vez não podia. E de repente ele olha para frente e diz: “Eles tão cantando.” “Não, sei lá, é outra coisa, é o som da casa.” Aí o cara desce feito um louco e vai mandar cortar o som do PA. E depois o cara ainda queria levar todo mundo preso.

MF – QUANDO VOCÊS FIZERAM A REEDIÇÃO QUE SAIU COM O DVD NÃO MEXERAM NO SOM, ERA SÓ VÍDEO. SÃO 32 FITAS, EU OUVI TUDO HÁ 15 ANOS...

Menescal – Acabava cada show e eu ia direto para o aeroporto e pegava um avião direto para o Rio, direto para o estúdio. Ficava lá. Virava a noite montando, mixando, depois levavam para fábrica de motocicleta.

CA – TINHA CENSURA. TRÊS, QUATRO DIAS DEPOIS CADA DISCO ESTAVA NA RUA. E A CENSURA?

Menescal – “Cálice” não entrou no repertório. Inclusive não tem no disco.

CA – FORA “CÁLICE”, ELES DEIXARAM TUDO?

Menescal – Porque na verdade já estava tudo liberado. Tudo já havia sido mandado para censura. Ela proibiu “Cálice”, mas tocamos o projeto. Lembro que a gente mandava antes. A gente fazia muito truque. Aquela do disco do Chico e Caetano que diz “eu como, eu como, eu como... você não está entendendo nada do que eu digo”. Escrito é uma coisa. Era um jogo de gato e rato. “Cálice” estava censurada. Mas, eles disseram que iam tentar. “Canta.” Cantaram, mas não foi permitido entrar no disco.

MF – IAM USAR O VÍDEO?

Midani – Em principio eu não sabia se na hora havia um registro em vídeo. Eu acho que o Armando me disse que a gente havia feito um acordo com o Guga, irmão do Boni, da TV Globo. Mas a coisa acabou não andando. Até que um tempo depois ele me liga e diz que uma assistente que fez uma pequena montagem aleatória, de 21 minutos, mas que tem “Cálice” lá, tem o beijo da Bethânia na Gal, tem a vaia para a Elis e a reação do Caetano, tem o Jorge cantando enlouquecido com Caetano beijando o chão... Então, são poucos minutos, mas intensos.

CÁLICES DE HISTÓRIAS

“Cálice”, de Gilberto Gil e Chico Buarque, composta para o *Phono 73*, foi um sucesso em 1973. Mas, um sucesso “mudo”. Pois, todos sabiam da música e que ela não havia sido tocada no festival da gravadora, que os microfones haviam sido desligados... Mas, ouvir mesmo, poucos ouviram. Ela só foi lançada oficialmente, liberada pela censura, em 1978, quando ganhou três gravações. Uma com Maria Bethânia, uma com Bebel Gilberto e Miúcha e a mais contundente e a que ficou no imaginário dos ouvintes com Chico Buarque e

Milton Nascimento. O registro de Chico e Gil cantando (ou tentando cantar) “Cálice” só pôde ser visto muitos anos depois quando foi lançada a versão em CD do projeto, que tinha como bônus algumas imagens captadas durante o festival.

Mas muita gente ouviu a canção antes de sua gravação oficial, antes dela ser impressa nos acetatos da vida. Uma das vezes foi ainda em 1973. Motivados pelo desaparecimento de um de seus colegas, o jovem Minhoca, estudante de Geologia da USP, os universitários pensam em organizar manifestações e convidam Gilberto Gil para se apresentar no auditório da escola Politécnica. Claro que a estudantada pediu para ele cantar “Cálice”. Mas Gil pediu desculpas, pois não sabia toda a letra, afinal boa parte foi escrita por Chico. De repente surgiram várias cópias da letra. Um estudante segurava a letra enquanto Gil cantava. Claro que o show durou bem mais que os 30 minutos que ele disse que poderia fazer e a música foi “bisada” no final. A apresentação foi gravada e chegou a circular na Internet. Boa parte desta história, com outros detalhes está no livro *Cale-se*, escrito pelo jornalista Caio Túlio Costa, publicado em 2003 pela editora Girafa.

Phono 73 – O Canto de um Povo (Phonogram)

Direção de Estúdio: Mazolla, Sérgio, Edu e Nelson Motta

Capa: Ilustração de Benício

Gravado ao vivo no Palácio das Conveções

Parque Anhembi – São Paulo, SP

Maio de 1973

Disco 1, Lado A

1. Regra Três (Toquinho e Vinicius de Moraes)

Intérpretes: Toquinho e Vinicius

2. Samba de Orly (Chico Buarque e Vinicius de Moraes)

Intérpretes: Toquinho e Vinicius

3. **Orgulho de um Sambista** (Gilson de Souza)
Intérprete: Jair Rodrigues
4. **Sou da Madrugada** (Gilson de Souza e Wando)
Intérprete: Jair Rodrigues
5. **Hino ao Senhor** (Tony Osanah)
Intérprete: Wilson Simonal
6. **Rockda Barata** (Jorge Mautner)
Intérprete: Jorge Mautner

Disco 1, Lado B

1. **Tudo Se Transformou** (Paulinho da Viola)
Intérprete: Caetano Veloso
2. **Vou Tirar Você Deste Lugar** (Odair José)
Intérpretes: Odair José e Caetano Veloso
3. **Vai Depressa** (William Verdaguer)
Intérprete: Ronnie Von
4. **Loteria da Babilônia** (Raul Seixas e Paulo Coelho)
Intérprete: Raul Seixas
5. **Me Acende Com Teu Fogo** (Roberto Carlos e Erasmo Carlos)
Intérprete: Erasmo Carlos
6. **Sentado à Beira do Caminho** (Roberto Carlos e Erasmo Carlos)
Intérpretes: Wanderléa e Erasmo Carlos
7. **Foi Assim** (Juventude e Ternura) (Renato Corrêa e Ronaldo Corrêa) Intérprete: Wanderléa
8. **Festa de Arromba** (Roberto Carlos e Erasmo Carlos)
Intérprete: Erasmo Carlos

Disco 2, Lado A

1. **É Com Esse Q ue Eu Vou** (Pedro Caetano)
Intérprete: Elis Regina
2. **Ladeira da Preguiça** (Gilberto Gil)
Intérpretes: Elis Regina e Gilberto Gil
3. **Filhos de Ghandi** (Gilberto Gil)
Intérprete: Gilberto Gil
4. **Mas Q ue Nada** (Jorge Ben)
Intérprete: Jorge Ben
5. **É de Manhã** (Caetano Veloso)
Intérprete: Jorge Ben
6. **Zumbi** (Jorge Ben)
Intérprete: Jorge Ben

Disco 2, Lado B

1. **Não Tem Perdão** (Ivan Lins e Ronaldo Monteiro de Barros)
Intérpretes: Ivan Lins e MPB4
2. **Pesadelo** (Maurício Tapajós e Paulo César Pinheiro)
Intérprete: MPB4
3. **A Alegria Continua** (Mauro Duarte e Vilela)
Intérprete: MPB4
4. **Baioque** (Chico Buarque)
Intérprete: Chico Buarque
5. **Manera Fru Fru, Manera** (Raimundo Fagner e Ricardo Bezerra) Intérprete: Fagner
6. **Jazz Potatoes** (Jorge Ben)
Intérpretes: Jorge Ben e Gilberto Gil

Disco 3, Lado A

1. **Diz Que Fui Por Aí** (Zé Kéti e H. Rocha)
Intérprete: Nara Leão
2. **Quinze anos** (Naire e Paulinho Tapajós)
Intérprete: Nara Leão
3. **Movimento dos Barcos** (Jards Macalé e Capinam)
Intérprete: Jards Macalé
4. **Trem das Onze** (Adoniran Barbosa)
Intérprete: Gal Costa
5. **Sebastiana** (Rosil Cavalcanti)
Intérprete: Gal Costa

Disco 3, Lado B

1. **Oração da Mãe Menininha** (Dorival Caymmi)
Intérpretes: Gal Costa e Maria Bethânia
2. **Preciso Aprender a Só Ser** (Gilberto Gil)
Intérprete: Maria Bethânia
3. **Trampolim** (Caetano Veloso e Maria Bethânia)
Intérprete: Maria Bethânia
4. **A Volta da Asa Branca** (Luiz Gonzaga e Zé Dantas)
Intérprete: Caetano Veloso





A BOLHA
um passo a frente



INDO DIRETO AO PONTO
UM PASSO À FRENTE – A BOLHA

Nélio Rodrigues

O caleidoscópio multicolorido da psicodelia já não reluzia nos céus de 1973. Mas três anos antes, quando Arnaldo Brandão (baixo e voz), Renato Ladeira (teclados, guitarra e voz), Pedrinho Lima (guitarra e voz) e Gustavo Schroeter (bateria) aposentaram o velho nome em inglês de sua banda, The Bubbles, para ressurgirem no cenário sob a égide de A Bolha, as loas ao ácido lisérgico e as suas “mágicas” sensações viraram assunto central em algumas de suas novas composições.

De fato, em 1970, o mergulho na psicodelia foi profundo. Do palco, bradavam: “Quero viajar, quero ir pra qualquer lugar.” Como Aldous Huxley, era preciso abrir as portas da percepção. Por isso, sem meias palavras, Arnaldo escancarava: “Tomei um *sunshine* na praia e saí viajando por aí.” Enquanto em “Irmãos Alfa”, Pedrinho conclamava: “Vamos todos nessa (...), ele (*o ácido*) abre todos os caminhos...”. Na verdade, para A Bolha, o aforismo “sexo, drogas e rock and roll” caía como uma luva.

Assim, com seu elixir vigoroso e psicodélico e com auxílio dos poderosos amplificadores Marshall, das guitarras Gibson, do baixo Vox em forma de gota e da bateria de dois bumbos de Gustavo, A Bolha percorreu os quatro cantos do Rio de Janeiro inúmeras vezes, sempre atraindo uma horda de seguidores para suas apresentações. Fossem elas nos teatros da Zona Sul ou nos clubes suburbanos.

De 1970 a 1972 sua trajetória seguiu de forma linear e ascendente. Em 1971, conquistaram o prêmio de melhor banda do Festival Internacional da Canção depois de fazer tremer as arquibancadas do Maracanãzinho com o arranjo pesado que fizeram para a canção “18:30”, de Eduardo Souto Netto e Geraldo

Carneiro. Apesar de empolgante e consistente, a ascensão do grupo não impediu Arnaldo Brandão de pular fora do barco. Ele bem que avisara sobre suas intenções, embora ninguém o tivesse levado a sério. Arnaldo queria estudar música, se aprimorar como baixista e morar por uns tempos no exterior. Esperou a poeira do carnaval de 1972 virar cinza para se despedir, sem dó nem piedade, dos incrédulos companheiros.

Quando a banda se refez, com Marcelo Sussekind ocupando o posto de Arnaldo, seus integrantes se isolaram numa chácara em Friburgo, para se dedicarem a pré-produção do álbum *Um Passo à Frente*, a temática lisérgica deu vez a questões existenciais. Junto com Renato, Pedro Lima, seu principal compositor, entrara para uma sociedade dedicada ao autoconhecimento e a reflexão, gerando, por conta disso, temas como “Um passo à frente”, “Razão de existir” e “A esfera”, entre outros. Além disso, naquele início de 1973 a psicodelia já havia sido engolida pela pompa e complexidade do rock progressivo, estilo que serviu de inspiração para o então novo trabalho do grupo.

Projeto acalentado pelos rapazes havia tempo, o processo de gestação do LP não passou sem contratempos. A constante falta de energia elétrica em Friburgo, às vezes por dois dias consecutivos, e as ausências de Marcelo Sussekind, muito requisitado para gravações na Odeon, trouxeram a banda de volta ao Rio e o pioneiro baixista dos The Bubbles, Lincoln Bittencourt, para o lugar de Marcelo.

Depois de afinarem a sintonia num galpão de uma velha fábrica de tecidos na Tijuca, A Bolha se mudou de mala e cuia para o estúdio da Musidisc, na Lapa, região central do Rio, onde *Um Passo à Frente* se materializou com a ajuda de Luizinho Eça (piano elétrico na homônima “Um passo à frente”), Tomás Improta (piano em “Epitáfio”), Ion Muniz (flauta e sax em “A esfera”) e Maurício Maestro, que cuidou dos arranjos vocais junto com os rapazes.

O disco chegou às lojas em maio de 1973, embalado em capa dupla na qual se destacam, em sua parte interna, duas fotos coloridas dos rapazes feitas no Teatro Ipanema. Nos sulcos, ecos do rock progressivo, tão em voga na época, soam nítidos em pelo menos três das sete faixas do disco. Não por acaso, as mais longas. São elas: “Um passo à frente”, faixa que intitula e abre o LP, “Bye my friend” e “A esfera”. Somadas, ultrapassam 25 minutos, recheados de paisagens sonoras contemplativas, tal a leveza dos arranjos e das próprias canções.

A influência do King Crimson, cujos discos rodavam insistentemente nos toca-

discos de Pedrinho e Renato, aparece com sutileza em partes da mais contundente “Um passo à frente”. Mas em “A esfera”, que se inicia com violão e flauta, seguidos pelo órgão e demais instrumentos, transparece com todas as suas letras no solo de sax de Ion Muniz. Livre e nervoso.

As mudanças de andamento e de climas, tanto numa quanto na outra, são predicados que agarram o ouvinte logo na primeira audição. São envolventes, nos tiram do chão, nos levam a outra dimensão no embalo das melodias, dos sons, dos arranjos e da execução instrumental e vocal. Quando nos damos conta, lá se foram os cerca de 10 minutos de cada uma das faixas.

Das três, contudo, a mais frágil e bela é a delicada despedida “Bye my friend”, que completa o trio de canções com o viés progressivo do LP. Na verdade, a banda já vinha flertando com esse estilo havia um bom tempo, especialmente através de canções como “Desligaram meus controles”, um inegável mergulho, assinado por Arnaldo Brandão, no som mais ácido e psicodélico do Pink Floyd.

Apontada como uma das mais importantes bandas do rock carioca, A Bolha pluga sua tomada roqueira mais tradicional em “Razão de existir”, “Tempos constantes” e “Neste rock forever”. Nelas, são as guitarras de Pedrinho e Renato que assumem o comando, apoiadas, claro, pelo baixo marcante de Lincoln e pela bateria infalível de Gustavo. Também faz parte desse grupo de canções o tema instrumental “Epitáfio”. Embora ao se iniciar aponte na direção do rock progressivo, a canção se acomoda mesmo, e com mais nitidez, no tradicional compasso 4/4 do velho rock and roll, com a ajuda do piano ao estilo Jerry Lee Lewis de Tomás Improta.

É A Bolha indo direto ao ponto, sem rodeios e climas diversos, como em “Neste rock forever”, cuja primeira estrofe foi assinada pelo jornalista e escritor Luiz Carlos Maciel. Neste grupo de músicas de rock vale a pena anotar o trabalho urdido das guitarras de Pedrinho Lima e Renato Ladeira, sobretudo em “Tempos constantes”, na qual brilha mais alto a guitarra de Pedrinho Lima. Na época, um dos guitarristas mais respeitados por seus pares, ele dá um show de ritmo e ornamentos do início ao fim desse rock cheio de balanço.

Num ano em que se contam nos dedos os lançamentos do rock brasileiro (entre eles *Terço*, *Novos Baianos F. C.* e *Secos & Molhados*), A Bolha de fato dava um passo à frente ao trazer à tona uma sonoridade basicamente inexplorada na

seara do rock *underground* no Brasil. Sem dúvida, na evidente dicotomia de *Um Passo à Frente*, é sua porção ou vertente progressiva o seu ponto alto. No entanto, naquele cenário desprestigiado e de pouca visibilidade, a banda pouco pôde fazer para divulgar o disco. Sem acesso aos programas de TV, ao *dial* das rádios, à imprensa *mainstream* conservadora e, conseqüentemente, ao grande público, *Um Passo à Frente* acabou relegado ao esquecimento.

.....

Um Passo à Frente (Continental – SLP 10.102)

Pedro Lima: guitarra acústica, guitarra solo, harmônicos e vocal

Renato Ladeira: órgão Hammond, farfisa, vocal e guitarra (solo em “Tempos Constantes”)

Lincoln Bittencourt: baixo e vocal

Gustavo Schroeter: bateria e vocal

Diretor de produção: Ramalho Neto

Produção artística: Fabian Ross

Arranjos: A Bolha

Arranjos vocais: A Bolha e Maurício Maestro

Técnico de gravação: Walter de Oliveira

Estúdio: Áudio Vídeo (RJ)

Fotos: Alair Gomes

Ambientes fotográficos: Luis Carlos Ripper

Teatro Ipanema – Rio de Janeiro, RJ

Participações especiais:

Luiz Eça: piano elétrico em “Um Passo à Frente”

Ion Muniz: flauta e sax

Tomás Improta: piano

Grupo Lodo

Maurício Maestro

Lado A

1. **Um Passo à Frente** (Pedro Lima, Renato Ladeira, Gustavo Schroeter e Lincoln Bittencourt)
2. **Razão de Existir** (Pedro Lima)
3. **Bye My Friend** (Pedro Lima)
4. **Epitáfio** (Pedro Lima, Renato Ladeira, Gustavo Schroeter e Lincoln Bittencourt)

Lado B

1. **Tempos Constantes** (Pedro Lima)
2. **A Esfera** (Pedro Lima)
3. **Neste RockForever** (Carlos Maciel, Wolf e Pedro Lima)





O AUGUE EM UM MUNDO QUE
SE MODIFICOU
ANTONIO MARCOS – ANTONIO MARCOS

Rafael Zapater

Em 1973 o cantor Antonio Marcos lançou o seu 5º disco, que vendeu 400 mil cópias em duas semanas, quebrando o recorde da RCA-Victor desde a sua fundação em 1929 e recebendo o Disco de Ouro na televisão das mãos de Flávio Cavalcanti, titular de um dos programas de TV mais populares do período.

Sob coordenação de Osmar Zan (filho do famoso acordeonista Mário Zan) e com direção artística e geral de Wilson Miranda (conhecido cantor da década de 70), montava-se um LP gravado em São Paulo com arranjos e regência de Chico Moraes (maestro que trabalhava com Roberto Carlos na época).

Nesse disco, o estilo mais centralizado em suas interpretações vocais quase nada lembra seus trabalhos solos no final da Jovem Guarda nos anos 60, quando começou a fazer seu nome junto ao grande público. As canções ingênuas já não se mostravam tão presentes no LP *Sempre* (RCA), lançado em 1972. Inédito em CD, o disco de 1973 leva apenas o nome do artista.

Na capa deste disco campeão, o rosto do artista desenhado em forma de rabisco e com um pequeno escorpião (seu signo) presente na parte inferior. Na contracapa uma foto em sépia de Toninho (como era chamado pelos amigos) com um olhar enigmático, bem ao seu estilo. Doze faixas na medida certa.

Em 1973, Antonio Marcos conquistava uma mudança considerável tanto em repertório como também em equilíbrio de letras e arranjos. Com boas críticas, contou novamente com parcerias e compositores com quem já havia trabalhado antes e obtido sucesso, como Mário Marcos e Peninha.

Seguindo a ordem do lado A, temos a abertura com a antiga música “Boneca cobijada” de Biá e Bolinha, orquestrada por um simpático arranjo que é acompanhado por flauta, piano, cordas e uma nova interpretação. Uma aposta no passado que deu certo.

Entretanto, a verdadeira “primeira faixa” do disco é a segunda pela qual a agulha do toca-discos passeia. O maior *hit* na voz de Antonio Marcos em toda a sua carreira foi sem dúvida “O Homem de Nazaré” que aparece nesse disco como segunda faixa e que, sem sobra de dúvidas, é o título extraoficial do LP, pois assim ele é reconhecido pelos fãs e chamado “comercialmente” em sebos e lojas especializadas em vinil.

A música, de autoria de Cláudio Fontana, fala da modificação do mundo com o passar dos anos, de amor, de ensinamentos e de fé. Apesar de parecer apenas mais uma música religiosa, o que nos dias de hoje não seria novidade se fosse lançada num disco de um padre cantor, letra e melodia mostram uma força especial, que literalmente impulsionou a vinda de novos fiéis, ou melhor, de novos fãs para o artista.

A terceira faixa não muito lembrada foi “Meu segredo” de Hélio Matheus que inclusive ganhou uma versão em Espanhol como a maioria das músicas presentes nesse disco. A interpretação vocal aqui já alcança notas mais singulares, despertando um estilo mais solto, novamente um bom arranjo. Vale salientar que, Hélio Matheus, é autor de um super sucesso daquele ano, cantado por Luiz Américo. “Camisa 10”, de Matheus e do guitarrero Luis Vagner, foi título do LP de Américo em 1973, lançado pela Chantecler, e uma das músicas mais cantadas pelos boleiros do país, com críticas ao atual cenário da seleção brasileira futebol.

Ainda no lado A, seguindo a ordem, temos a quarta faixa “Minha amiga, minha namorada”, dessa vez uma parceria de Antonio Marcos com Cláudio Fontana. A música fez certo sucesso nas rádios na época, mas raramente aparecia em coletâneas editada nos anos posteriores.

A composição mais regravada de Antonio Marcos até hoje foi a música “Como vai você” composta em parceria com seu irmão Mário Marcos, seu principal parceiro por quase 30 anos e ex-integrante do grupo Os Caçulas.

Gravada no ano anterior por Roberto Carlos sob o arranjo de Jimmy Wisner,

a música já era conhecida do grande público, porém a popularidade de Antonio estava tão em alta na época que sua gravação, a quinta faixa desse LP, também é lembrada hoje em dia em sua voz (sob arranjo de Portinho, que também é parceiro de Toninho em outras músicas).

“Como vai você” tem pequenas variações nas gravações de Toninho e do Rei Roberto Carlos. Em determinado trecho da letra, Roberto canta “razão da minha paz já esquecida” e Antonio canta “razão da minha paz tão dividida”. A paz teve leituras diferentes.

Fechando o lado A, o disco nos traz a volta da parceria vocal de Antonio Marcos com Vanusa (cantora e sua esposa na época). A dupla interpretou a faixa “Valeu a pena” composição de Eduardo Lages (que depois viria a ficar conhecido como o maestro de Roberto Carlos) e de Expedito Faggione. Letra romântica embalada em um arranjo que lembra antigas baladas de rádio, música calma acompanhada por violão e orquestra.

O OUTRO LADO

Abrindo o lado B, o disco nos apresenta a faixa “Conversa de jardim” de Alberto Luiz e Marcos Durães. Alberto foi compositor de um dos grandes sucessos de Antonio Marcos, “Oração de um jovem triste”, gravada inicialmente por Antonio Marcos em compacto simples em 1971 e depois incluída em seu LP de 1972.

“Conversa de Jardim” tem aquele toque de melancolia e tristeza tão bem cantadas pelo talento de Toninho e que serviam como parte de suas digitais. Na segunda faixa do lado B, “Mensagem de um planeta perdido”, música de Taiguara, um dos compositores mais perseguidos pela censura na época. No ano anterior Toninho havia gravado outra canção de Taiguara: “Amanda”.

Com grande impressão surrealista de instrumentos misturados, “Mensagem de um planeta perdido” começa com uma interpretação gritante, variada em cumplicidade com o arranjo que se destaca pela guitarra cortante.

Talvez seja o momento do disco em que Antonio Marcos tenha provado que, além de compositor, era realmente um cantor de vanguarda, que poderia arriscar. Aos 28 anos de idade, ele provava que podia muito mais do que o jovem que estreou em disco em 1969.

Isolda, autora de “Outra vez”, um dos maiores sucessos da carreira de Roberto Carlos, está presente na terceira faixa do disco, numa parceria com seu irmão, Milton Carlos. A terceira faixa “Quando o amor muda de casa” remete a abandono e solidão, coerente com o repertório de Toninho.

Na música “Era Sábado”, quarta do lado B, a letra se confunde com a trajetória de Antonio Marcos. Um homem sai pelo fim de semana sozinho, sem rumo certo, dando voltas para se encontrar. De autoria de Antonio Marcos, Totó e Peninha, já prenunciava o talento de Peninha em cantar o tema, afinal de contas é dele o super sucesso “Sozinho”, música gravada pelo próprio compositor, por Tim Maia, Sandra de Sá e Caetano Veloso.

O lado B tende a ter músicas que ficam escondidas, tanto nos LPs como nos compactos. No caso deste disco, a música suprimida se chama, ironicamente, “Você me disse adeus”. A canção fez certo sucesso na Argentina gravada pelo próprio Antonio Marcos também em castelhano, com composição de Nenéo.

Hélio Matheus aparece no repertório também na faixa que fecha o Lado B: “Ninguém vai chorar por ninguém”, a única que teve clipe gravado um ano antes para o filme *Com a Cama na Cabeça*, de Mozel Silveira, no qual Antonio, ao lado de Vanusa, faz uma aparição, sem ser protagonista ou até mesmo atuar.

Falecido em 1992, Toninho lançou em 25 anos de carreira solo, treze LPs em português e cinco em castelhano, além de compactos e gravações realizadas no exterior. Foi, sem dúvida, um dos cantores mais populares de sua geração. Vinte anos após sua morte, com idealização da filha Aretha Marcos, e com minha contribuição nas pesquisas, foi produzido um disco, oferecido gratuitamente online, *Tributo Amor Maior*. Foram 17 faixas com diversos intérpretes. A música “Sonhos de um palhaço”, de Antonio Marcos e Sérgio Sá, ficou sob responsabilidade de Zeca Baleiro; “Coração americano”, de Fagner e Antonio Marcos, com Vanusa; e “Você pediu e eu já vou daqui”, de Zairó Marinho e Antonio Marcos, com a idealizadora da homenagem, Aretha.

Antonio Marcos (RCA-Victor – 103.0079)

Coordenação Geral: Osmar Zandomeneghi

Coordenação Artística e Direção de Estúdio: Wilson Miranda

Arranjos e Regência: Chico de Moraes e Portinho (“Como vai você”)

Arranjos de Base: Conjunto ComunicaSon

Gravação e Mixagem: Estúdio A da RCA em São Paulo (16 Canais)

Técnicos de Som: Stelio Carlini e Joãozinho

Fotos: W. Chumbo

Arte: Tebaldo

Participações Especiais:

Vanusa (“Valeu a Pena”)

Grupo A Transa (“Mensagem de um Planeta Perdido”)

Maestro Lincoln Ollivetti (piano e órgão)

Lado A

1. **Boneca Cobiçada** (Biá e Bolinha)
2. **O Homem de Nazareth** (Cláudio Fontana)
3. **Meu Segredo** (Hélio Matheus)
4. **Minha Amiga, Minha Namorada** (Antonio Marcos e Cláudio Fontana)
5. **Como Vai Você** (Antonio Marcos e Mário Marcos)
6. **Valeu a Pena** (Eduardo Lages e Expedito Faggioni)

Lado B

1. **Conversa de Jardim** (Alberto Luiz e Marcos “Baby” Durães)
2. **Mensagem de Um Planeta Perdido** (Taiguara)
3. **Quando o Amor Muda de Casa** (Isolda e Milton Carlos)
4. **Era Sábado** (Antônio Marcos, Totó e Peninha)
5. **Você Me Disse Adeus** (Nenéo)

6. Ninguém Vai Chorar Por Ninguém (Hélio Matheus)





A MADRINHA QUE O
SAMBA BATIZOU
CANTO POR UM NOVO DIA – BETH CARVALHO

Analu Germano

O disco não foi de estreia. Porém marcou o início de uma discografia que se propôs ser anual. Um disco que pode ser entendido como uma seta de vôo preciso. E foi, podemos dizer sem medo de errar, seu mergulho definitivo no universo do samba, com a benção das musas da mitologia ocidental, Arche (canto) e Euterpe (música). Um percurso talvez iniciado em 66, com sua participação no show *A Hora e a Vez do Samba*, com Nelson Sargento e Noca da Portela.

Canto por um Novo Dia, produzido por José Xavier, trouxe elegância, lirismo e um pouco de melancolia (“Hora de Chorar”, de Mano Décio da Viola e Jorge Pessanha; a própria faixa-título do disco, assinada por Garoto da Portela e “Velhice da Porta Bandeira”, da autoria de Eduardo Gudin e Paulo César Pinheiro). Os arranjos são de César Camargo Mariano. O clássico “Folhas Secas” estreou em gravação no mesmo ano (1973), nas vozes de Beth Carvalho e Elis Regina. Neste disco a canção é acompanhada pelos bordões do violão do autor Nelson Cavaquinho, que coroou o disco com excelência.

“Salve a preguiça meu pai”, de Mário Lago, um samba sincopado, cuja letra pode ser entendida como um recado de estreante que veio para ficar – “espinho não me amedronta/nem pedra vai me assustar/quem quer que eu saia da estrada que venha me buscar”. Presente também está um João Nogueira surpreendente, até mesmo para os dias de hoje, na faixa “Mariana da gente”, seguida por “Fim de Reinado”, de Martinho da Vila, os anos se encarregaram de realçar seu talento para sambas que narram histórias. O cidadão de Duas Barras participou da percussão, ao som de um marcante pandeiro. Beth “salpicou” no tempero a leveza do saudável “descompromisso” ao cantar sua paixão pela escola verde

rosa (“Memórias de um compositor”), versos que encantam a cantoria popular, provocadores do simples prazer da alegria de cantar, alguns de domínio público, outros que detêm força e autenticidade quando cantados e marcados pelas palmas nos quintais suburbanos ou nas rodas de samba das periferias (“Flor de Laranjeira”/“Sereia”/“São Jorge Protetor”).

Seus luxuosos auxiliares também foram responsáveis pelo “sabor sonoro” – Dino 7 cordas, Geraldo Vespar, Luiz Cláudio Ramos e Nelson Cavaquinho (violão); Carlinhos 7 cordas e Zé Menezes (cavaquinho); Mestre Marçal, Jorginho do Pandeiro, Geraldo da Silva, Gilson de Freitas, Luna, Wilson Canegal e Chico Batera (percussão); Luizão Maia (baixo elétrico) e Paulinho Braga (bateria). No coro, Dinorah, Euridice, Marlene e Zélia são as pastoras inconfundíveis que estiveram ao lado de Genaro e Stênio Barcellos.

Após mais de três décadas, ouvidos atentos poderiam nos ajudar a encontrar um perfil que pode ser traduzido como um roteiro definitivo, sinalizador de longevidade artística. Sambas-canção, exaltação, de roda, partido alto e frevo (“Evocação n°1”, de Nelson Ferreira). A exceção da expressão musical pernambucana, no disco estão gêneros musicais que acompanhariam Beth Carvalho por toda sua carreira – ao todo trinta e uma produções fonográficas e quatro DVDs. É neste *Canto por um Novo Dia* que a cantora fez do samba sua profissão de fé. Ela o entendeu e valorizou suas misturas e “pegadas”.

Na Odeon, três compactos – dois simples e um duplo - antecederam o primeiro disco. Em 68, um compacto duplo registrou “Andança” (com participação do grupo vocal Golden Boys), “Berenice” (Celso Henrique Paschoal), “Meu tamborim” (César Costa Filho e Ronaldo Monteiro de Souza), e “Guerra de um poeta” (composta pela própria cantora com Paulinho Tapajós). Nos simples, “Domingo antigo” (Arnoldo Medeiros e Arthur Verocai), “Cavalheiro andante” (Edmundo Santos e Arnoldo Medeiros), com participação de Taiguara e Quinteto Villa-Lobos; “Rosa de gente” (Dori Caymmi e Nelson Motta) e, novamente, “Berenice”.

Em 1969, foi *Andança* o primeiro LP. Referência à música que se tornaria seu eterno sucesso, que conquistou o terceiro lugar no III Festival Internacional da Canção, composição de Edmundo Souto, Paulinho Tapajós e Danilo Caymmi. O disco trazia um desfile de mestres da MPB – Vinícius de Moraes, Baden Powell, Milton Nascimento e Fernando Brant, Paulo e Marcos Valle, entre outros. Era um

caminho, uma estrada, mas diferente dos terreiros de terra batida, de barro e pisos vermelhos limpos com escovão.

Nesse *Canto* ela abre a roda, se deixa definitivamente mergulhar no samba e caminhar para o posto que ocupa hoje: uma das maiores cantoras de samba de todos os tempos.

Depois daquele novo dia ela subiu colinas com ares de quem passeava, festejou, mostrou que rosas falam de outras maneiras, levou seu canto à lua e garantiu ribalta ao pagode de mesa. A Madrinha sabia onde queria chegar e estar.

Madrinha do samba como é conhecida no meio musical, Elizabeth Santos Leal de Carvalho é Beth Carvalho. Garimpeira de composições que se tornaram inesquecíveis. Descobridora de compositores que ganharam notoriedade quando gravados por ela: Arlindo Cruz, Sombrinha, Moacyr Luz, Luiz Carlos da Vila, Zeca Pagodinho, Jorge Aragão, apenas para citar alguns dos mais famosos. Ao escutar suas gravações temos a sensação de que Beth sempre soube o que gravar e onde buscar suas “pedras preciosas”. Nos quintais e nas rodas de bairros cariocas, como Vila da Penha, Ramos e Madureira. Esses são alguns endereços de seus garimpos.

Sua personalidade para escolher repertório e palpar em arranjos é conhecida. Foi ela quem transportou para estúdios as novidades do “samba duro”, ao estilo dos grandes partideiros, e as formas de batucar, indo muito além do cavaquinho-surdo e pandeiro. Sonoridades inovadoras à sombra da tamarineira lá no Cacique de Ramos.

Assim como fez de “Folhas Secas” um sucesso, imortalizou “As Rosas não falam”. Nelson Cavaquinho e Cartola agradecem de onde quer que estejam.

Em Sampa não foi diferente – ela conseguiu garimpar em São Miguel e em Santo Amaro, batizando o grupo de jovens sambistas de Quinteto em Branco e Preto.

Beth Carvalho também quebrou alguns paradigmas como intérprete. Sua voz levemente rouca, afinada e aveludada, quando necessário, encantou diversos compositores bossa-novistas como Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli, Antonio Adolfo e Tibério Gaspar. Graças a seu timbre e musicalidade debutou em estúdio para gravar um compacto simples no ano de 1965, pela RCA-Victor, “Por que

morrer de amor” da dupla Menescal & Bôscoli.

Dois anos se passaram e Beth voltou ao estúdio como a voz feminina do Conjunto 3D, com Adolfo, Hêlio Delmiro e Eduardo Conde. *Muito na Onda* foi o LP lançado pela Copacabana. Tão na onda que era uma coletânea de *hits* nacionais e internacionais da época assinados por Cole Porter, Francis Lai e Pierre Barouch, Geoff Stephens, Jon Hendricks, Sherman Edwards e Sid Wayne, João Augusto e Gilberto Gil, Chico Buarque de Hollanda, Marcos e Paulo Sérgio Valle.

A madrinha não tem a voz rasgada dos cantores do “samba duro”, mas se torna parceira dos compositores graças a elegância e sobriedade no ofício de cantar. Graves e agudos na dosagem certa, equalizados levemente. Os autores agradecem, tal como devem fazer os próprios sambas-canção, de breque, exaltação, enredo, de roda e até o partido alto.

Suas interpretações mostram o quanto pode ser desnecessário subir oitavas diversas vezes para expressar dores, desilusões e romantismo. Lirismo e poesia encontraram possibilidades sonoras pela voz dessa carioca da gema.

Difícil imaginar que há quatro décadas, na sala de algum apartamento na Zona Sul do Rio, acompanhada de jovens autores, admiradores da nova bossa, Beth foi apresentada à música “Meu Tamborim”.

De autoria de César Costa Filho e Ronaldo Monteiro, o samba “Meu Tamborim” foi defendido, em 1968, por Beth no I Festival Universitário, conquistando o terceiro lugar. Na ocasião a artista demonstrou certo desconforto para interpretá-lo declarando: “Samba não é minha praia.”

A música levou a artista ao festival grego Olimpíada Mundial da Canção. Além de excursionar pelas Américas, por diversos países europeus e cidades africanas, em 1997, um robô foi despertado em Marte por sua voz ao cantar o samba “Coisinha do Pai”, de Jorge Aragão.

Foram muitos os quintais frequentados por Beth e seu cavaquinho. Essa mangueirense foi quem mais gravou compositores da Portela. Do Cacique, ela trouxe o banjo com afinação de cavaco para os estúdios e seus shows. Nos palanques defendeu causas sem se tornar panfletária. Seus discos espelham essa liberdade de reluzir belezas – poéticas e melódicas, reafirmar convicções, e de

saber onde sempre quis chegar, embora ela própria tivesse, algumas vezes, que inventar caminhos.

Difícil imaginar que outro gênero musical poderia ser “sua praia”, se foi o samba – padrinho verdadeiro - que amalgamou sua maneira de fazer e viver a arte.

Canto por um Novo Dia (Tapeçar – LPX.19)

Produção: José Xavier

Arranjos e regência: César Camargo Mariano

Técnicos de som: Luigi Hoffer e Walter

Matriz: Gaus

Arregimentador: Paschoal Perrotta

Capa: Pedrinho de Moraes

Supervisão: Manolo V. Camero

Violões: Dino (7 cordas), Luis Cláudio, Geraldo Vespar e Nelson Cavaquinho

Cavaquinhos: José Menezes e Carlinho

Baixo: Luizão

Piano e órgão: César Camargo

Bateria: Paulinho

Ritmo: Marçal (tamborim), Gilson de Freitas (ganzá), Geraldo da Silva (agogô), Jorge José da Silva (pandeiro), Luna (surdo), Ministro (cuica), Wilson Carmegal (tamborim), Bezerra (surdo), Conjunto Nosso Samba, Eliseu (tamborim), Chico Batera (chocalho), e Martinho da Vila (pandeiro)

Pistons: Maurílio e Darcy

Sax e flauta: Jorge Ferreira e Jaime Araújo

Violinos: Santino Parpinelli (spala), Marcelo Pompeu, Pesach Nisenbaum, Murillo da Silva, Jorge Faini, Ernani Bordinhão, Jeremias Waschitz, Ivan Sérgio Niremborg e Paschoal Perrota

Violas: Henrique Niremborg, Fredinck Stephany, Gerson Flinkas, e Felix Cyncynates

Cellos: Márcio Exnard e Nelson Márcio Niremborg

Coro: Dinorah e Eurídice (d'As Gatas), Marlene da Silva e Zélia Bastos (d'As Cigarras), e Carlos Alberto, Genaro e Stênio (do Conjunto Nosso Samba)

Lado A

1. **Hora de Chorar** (Mano Décio da Viola e Jorginho Pessanha)
2. **Canto Por Um Novo Dia** (Garoto da Portela)
3. **Se é Pecado Sambar** (Manoel Santana)
4. **Homenagem a Nelson Cavaquinho** (Carlos Elias)
5. **Evocação** (Nelson Ferreira)
6. **Velhice da Porta-Bandeira** (Eduardo Gudin e Paulo César Pinheiro)

Lado B

1. **Folhas Secas** (Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito)
2. **Salve a Preguiça, Meu Pai** (Mário Lago)
3. **Mariana da Gente** (João Nogueira)
4. **Fim de Reinado** (Martinho da Vila)
5. **Clementina de Jesus** (Gisa Nogueira)

6. **Memória de Um Compositor** (Darcy da Manguiera e Betinho)
7. **Flor da Laranjeira** (Zé Pretinho, Bernardino Silva e Humberto de Carvalho)
8. **Sereia** (tradicional, adapt. Beth Carvalho)
9. **São Jorge, Meu Protetor** (Nelson Cavaquinho, Jorge Silva e Noel Silva)



BETO GUEDES
DANILO CAYMMI
NOVELLI
TONINHO HORTA



A MÚSICA QUE ULTRAPASSA FRONTEIRAS ESTÉTICAS E GEOGRÁFICAS
BETO GUEDES / DANILO CAYMMI / NOVELLI / TONINHO HORTA
BETO GUEDES, DANILO CAYMMI, NOVELLI E TONINHO HORTA

Maurício Gouvêa

Ficava no centro do Rio de Janeiro, mais especificamente no Edifício São Borja, na Av. Rio Branco, o estúdio da Odeon que testemunhou a gravação de discos absolutamente fundamentais para a música brasileira. Com suas paredes impregnadas pela arte de diferentes estilos e conceitos musicais, ele foi, entre o final dos anos 60 e o início dos anos 70, um dos principais veículos para a expressão artística de uma nova geração de músicos e compositores vindos de diferentes partes do país.

Além do sucesso da Bossa Nova e da efervescência musical carioca daquele período, uma das razões inequívocas para o Rio de Janeiro provocar tanta sedução além de suas divisas foi a era dos Festivais da Canção. Em grande parte concentrados no eixo Rio-São Paulo, os Festivais foram, sem dúvida, importantes vetores na divulgação do trabalho de muitos artistas brasileiros naquela época, além de provocarem, nos bastidores e nos palcos, a comunhão entre músicos, compositores, arranjadores e produtores. Isto foi exatamente o que ocorreu com os mineiros Beto Guedes e Toninho Horta, o pernambucano Novelli e o carioca, de alma baiana, Danilo Caymmi, para quem os Festivais foram verdadeiros amplificadores de seus talentos.

A partir destes encontros e das transformações musicais pós-Bossa Nova, suas composições ganharam voz em outros intérpretes. Os caminhos dos quatro se cruzaram cada vez mais, em especial os de Toninho, Novelli e Danilo Caymmi, já estabelecidos no Rio de Janeiro. Instrumentistas virtuosos, todos eram presenças constantes em shows e estúdios de gravação, enquanto, fora deles, possuíam uma clara identificação pessoal e musical. Interessante perceber que a primeira composição gravada de Danilo, “De brincadeira”, está no disco *Mario*

Castro Neves & Samba S.A., de 1967, grupo do qual fazia parte o baixista Novelli. Já Toninho, ao lado do mesmo Novelli, foi membro do grupo A Tribo, com Joyce, Nelson Angelo e Naná Vasconcelos. O grupo gravou um compacto duplo creditado a Joyce, no ano de 1971, no qual uma das faixas, “Caqui”, foi composta por ... Danilo Caymmi!

Nesta época, Beto Guedes ainda morava em Belo Horizonte, vindo ao Rio só para temporadas ao lado de Milton Nascimento. Participou, junto com Toninho, do antológico *Clube da Esquina*, de Milton e Lô Borges, e do primeiro disco de Lô, o famoso “Disco do tênis”, no qual Novelli também teve atuação destacada. Mas em 1972, as sessões de gravação do LP *Nelson Angelo e Joyce* reuniram os quatro músicos nos estúdios da Odeon. Nos bastidores desta produção estava Ronaldo Bastos que, junto a Nelson Angelo, acabou tornando-se um dos articuladores do disco que expôs os quatro artistas ao grande público. Na impossibilidade de um LP individual para cada um, a Odeon propôs algo nos moldes do que foi feito no álbum *Posições*, de 1971 que reuniu os grupos A Tribo, Módulo 1000, Equipe Mercado e Som Imaginário: um disco dividido por quatro. E assim nasceu *Beto Guedes / Danilo Caymmi / Novelli / Toninho Horta*, trabalho seminal em suas carreiras.

O disco impressiona, até hoje, pelas suas qualidades artísticas e técnicas. De instrumentação básica e linguagem direta, sem digressões, o resultado vigoroso e encantador deve-se à total liberdade criativa e ao senso colaborativo vivenciado em estúdio, aliado à qualidade excepcional dos músicos e das canções. As harmonias e melodias continham sabor de novidade, aliadas a letras que trilham caminhos instigantes, entre um viés subliminarmente político e temas inusitados, retratos da inquietude ideológico-musical tão comum na época. A sinergia ali obtida imprimiu tal unidade ao trabalho que desfez, se é que havia, qualquer fronteira estética entre cada um dos artistas.

Considerando que, no início dos anos 70, a gravação ainda era feita praticamente ao vivo devido à pouca quantidade de canais disponíveis, tecnicamente o som do disco é deslumbrante. Todos os artistas envolvidos ressaltam a competência dos técnicos da Odeon, em especial Toninho, Dacy e Nivaldo (gravação) que trabalharam especificamente nestas sessões. A verdade é que os poucos recursos da época não impediram que os discos gravados naquele período mantivessem uma sonoridade tão envolvente mesmo nos dias atuais.

Em “Viva eu”, parceria com Wagner Tiso, Novelli mostra ecos do intenso contato musical que teve com o Beco das Garrafas, Grupo Manifesto, Música Nossa, Trio 3D, entre outros. Ouve-se claramente na faixa uma flauta não creditada, provavelmente gravada por Danilo Caymmi, enquanto Novelli assumiu os vocais e Toninho tocou piano. “Meio a meio”, só de Novelli, é um tema instrumental moderno e provocador, com um violão fantástico de Nelson Angelo, cheio de suingue e harmonias inventivas, além de boas intervenções do baixista Fernando Leporace. Desta vez Novelli foi o baterista, mostrando grande desenvoltura. Sua última contribuição como compositor é “Luiza”, belo tema instrumental que traz um interessante duo de guitarras (Toninho e Nelson), uma linha de flauta docemente executada por Danilo e as intervenções sempre mágicas do saudoso Tenório Jr. no piano elétrico. A diversidade mostrada nestas três composições foram prenúncios da opulência criativa que Novelli consolidou nos anos seguintes, não apenas como músico obrigatório em vários grandes discos da música brasileira, mas também como compositor, tendo em Cacaso seu parceiro mais constante.

Toninho trouxe para o disco duas canções que o acompanham até hoje em sua carreira. A versão de “Manuel, o audaz”, parceria dele e Fernando Brant que conta a estória do jipe Land Rover modelo 1951 de Fernando, é contemplativa, lenta e delicada, com flautas de Danilo e Paulo Guimarães que cruzam a melodia, entrecortadas pelo vocalise de Fernando Leporace e desenhos da guitarra de Nelson. Em seu segundo LP, de 1980, contando com as participações do guitarrista americano Pat Metheny e de Lô Borges, ele regravaria esta canção de forma definitiva, mas é interessante perceber que, na essência, ambas as versões têm muito em comum.

“Meu canário vizinho azul”, letra e música de Toninho, mostra toda a sua verve de compositor diferenciado: a notória influência da Bossa Nova é turbinada com incursões harmônicas surpreendentes a partir de seu violão único. O contracanto da flauta de Danilo ao longo da canção, de beleza rara, e o acompanhamento de Tenório Jr. (piano elétrico) são dois ótimos exemplos do potencial criativo destes músicos no pouco tempo que tiveram para as gravações. Ambas as faixas já sinalizavam na época, de maneira indiscutível, o músico inovador que é atualmente considerado um dos maiores e mais influentes violonistas e guitarristas do mundo, além de compositor de inspiração singular.

Danilo trouxe para o disco duas pequenas joias. “Ponta negra”, dele com João

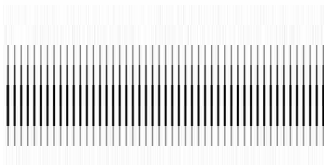
Carlos Pádua, tem uma levada irresistível, sob a condução do violão delicioso de Toninho, o piano elétrico de Tenório e o baixo preciso de Novelli, tudo emoldurado pela flauta inebriante do próprio autor. Nana Caymmi traz sua luz própria à faixa, pontuando momentos com sua voz inconfundível. Interessante perceber que esta mesma gravação teve boa repercussão nas pistas de dança europeias nos anos 90, a partir do resgate da música brasileira naquele continente. Outra contribuição de Danilo, “Serra do mar”, que fecha o Lado B deste LP, tem letra de Ronaldo Bastos e alterna lirismo com a tensão harmônica dos versos finais, até desaguar calma na suspensão do verso “qualquer dia desse...”. Danilo tocou violão nesta faixa, um trabalho conjunto com o piano de Novelli, e deixou a flauta a cargo de Paulinho Jobim. Além de músico e compositor sofisticado, Danilo chamou a atenção por seu timbre vocal peculiar, que se notabilizou ao longo de dez anos como integrante da Banda Nova de Tom Jobim. Seu primeiro e ótimo LP, *Cheiro Verde*, de 1977, traz, intrinsecamente, o espírito destas faixas gravadas em 1973.

De Belo Horizonte, Beto Guedes trouxe um grupo de músicos conhecidos como Fio da Navalha que atuavam em shows. A banda reunia, além de Beto, Flávio Venturini (no disco, Flávio Hugo), Vermelho (no disco, José Geraldo) e Lô Borges, entre outros. Esta rapaziada, bastante influenciada por bandas como Genesis, Pink Floyd e Yes, gravou a faixa mais curiosa do disco, “Belo Horror”, um rock progressivo composto coletivamente por Beto, Flávio, Vermelho e Márcio Borges. Nela, alternam-se sequências clássicas, barrocas e pesadas, com belas surpresas a cada minuto. É a faixa mais longa do LP, que mostra toda a pujança artística daqueles garotos cabeludos e talentosos. Danilo Caymmi participou como flautista no início da faixa, que também trouxe a bem vinda guitarra de Frederyko, do grupo Som Imaginário. “Caso você queira saber”, parceria com Márcio Borges, faixa que abre o Lado A, revela as características de melodista instigante e músico multifacetado que marcaram a carreira de Beto. Destacam-se na faixa o solo de flauta (não creditada, provavelmente de Danilo Caymmi) e as criativas linhas de baixo de Lô Borges. Dois anos depois, Beto regravaria “Caso você queira saber” com Milton Nascimento e Som Imaginário em um compacto simples, pouco antes do lançamento do LP *Minas*, do próprio Milton, onde teve participação destacada. “Belo horror” foi regravada por Beto em 1998, no disco *Dias de Paz*, recebendo nova letra e o título de “Asas”, quando ele já era um artista consagrado no cenário musical brasileiro.

Já a foto da contracapa é um caso à parte. Numa pausa durante a maratona

de gravações, os quatro estavam juntos no banheiro da gravadora. Quando Café e Ronaldo Bastos se deram conta disso, pensaram na famosa foto reunindo os artistas no minúsculo reservado, com a tampa do vaso sanitário aberta. Criativa para uns, de péssimo gosto para outros... O fato é que a foto ficou célebre e, mais do que a capa, que traz o nome dos quatro pichados numa parede, tornou-se, sem dúvidas, a maior referência visual deste trabalho.

Depois de lançado, o disco não recebeu nenhuma divulgação da gravadora e sequer pensou-se em show de lançamento. A vida seguiu e, anos depois, minha adolescência foi tomada pela música de cada um deles. Tive o privilégio de encontrar este LP, hoje uma raridade, em um sebo de discos, em algum dia e lugar dos anos 80. O impacto da primeira audição foi imenso, revelando os sinais daquela “transgressão” musical tão maravilhosa quanto natural, que deixaria marcas profundas tanto em seus trabalhos posteriores quanto no meu coração juvenil. Preservado no âmbar mais puro da música brasileira, o disco continua provocando um verdadeiro fascínio a novos e velhos ouvintes. E com fôlego de sobra para encarar mais quarenta anos pela frente.



Beto Guedes/ Danilo Caymmi/ Novelli/ Toninho Horta (Odeon – SMOFB 3777)

Produção: Milton Miranda e Nelson Ângelo

Danilo Caymmi: voz, flauta e violão

Beto Guedes: voz, bateria, violão e baixo

Toninho Horta: voz, guitarra, violão, piano e percussão

Novelli: voz, baixo, piano, bateria e percussão

Músicos convidados:

Frederiko: guitarra

Lô Borges: coro, piano e baixo

Fernando Leporace: baixo

Maurício Maestro: percussão e guitarra

Vermelho: órgão e baixo

Flávio Venturini: órgão

Everaldo Ferreira: tumba e bateria

Lena Horta: coro

Nelson Ângelo: guitarra e vocal

Robertinho Silva: bateria

Tenório Junior: piano elétrico e órgão

Paulo Guimarães: flauta

Paulo Jobim: flauta

Lado A

1. **Caso Você Queira Saber** (Beto Guedes e Márcio Borges)
Intérprete: Beto Guedes
2. **Meu Canário Vizinho Azul** (Toninho Horta) Intérprete: Toninho Horta
3. **Viva Eu** (Wagner Tiso e Novelli) Intérprete: Novelli
4. **Belo Horror** (Beto Guedes, Flávio Hugo, José Geraldo e Márcio Borges) Intérprete: Beto Guedes

Lado B

1. **Ponta Negra** (Danilo Caymmi e José Carlos Pádua)
Intérprete: Danilo Caymmi (participação especial: Nana Caymmi)

2. **Meio a Meio** (Novelli) Intérprete: Novelli
3. **Manoel, o Audaz** (Toninho Horta e Fernando Brant) Intérprete:
Toninho Horta
4. **Luiza** (Novelli) Intérprete: Novelli
5. **Serra do Mar** (Danilo Caymmi e Ronaldo Bastos) Intérprete:
Danilo Caymmi





A LIBERDADE É ARAÇÁ AZUL
ARAÇÁ AZUL – CAETANO VELOSO

Ricardo Moreira

A *raça Azul* foi engendrado por Caetano Veloso em 1972 – ano em que os caracóis de seus cabelos eram repatriados à brisa brasileira. Uma contemplação panorâmica de sua carreira elegeria este como o primeiro movimento artístico de sua trajetória fonográfica individual no tabuleiro pós-exílio. No entanto, dentro da pauta hiperativa de Caetano daquele ano, esta não seria a tarefa inaugural. *Transa*, o disco mais cultuado dos dois gravados em Londres, era lançado sincronicamente ao seu retorno em janeiro ao Brasil e o colocaria na longa *and winding road* de shows enquanto o destino preparava para bater à sua porta com dois convites tão marcantes e definitivos quanto suas consequências.

Um desses convites viria através de André Midani – executivo-mor da gravadora de Caetano, a Philips – e viraria história instantânea. O encontro titânico *Caetano e Chico – Juntos e Ao Vivo* foi gravado no Teatro Castro Alves, em Salvador, nos dias 10 e 11 de novembro de 1972 para ser posto na rua a toque de caixa ainda a tempo do Natal (!). Na ocasião, sobrava para os técnicos e produtores a tarefa de, naquele escasso espaço de pós-produção e mixagem, editar, justapor ambientes e criar outras maquiagens auditivas para encobrir trechos de letras previamente proibidos de serem cantados por dois ex-exilados políticos perseguidos pela lupa repressora da censura ditatorial. O resultado, no entanto, seria libertário. Derrubaria de vez a desavença biônica fabricada pela mídia viciada na disseminação de rivalidades entre ídolos e torcidas dos antigos festivais e se transformaria em fenômeno de vendas.

Pontação para Caetano que atendia em cheio à demanda do público ávido por seu refinamento, inquietação e argúcia em criar e revirar canções. A demonstração clássica dessa arte estava atualizada então em disco, bombando por todo o país ao lado de outra explosão fonográfica revolucionária de 1972,

Acabou Chorare dos Novos Baianos. Ambas eletrocutavam quaisquer resquícios de preconceito contra a cultura pop planetária que invadira a música brasileira flagrantemente a partir de uma noite (de outubro) em 67 e ao longo do ano que não terminara em 31 de dezembro de 1968. A liga de aço e nylon que fundira as seis cordas de Hendrix às de João Gilberto operada por Moraes, Pepeu e trupe *neobaiana* tinha no LP da dupla eco estético natural na performance de Caetano em “Partido alto” de Chico, revalidando assim a audácia tropicalista envenenando o samba e seu autor de corpos presentes.

Dessa forma, até o final de 1972 o exercício de seu inconformismo estético se dava na segurança homeopática do veneno aplicado em doses infinitesimais e o organismo da MPB reagia bem ao tratamento contra a moléstia do comodismo. Mas a relação profilática não duraria muito.

O segundo convite do mesmo seria um desafio vindo da grande tela com todo o poder sedutor que sua origem poderia exercer sobre um ex-crítico de cinema do soteropolitano *Diário de Notícias* que fora feito refém da música como expressão artística exclusiva. Inspirado na obra homônima de Graciliano Ramos, Leon Hirszman acabara de rodar o filme *São Bernardo*. O diretor pensou no compositor leonino para rugir sua trilha reprocessando o ar do brutal nordeste alagoano de Graciliano sob o ponto de vista santamarense de um Caetano recém-chegado da *swinging London*. Potencializados pela ausência de um produtor musical, a liberdade e o experimentalismo não encontraram barreiras na trilha criada pelo artista e, talvez por essa dose radical de solitário livre-arbítrio, nunca tenha achado espaço comercial para lançamento em disco. Por outro lado, o trabalho serviu para fazer florescer um broto de goiaba, ou *araçá* - como é conhecido o fruto na Bahia, em meio aos seus caracóis.

O título *Araçá Azul* já perseguia Caetano desde o Tropicalismo. Nascera num sonho no qual Maria Bethânia surgia no alto de um araçazeiro chamando atenção do irmão para o único fruto de cor azul daquele pé. Ao colhê-lo, ela que já ameaçara jogar-se lá de cima caso ele o fizesse, cumpre a ameaça. O susto corta a cena e o pesadelo. Mas o incômodo premonitório só se dissipou quando o artista plástico Rogério Duarte o ajudou a processar a experiência perturbadora com uma visada mais psicanalítica do episódio. O amigo via nele algum indício inconsciente de competição entre as duas carreiras ou que Caetano pensasse ser possível um dia desenvolver um projeto que se antagonizasse a esse nível com o ideário artístico da irmã. Caetano percebeu a lógica do raciocínio e arquivou a

tese na memória de um futuro eventualmente factível.

Foi justamente o cotidiano de estúdio na produção do LP da irmã, *Drama*, no segundo semestre de 1972 que fez a ansiedade empurrá-lo para sua nova aventura em disco. Caetano Emanuel Vianna Teles Veloso colheu então o fruto proibido deixando-se conduzir por seu desejo original. Sem grilos, planos ou culpa. Além de algumas vagas ideias como a de reexperimentar a superposição de vozes descoberta na trilha de *São Bernardo* e convocar alguns amigos para as sessões, ele escolhera como modelo artístico a inexistência de um. Iria produzir, improvisar e compor já dentro do ambiente tecnológico como um menino solto num parque de diversões eletrônicas de 16 canais.

O disco *Araçá Azul* foi lançado em janeiro de 1973 – um ano que o tempo, com a licença de Zuenir Ventura, mostrou ser candidato ao segundo lugar na categoria de “infinitude” pela overdose de álbuns definitivos. Porém, entre tantos LPs daquele ano instantaneamente eternos pela combinação de ineditismo com facilidade de comunicação, a muito particular eternidade de *Araçá Azul* viria somente com o passar dos anos. Na verdade, em sua história imediatamente posterior, o LP batera somente um recorde: o de devolução de discos por consumidores insatisfeitos.

Em sua gravadora – liderada por um executivo que tinha no risco mais do que uma filosofia empresarial, mas seu maior investimento – provavelmente o fracasso comercial fora considerado parte de um jogo compensado com o megassucesso simultâneo do projeto que Caetano topara fazer com Chico. A propulsão do êxito comercial de *Juntos e ao Vivo* dera a Caetano crédito, liberdade e até porque não dizer, estímulo corporativo para “errar”. Afinal, ousadia, sensibilidade e engenho compunham o jogo artístico da MPB e em particular daquela trova baiana liderada por Caetano e Gil.

Desde o primário contato visual, o LP *Araçá Azul* fazia emergir seus subtextos. A imagem espelhada na capa parecia demonstrar a intenção do artista de mostrar-se como ele próprio o via e não enquadrado à interpretação do fotógrafo Ivan Cardoso. A atmosfera tropical e a indefectível sunga vermelha compunham uma descarada antítese climática da estampa encasacada de seu disco de chegada aos estúdios de Londres. Um certo breu no olhar, talvez o único paralelo entre as duas imagens fosse proporcionado em *Araçá Azul* pela sombra de seus cabelos sobre seus olhos e intenções.

E Caetano não facilitou o acesso ao trabalho praticamente solitário realizado no estúdio Eldorado em São Paulo. Ferindo gravemente as expectativas de seu público mais conservador, o *medley* de abertura “Viola, meu bem/De conversa/Cravo e canela” impõe inclementes seis minutos de extremismos estéticos. Parecia que se ali o artista não estivesse buscando afrontar a caretice e a estupidez que o fizeram amargar dois invernos na grande ilha do norte ou a alienação bovina do povo à sua penúria desde que a barra pesara em 69, quem sabe com a catarse musical, quisesse inconscientemente testar a capacidade afetiva de seus compatriotas? Ao servir então de entrada o prato e a voz de Edith Oliveira direto dos Candomblés de Caboclo de sua infância antes do papo alienígena da faixa dois, “De conversa/Cravo e canela”, ele precipita propositadamente o choque. Estes primeiros ramos espinhosos da escalada soavam como um contumaz “ame-me ou deixe-me” para muitos que acabariam derrotados por sua própria intolerância voltando às lojas para buscar seu dinheiro e admiração de volta.

A presença do cancionista latino em sua obra de intérprete não era novidade pois já fora grafitado nos sulcos tropicalistas de 68. O curioso é notar como a releitura do bolero “Tu me acostumbraste” – do cantautor cubano Frank Dominguez –, moderna para a época em seu vazio harmônico e rítmico que excluía até o famigerado bongô, talvez não tivesse chegado a causar estranheza ou rejeição àqueles que perseveraram até o terceiro galho do *Araçá*. Depois de lavados os ouvidos na “The Caetano Veloso Experience” do início do álbum, o bolero soa praticamente como um *single* bem intencionado. Talvez um pouco de surpresa tenha causado apenas o tom feminino escolhido que exigia do artista um falsete coerente com os trejeitos escandalosos de Carmen Miranda encenados na turnê contemporânea do LP *Transa*.

Falando em tom, aquele que fora certeza no bolero cubano pende entre sol e ré na cabeça da letra de “Gilberto misterioso”. Começam ali mais quatro minutos de uma nova instalação musical que usa quase uma melodia de fábula para reconhecer a arte visionária de Gil e se expandir pelos enigmas do poeta Sousândrade, apresentado a Caetano por Capinam no livro *Revisão de Sousândrade*, dos irmãos Haroldo e Augusto Campos. “De palavra em palavra” faz uso apenas da captação do ambiente do estúdio como base para articulações fonéticas de Caetano grudarem-se umas às outras praticamente em um novo idioma. Provocador como tudo até então.

Múltiplos ecos de *Transa* pintam no *medley* que une “Eu quero essa mulher assim mesmo” com “De cara” – parceria do artista com o guitarrista Lanny Gordin. A reverberação não se dá apenas na arregimentação análoga de músicos, ela aparece, sobretudo, no ângulo samba-blues que revê o clássico de Monsueto. O compositor, por sua vez, já aparecera em “Mora na filosofia” – outro samba abduzido por Caetano no seu segundo LP gravado na capital inglesa. Ouvindo o registro, é fácil imaginar o quanto o peso sônico/autoral da guitarra do indescritível Lanny deve ter influenciado na decisão de creditá-lo como parceiro e a Caetano, por exiguidade de espaço criativo, restou “apenas” brilhar como intérprete. Ainda que dentro do perímetro ilimitado de piração do *Araçá* esta seja uma estética já investigada pelo baiano em disco anterior, a sabedoria cirúrgica de isolar em experimento o rock n’ roll contido melódica e liricamente neste samba é ourivesaria rara e o resultado, arrebatador.

Uma piada dita muitas vezes também vira verdade. Foi assim com o título “Sugar Cane Fields Forever”. A brincadeira que reincidia quando se deparavam com os canaviais no caminho de Santo Amaro virou música. Tia Edith, que sabia mais de cana do recôncavo do que de morangos de Liverpool, assume novamente prato e faca e quebra tudo num samba-de-roda que emerge e submerge do onírico verde mar que Caetano pintou na faixa. O resultado resume de forma bastante abrangente as intenções intuitivas do disco e chegamos a desconfiar que toda a viagem em direção ao *araçá* mutante não passe de desculpa para passar fevereiro em Santo Amaro. A vontade é de ir junto.

Se numa ordem alternativa os tais consumidores insatisfeitos tivessem ouvido de primeira a faixa anterior, boa parte talvez não tivesse devolvido o disco. E mais, vale arriscar também que os mesmos defensores da canção ortodoxa, ao ouvirem nas rádios o *single* eleito pela gravadora, se não retornaram para buscar de volta o seu *Araçá*, foi por pura teimosia. E a nova música de Caetano que tocava no *dial* de 1973 fora criada mesmo a partir de uma dúvida: Júlia ou Moreno? Na falta do recurso ultrassonográfico para identificar o sexo de seu bebê com Dedê, Caetano usara o som da maneira que lhe era mais familiar para impregnar a fita analógica de sua incerteza paterna em “Júlia/Moreno”. Ainda que brinque com a sofisticação concretista de construir triângulos na visualização de sua letra impressa, no disco ela é aquela que preserva a forma clássica da canção e por isso, escolhida como o *single*. Um belo sambinha tímido de tempo forte praticamente invertido pela obstinação do piano de perna que lhe presenteia com um solo memorável. Canção de sexo híbrido, mas, a cara do pai.

Com “Épico”, os tímpanos da grande orquestra do Maestro Rogério Duprat gravados na assepsia do estúdio parecem anunciar um filme de ação e espionagem. No entanto, Caetano lá da calçada da Avenida São Luiz intercepta a exibição da superprodução com seu repente patrocinado pelo rugido das descargas, buzinas e poluições sonoras em geral captadas ao vivo no caos de São Paulo, a maior cidade nordestina do Brasil. Ao aproximar os extremos que separam a música de elevador do cume experimental de Smetak (um “Merlin” do instrumental alternativo), Caetano desafiava o apetite voraz da cidade industrial que ainda se comprazia mais da mão de obra subscravizada da nação nordestina do que consumia a contribuição cultural de gênios como João Gilberto, Hermeto Pascoal e do próprio Walter Smetak – um “nordestino” de Zurique que elegera a Bahia para viver até morrer em 1984. Para um bom “entendido” – aquele iniciado a quem no encarte Caetano confia a compreensão do álbum – meio panfleto sonoro basta.

Alcançado o topo do disco onde pende o *Araçá Azul*, cada ouvinte está livre para assimilar seu sabor e nutrientes em sua química particular. O cerne intuitivo que guiou o artista na criação da obra tanto deu a ele o direito de tirar conclusões posteriores – quase como um Chico Xavier contemplaria uma psicografia inconsciente – quanto dá a nós, liberdade de interpretação. Alguns podem avaliá-lo como fruto de uma *retrô-picália* que fecha o ciclo criativo iniciado em 1967 para Caetano continuar avançando na linha evolutiva de sua arte. Outros podem enxergar num painel holístico, *Araçá* como a segunda troca de pele estética feita por Caetano dentro das micro-tropicálias que desempenharia no futuro – como aquela em que abrirá mão do refinamento virtuoso do produtor e arranjador Jaques Morelenbaum para ingressar como *band leader* no frescor de um grupo *neogaragista* no projeto *Cê*.

Tudo pode, ou não, valer consideração. Mas, subjetividades à parte, o que é perene a todos que se preocuparam em refletir sobre a obra atemporal erguida no LP, é que, ao contrário de quase todos os seus contemporâneos, o artista fez revolução partindo da própria forma que contém a mensagem revolucionária. Para isso, nem a *intelligentsia* estava preparada. Ainda que dotado de um incomum e generoso talento gerador de canções e construções musicais, Caetano faz, acima de tudo, arte e essa prática terá sempre o poder transgressor de ir além do que é rotulado como música. *Araçá Azul* pertence a esse rol inclassificável de objetos artísticos e, por conseguinte, assim deve ser experimentado. Seria miopia chamá-lo de hermético, já que sua mensagem está

aí para quem se dispuser enxergá-la ao seu modo. Como seria também parcial colocá-lo apenas no escaninho vanguardista considerando que seus movimentos não se dirigem apenas para frente, mas em todas as direções, incluindo a de dentro.

No cume da escalada, Caetano ensina que a sofisticação vem mesmo da simplicidade. Acompanhado de seu violão nos permite recuperar o fôlego contemplando a paisagem da canção que deu o nome mais belo ao disco e ao seu antigo medo. Resta apenas então a dúvida gostosa de ter, por justamente não carecer, resposta: será que Bethânia gosta de Araçá?

.....

Araçá Azul (Philips – 6349 054)

Um disco para entendidos.

Bola Nieve – Herminia Silva – Clementina de Jesus

Dinailton – D. Morena

Direção de produção: Caetano Veloso

Assistente de direção: Guilherme Araújo

Técnico de gravação: Marcus Vinicius

Estúdio: Eldorado (São Paulo, SP)

Arranjos: Perinho, Caetano Veloso e Rogério Duprat

Capa: Luciano Figueiredo e Oscar Ramos

Fotos: Ivan Cardoso

Lado A

1. Viola Meu Bem (tradicional)

Edith Oliveira: voz e prato

Luciano Oliveira: pandeiro e atabaque

2. **De Conversa** (Caetano Veloso)
Cravo e Canela (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos)
Caetano Veloso: vozes superpostas, percussão sobre a pele, os ossos e um pouco de piano improvisado no estúdio.
3. **Tu Me Acostumbraste** (Frank Dominguez)
Caetano Veloso: voz, violão, assovio e piano
4. **Gilberto Misterioso** (Caetano Veloso / Souzaêdrade)
Caetano Veloso: voz, violão, piano e assovio
Tuti Moreno: percussão
O verso misterioso de Souzaêdrade
5. **De Palavra em Palavra** (Caetano Veloso)
Caetano Veloso: vozes superpostas inspirado por/dedicado a Augusto de Campos, presença & help de Arnaldo dos Mutantes
6. **De Cara** (Caetano Veloso e Lanny Gordin)
Eu Q uero Essa Mulher Assim Mesmo (Monsueto e José Batista)
Lanny: guitarra e guitarra
Tuti Moreno: bateria
Moacyr Albuquerque: baixo
Caetano Veloso: voz

Lado B

1. **Sugar Cane Fields Forever** (Caetano Veloso)
Edith Oliveira: voz e prato nos sambas-de-roda
Luciano Oliveira: pandeiro e atabaque nos sambas-de-roda
Perinho: todos os arranjos para orquestra e para conjunto, mais viola brasileira
Moacyr Albuquerque: baixo
Antônio Perna: piano
Tuzé de Abreu: flauta
Tuti Moreno: bateria e vibrafone
Caetano Veloso: voz, violão e passarinho de barro
Marcos Vinícius: máquinas

2. **Júlia/Moreno** (Caetano Veloso)

Caetano Veloso: voz

Perinho, Tuti, Tuzé, Moacyr, Perna

Presença e ajuda de Roberto Menescal

3. **Épico** (Caetano Veloso)

Caetano Veloso: voz

Avenida São Luiz: canos de descarga e buzinas

Gente da rua de São Paulo: vozes e silêncio

Rogério Duprat: arranjo para orquestra

4. **Araçá Azul** (Caetano Veloso)

Caetano Veloso: voz e jumbo





QUASE QUE CHICO NÃO CANTA
CHICO CANTA(CALABAR, O ELOGIO DA TRAIÇÃO) CHICO BUARQUE

Nilton Pavin e Sílvia Atanes

Décimo álbum de carreira de Chico Buarque, *Chico Canta* ou *Chico Canta Calabar*, ouvido 40 anos depois ainda é um disco enigmático. Lançado depois dos arrasa-quarteirão de público e crítica, *Construção* (1971) e *Caetano e Chico – Juntos e ao Vivo* (1972), *Calabar* resistiu à prova do tempo, é muito mais que um libelo contra a opressão e o regime militar (1964-1985). Musical, poética e esteticamente, é uma obra sem arestas. Bonito e com uma aura especial. Assim como *Milagre dos Peixes*, de Milton Nascimento, lançado também em 1973, o disco teve várias de suas letras censuradas, parcial ou integralmente.

O título *Chico Canta Calabar* foi proibido pelos censores. O nome do disco foi reduzido para *Chico Canta*. Na verdade, quase uma falácia. Em *Chico Canta*, praticamente não foi permitido a Chico Buarque cantar. Em entrevista ao jornal *Opinião*, publicada no livro *Nada Será como Antes - MPB nos Anos 70 – 30 anos depois* (Senac Rio), da jornalista Ana Maria Bahiana, Chico avaliou seu disco de 1973. Para ele, no fundo, aquele não era um bom disco. Não por falta de qualidade. Mas pela forma como acabou chegando ao público:

“Bem, eu estive pensando, no final das contas, olhando bem, não é um bom disco. Quer dizer, é um disco cuidado, com arranjos lindos do Edu (Lobo). Mas quem vai comprar um disco em que metade das músicas não tem letra? Vale como documento, mas você não pode obrigar as pessoas, ninguém está informado de nada. Não estão informadas, como é que vão comprar um disco de capa toda branca? O título do disco é *Chico Canta*, quer dizer, não tem nada a ver, é a capa que não é capa. Uma porção de músicas sem letra e, aí sim, muito mais presas a uma peça que não houve.”

A capa branca de que Chico fala na entrevista na verdade foi a segunda capa que o disco teve, já que a primeira foi censurada. Os censores do governo militar não gostaram da palavra “Calabar” pichada com tinta branca num muro preto. Era afronta demais. A capa branca foi uma resposta política. Mas comercialmente foi um erro, que se refletiu na baixa vendagem do disco. A Philips, gravadora de Chico, decidiu recolher o álbum, para relançá-lo algumas semanas depois com uma terceira capa, agora com uma foto de Chico de perfil, com o título *Chico Canta*. Essa é a capa que ficou conhecida pela maioria das pessoas. Na *Coleção Chico Buarque*, lançada em 2011 pela Editora Abril com vários de seus discos, o disco apresentava a capa original do muro pichado.

A censura não era só contra Chico ou Milton Nascimento. Vários nomes da MPB sofreram com ela, como Luiz Gonzaga Jr. ou Taiguara. Mas, com Francisco Buarque de Hollanda a tesoura foi mais implacável. Depois de conseguir silenciar Geraldo Vandré, que não podia mais falar em flores, nem seguir cantando a canção em sua “Caminhando”, Chico foi o alvo preferencial escolhido. E, convenhamos, não começou em 1973. Esse “amor” já era antigo, e começou junto com a carreira de Chico. Conforme recordou o jornalista Tiago Faria na matéria “Como a MPB driblou a censura”, publicada no *Correio Braziliense* de 26 de abril de 2010: “no período que durou a censura e o regime militar, Chico Buarque foi o compositor e cantor mais censurado. Sua obra sofreu respingos da censura em todas as vertentes, tanto nas canções de protesto quanto nas que feriam os costumes morais da época. Os problemas de Chico Buarque com a censura começaram junto com sua carreira. Em 1966, a música ‘Tamandaré’, incluída no repertório do show *Meu Refrão*, com Odete Lara e MPB4, foi proibida após seis meses em cartaz, por conter frases consideradas ofensivas ao patrono da Marinha. Era o começo de um longo namoro entre a censura e obra de Chico Buarque.”

Diretor de produção do disco e um dos executivos da Philips no período, quatro décadas depois Roberto Menescal recorda o episódio. “Esse disco veio depois de *Construção*, com produção artística minha e que foi o grande pulo de vendagem na carreira fonográfica de Chico, pois ele tinha uma venda média de 30 mil discos e passou para dez vezes mais. O disco *Chico Canta* ou *Calabar* consolidou a caça às bruxas pela censura ao Chico. Eu vivia na censura lutando para a liberação das músicas vetadas, às vezes com o Chico mudando uma palavra, uma capa, um título.

“Chegou a um ponto em que o Chico não queria gravar mais nada, pois bastava uma música sua chegar à censura, que já seria cortada. Pelo simples fato de ser de sua autoria. Pouco mais tarde, sabendo que Chico tinha perdido o tesão de compor e gravar, devido ao excesso de censuras, eu lhe propus gravar um disco somente com músicas de outros compositores. De uma música do Paulinho da Vila, ‘Sinal fechado’, sugeri o título do disco seguinte ao *Calabar*, o que seria um protesto claro contra a censura de suas músicas. Chico topou e acabou gravando uma de suas músicas com o pseudônimo Julinho da Adelaide, com um parceiro também fictício, Leonel Paiva. A música era ‘Acorda amor’. E, mais uma vez, demos uma volta na censura”, ironiza Menescal.

Em 1973, a censura do governo militar estava em seu ápice e Chico Buarque era seu alvo predileto. Naquele ano, após meses de ensaios e altas somas investidas, a peça *Calabar – O Elogio da Traição*, uma parceria de Chico Buarque com o cineasta Ruy Guerra, foi proibida de ser encenada a poucos dias de sua estreia.

Bárbara e Ana de Amsterdam são as protagonistas da peça. Bárbara é a viúva de Domingos Fernandes Calabar, pernambucano que passou para o lado dos holandeses, quando estes invadiram o Nordeste, no século XVII. Na época, a Holanda disputava com Portugal o domínio e a exploração do cultivo da cana-de-açúcar naquela região. Capturado pela Coroa Portuguesa em 1635, Calabar foi enforcado e esquartejado como traidor. A prostituta Ana de Amsterdam é uma das mulheres que vieram ao Brasil com a Companhia Holandesa das Índias Ocidentais. Seu nome era Ana Ferro e, de fato, era francesa.

O que mais irritou os censores do regime militar, que não eram bobos nem nada, foi a sutil referência ao capitão Carlos Lamarca, que em 1969 desertou do Exército e passou para a guerrilha. A peça e o disco discutem a conveniência da traição, bem como a relatividade do termo “traidor”.

Musicalmente, o disco, nascido em função da peça, é obra fundamental em qualquer discografia básica da MPB. Em suas 11 faixas, há canções antológicas, como a romântica ao extremo “Tatuagem”, a quase panfletária e irônica “Fado tropical”, a emblemática “Bárbara” e a libertária “Não existe pecado ao sul do Equador”.

No início e no fim do texto censurado para o teatro, Bárbara, a heroína da peça, propõe um desafio aos espectadores:

“Se os senhores quiserem saber por que me apresento assim, de maneira tão extravagante, vão ficar sabendo em seguida, se tiverem a gentileza de me prestar atenção. Não a atenção que costumam prestar aos sábios, aos oradores, aos governantes. Mas a que se presta aos charlatões, aos intrujões e aos bobos de rua.”

Até hoje, o LP, como toda obra plural, é objeto de discussões acaloradas. Nesse álbum, a feminilidade de Chico, sua extrema habilidade para escrever do ponto de vista da mulher, desabrocha de vez, algo inédito à época na música brasileira. Não na escolha do tema, mas, sim, por sua intensidade e na identificação com os ideais femininos. Isso, em conjunto com a fama de bom moço, do galã tímido de olhos verdes, ajudou a consolidar de vez sua imagem como queridinho entre as mulheres. Uma espécie de porta-voz delas no então majoritariamente machista ambiente da MPB.

Para tentar entender melhor, a seguir uma breve descrição do disco, faixa a faixa:

Lado A

1. Prólogo – O Elogio da Traição (Chico Buarque e Ruy Guerra). Abertura instrumental grandiloquente, com destaque para o primoroso arranjo de Edu Lobo. É um resumo musical do Brasil, que vai do clássico ao popular, da *big band* ao baião. O ouvinte tem a sensação de que o espetáculo vai começar, cheio de nuances, pirotécias do arranjo e contrapontos dramáticos dos metais. É o momento em que a luz se apaga e sobem a cortinas. Só faltou pôr os três toques de campanha.

2. Cala a boca, Bárbara (Chico Buarque e Ruy Guerra). É a pungente declaração de amor de Bárbara a Calabar, seu marido, que já surge morto no início da peça. Wagner Homem, no livro *História das Canções – Chico Buarque*, publicado pela LeYa, identificou que a palavra “Calabar”, embora não seja pronunciada, está embutida na frase “CALA a boca, BARbara”, um belo jogo de palavras repetido como mantra ao longo da música. Pancada estética e lyricíssima, a canção chega com a toda a pompa que merece uma obra-prima. O refrão logo caiu no imaginário popular e tornou-se expressão. Nos tenebrosos anos 70, era comum ouvir um “cala a boca, Bárbara!” dirigido a algum amigo mais alcoolizado, exaltado e tagarela na tribuna livre de uma mesa de bar. Com a censura comendo solta e dedos-duros a cada esquina, infiltrados em todas as

camadas da sociedade, poderia ser mais seguro mesmo se calar. Lembra outra palavra de ordem da década: “quem tem, tem medo”.

3. Tatuagem (Chico Buarque e Ruy Guerra). Uma das músicas mais marcantes do disco, que também foi gravada por Maria Bethânia no mesmo ano, no disco *Drama – 3º Ato*. Com a desfaçatez de um mestre, Chico encaçapa mais uma obra-prima, um sucesso instantâneo, nascido para ser clássico. Entretanto, a canção seria imortalizada como um dos grandes clássicos de Chico com a arrebatadora interpretação de Elis Regina. Por meio de sua voz, versos como “Quero ficar no teu corpo como tatuagem/ Que é pra te dar coragem pra seguir viagem / Quando a noite vem” ficaram gravados para sempre na MPB.

4. Ana de Amsterdam (Chico Buarque e Ruy Guerra). Nesta, a censura não deixou Chico cantar um verso sequer. Esta versão é toda instrumental. Mas “Ana...” já havia sido gravada no ano anterior, no disco que Chico dividiu com Caetano Veloso, *Caetano e Chico – Juntos e ao Vivo*. Gravado no Teatro Castro Alves, em Salvador, o LP incluiu outra música do repertório de *Calabar*: “Bárbara”. A lúbrica Ana apresentava-se assim: “Sou Ana, da cama / Da cana, fulana, bacana (sacana) / Sou Ana de Amsterdam.” Mais feminista, impossível.

5. Bárbara (Chico Buarque e Ruy Guerra). Bárbara é a viúva de Calabar. Na peça, Ana de Amsterdam, lésbica, seduz a personagem principal com seus versos lascivos e úmidos de sexo: “Vamos ceder, enfim, à tentação / Das nossas bocas cruas / E mergulhar no poço escuro de nós duas”. No disco ao vivo com Caetano Veloso, quando a letra diz “de nós duas”, o que deixa claro a relação homossexual entre as protagonistas, esse trecho é coberto por falsas palmas de estúdio. Em *Calabar*, a letra é silenciada em parte, sobra apenas um “uas” – e bastante abafado.

Lado B

1. Não existe pecado ao sul do Equador / Boi voador não pode (Chico Buarque e Ruy Guerra). Uma celebração da alegria e um convite a um “liberou geral”, uma década antes do “Vale tudo” de Tim Maia. Aqui, a brincadeira é escancarada em tom de frevo, com músicas de tom carnavalesco, que seriam cantadas alguns carnavais depois. Chico e Ruy pensaram em convidar um conhecido cantor de músicas de carnaval para gravá-la. Mas, como já fizera anteriormente, ele exigiu parceria na autoria da música e Chico acabou

cantando. Já “Boi voador...” solta farpas contra a censura: “Quem foi, quem foi / Quem falou no boi voador / Manda prender esse boi / Seja esse boi o que for.” Enquanto Chico lançava versos, a censura continuava a lançar objetos malcheirosos sobre nossas cabeças.

2. Fado tropical (Chico Buarque e Ruy Guerra). Na música – como o título indica, um fado –, há um texto recitado por Ruy Guerra, com seu conhecido sotaque angolano. Porém, o trecho em que elealaria “além da sífilis, é claro” foi proibido e não entrou. No livro *História das Canções – Chico Buarque*, Wagner Homem ressalta que “em 1973, a comparação entre Brasil e Portugal, que ainda vivia sob o regime fascista de Marcelo Caetano, foi tida como ofensa aos dois países. A Revolução dos Cravos, que em 1974 depôs a ditadura portuguesa, ganhou uma conotação subversiva e ameaçadora para o regime militar que ainda vigorava por aqui”. De qualquer forma, o recado foi dado com a galhofa profética destes versos: “Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal / Ainda vai tornar-se um imenso Portugal.”

3. Tira as mãos de mim (Chico Buarque e Ruy Guerra). Nesta faixa, Bárbara repudia Sebastião do Souto, espécie de agente duplo que circulava entre portugueses e holandeses. Ele armou uma armadilha para Calabar ser capturado, junto com as tropas holandesas. O asco de Bárbara diante dos cortejos de Sebastião – o verdadeiro traidor – é destilado em versos como: “Ele eras mil / Tu és nenhum / Na guerra és vil / Na cama és mocho.” Somente o finado Calabar era o amante ideal, provoca Bárbara, zombando da parca virilidade do rival: “Tira as mãos de mim / Põe as mãos em mim / E vê se a febre dele / Guardada em mim / Te contagia um pouco.” A música adquire um tom mais dramático, bem ao estilo de Maria Bethânia, que não por acaso gravaria a canção em 1974, no disco *A Cena Muda* (Philips).

4. Cobra de vidro (Chico Buarque e Ruy Guerra). Esta música descreve o esquitejamento de Calabar. Os versos também são cortantes: “Aos quatro cantos suas tripas / De graça / De sobra / Aos quatro ventos os seus quartos / Seus cacos / De cobra.” Ao final, um coro feminino recomenda: “Presta atenção / Presta atenção / Presta atenção...” Os ouvintes e autores captaram a mensagem. E ficaram ainda mais atentos à tesoura implacável da censura.

5. Vence na vida quem diz sim (Chico Buarque e Ruy Guerra). Nesta faixa, a letra foi integralmente censurada. Aqui, Chico também não cantou. No LP, só

aparece a versão instrumental. A canção só seria gravada de novo em 1980, no disco de Nara Leão *Com Açúcar, com Afeto* (Philips), em dueto com Chico. Diante da barbárie, Chico recomenda, com hipérbole, “dar a outra face” e seguir apanhando, conformado como um boi na fila do matadouro: “Se te chamam vagabunda / Montam na cacunda / Se te largam moribunda / Olha bem pra mim / Vence na vida quem diz sim.”

6. Fortaleza (Chico Buarque e Ruy Guerra). Com o clima de anticlímax decorrente da “não audição” da faixa anterior, a angustiante e sufocante “Fortaleza” fecha o disco. A letra descreve uma imensa tristeza represada, um dique prestes a explodir. Os últimos versos resumem bem o clima na época, a mutilação e a mudez causados pela censura do governo militar: “Minha fortaleza é de um silêncio infame / Bastando a si mesma, retendo o derrame / A minha represa.”

Apesar de tudo, contra tudo *Calabar* não se calou. Nem ele, nem Chico. E muitas luas e mares depois continuam a encantar...

.....

Chico Canta (Calabar, o Elogio da Traição) (Philips – 6349 093)

Peça teatral de Chico Buarque e Ruy Guerra

Música de Chico Buarque

Letras de Chico Buarque e Ruy Guerra

Coordenação geral: Ruy Guerra

Direção de produção: Roberto Menescal

Direção de estúdio: Sérgio Carvalho

Técnico de gravação: Luigi

Estúdio: Phonogram

Arranjos: Edu Lobo

Regência: Mário Tavares

Capa: Regina Vater

Foto capa: Gianfranco

Foto interna/encarte: Sérgio da Matta e Hugo Denizart

Lado A

1. **Prólogo – O Elogio da Traição** (Chico Buarque e Ruy Guerra)
2. **Cala a Boca, Bárbara** (Chico Buarque e Ruy Guerra)
3. **Tatuagem** (Chico Buarque e Ruy Guerra)
4. **Ana de Amsterdam** (Chico Buarque e Ruy Guerra)
5. **Bárbara** (Chico Buarque e Ruy Guerra)

Lado B

1. **Não Existe Pecado ao Sul do Equador / Boi Voador Não Pode**
(Chico Buarque e Ruy Guerra)
2. **Fado Tropical** (Chico Buarque e Ruy Guerra)
3. **Tira as Mãos de Mim** (Chico Buarque e Ruy Guerra)
4. **Cobra de Vidro** (Chico Buarque e Ruy Guerra)
5. **Vence na Vida Quem Diz Sim** (Chico Buarque e Ruy Guerra)
6. **Fortaleza** (Chico Buarque e Ruy Guerra)





O CANTO DE OURO DO SABIÁ
CLARANUNES – CLARA NUNES

Vagner Fernandes

Clara Nunes (1942-1983) é uma cantora cuja trajetória é pontuada por singularidades. A partir do início da década de 1970, para sua estratégica consolidação como intérprete no competitivo mercado fonográfico brasileiro, Clara passou a investir na construção de um arquétipo baseado em elementos africanistas, lançando mão do samba como referência musical, bem como de aparatos cênico, coreográfico e indumentário que a tornariam única na cena artística até sua morte, em abril de 1983. Pela ousadia bem-sucedida, seria elevada ao *posto* de representante feminina e/ou porta-voz de uma *nova onda* de resgate e valorização da cultura afro-brasileira, em um importante momento no qual a ideologia dos movimentos negros eclodia no mundo (e também no Brasil), propondo discussões acerca da identidade da etnia.

Apontada como uma das mais importantes artistas da música popular brasileira, Clara Nunes, nascida Clara Francisca Gonçalves, na cidade de Cedro (MG), desempenhou importante papel na consolidação da estrutura mercantil da indústria fonográfica no Brasil ao se tornar a primeira mulher a vender mais de 100 mil cópias de um álbum. Tendo iniciado sua trajetória como cantora romântica, passando posteriormente pelos movimentos da Jovem Guarda e Artístico Universitário (MAU), ela amargou o fracasso artístico e comercial de suas obras iniciais nos anos de 1960, e somente se consagraria como intérprete por meio do samba e de outros gêneros que exaltariam a ancestralidade africana e autenticariam a verdade musical do Brasil. Figurinos brancos estilizados que remetiam à África e às religiões desse continente passaram a fazer parte de seu vestuário, bem como a integração com tradicionais compositores daquele gênero, de cujas criações não abriria mão jamais futuramente.

Quando lançou em 1973 o emblemático trabalho que tinha como carro-chefe a bela “Tristeza, pé no chão”, do juiz-forano Armando Fernandes, o Mamão, ela já se dedicava ao preparo da estrada em que caminharia rumo ao estrelato. Com Direção de Produção do então todo-poderoso da gravadora Odeon, Milton Miranda, Direção Musical do Maestro Gaya e Produção Executiva de Adelson Alves, o disco é um marco no processo evolutivo da fenomenal carreira de Clara, que rejeitava o rótulo de sambista (por considerá-lo pejorativo) e afirmava ser uma intérprete da MPB. Clara o era, sem dúvida. E, espontaneamente, com sua verdade e simpleza, suplantou a imagem de cantora para se converter em figura mítica.

É dispensável a convocação de grandes especialistas para diagnosticar a firmeza de propósitos da artista neste álbum, em que passeia com maestria por vários gêneros de nossa música, ratificando, pois, sua condição de *grande voz*. A preciosa “Tristeza, pé no chão”, arregimentada por Adelson, levou Clara a participar do V Festival de Música Popular Brasileira de Juiz de Fora. Após abortar o projeto *Sabiá*, *Sabiô*, show em que contaria com a direção de Hermínio Bello de Carvalho, e de inúmeras derrotas em festivais, Clara já não se entusiasmava mais em subir ao palco para disputas musicais. No entanto, os versos “Dei um aperto de saudade no meu tamborim/Molhei o pano da cuica com as minhas lágrimas/Dei meu tempo de espera para a marcação e cantei/A minha vida na avenida sem empolgação” impulsionaram-na a defender a canção. Na polêmica edição do festival, que lotou o Cine Theatro Central da cidade, “Tristeza, pé no chão” fora eleita vencedora pelo público, mas não houve premiação. O apresentador divulgou documentos que comprometiam a lisura do festival e entregou aos músicos da orquestra o troféu destinado inicialmente ao primeiro lugar. Os 21 mil cruzeiros em prêmios foram divididos entre as trinta canções concorrentes. A obra de Mamão, porém, foi a virtual ganhadora e se tornou uma das mais importantes referências do legado deixado pela artista.

Neste primoroso bolachão, Clara se apresentava no lado A com uma pluralidade musical que ia de “Fala viola” (Elóir e Francisco Inácio) e “Minha festa” (Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito) a “Umás e outras” (Chico Buarque), passando por “Arlequim de bronze” (Synval Silva) e “O mais que prefeito”, única parceria de Jards Macalé com Vinicius de Moraes. Do lado antagônico do vinil, trazia para a boca-de-cena Xangô da Mangueira (“Quando eu vim de Minas”), reverenciava Caymmi (“É doce morrer no mar”), pedia a bênção à dupla Baden e Vinicius (“Amei tanto”), revelava Ivor Lancelotti

(“Valeu pelo amor”) e exaltava o Nordeste, cantando Dilú Mello e Rosil Cavalcanti (“Meu Cariri”), batendo cabeça ainda para o famoso babalorixá pernambucano Edwin Barbosa, o Pai Edu, na faixa “Homenagem à Olinda, Recife e Pai Edu”, que por longos anos foi seu mentor espiritual.

Este projeto solidifica a reconceitualização de Clara Nunes do ponto de vista estratégico-mercadológico com vistas ao consumo, momento em que suas aparições na TV Globo, por meio dos videocliques do programa dominical *Fantástico* – entre 1973 e 1982 – se intensificam, levando a cantora a comungar com o público a construção de um arquétipo simbólico segundo códigos extraídos da cultura africana, o que lhe imprimiria destaque no segmento artístico e se constituiria em alicerce de representação imagética, bem como condição para não dissolução de sua figura no disputado mercado da música.

Com o álbum de 1973, cuja ilustração da capa leva a assinatura do artista plástico Luiz Jasmin, Clara já sinalizava que, ao se apropriar de uma nova identidade artística, tangenciada por conceitos de valorização e resgate dos elos que unem Brasil e África, ganharia uma nova significação na estrutura que determina a lógica de consumo no mercado musical brasileiro. O público se entregaria à sua singularidade imagética em uma trilha de concreta e fiel identificação, passando a *consumi-la*, alçando-a ao ranking das maiores vendedoras de discos do país.

Para que se compreenda a dimensão profissional de Clara Nunes podemos segmentar a sua trajetória em dois grandes períodos, absolutamente distintos, do ponto de vista estético, entre si. O primeiro, estabelecido entre os meados da década de 1950 e fim dos anos 1960, no qual a cantora se apresentaria por meio de um repertório romântico, dando início a uma proposta artística frágil, cujo consequente fracasso tornar-se-ia inevitável. O segundo, por sua vez, compreendido de 1970 a 1982, sedimentado sob uma redefinição estético-visual e por novo repertório, alavancaria definitivamente a carreira da artista, levando-a a patamares comerciais históricos jamais alcançados por vozes femininas no Brasil.

A reestruturação da carreira de Clara Nunes, a partir de 1970, sempre apontou para o rompimento com o passado, com o conceito e estilo românticos a ela atribuídos inicialmente. A Odeon, gravadora que seria a primeira e única na trajetória da cantora, apostava na ideia de fazer da mineira uma referência

feminina na cena romântica que dominava o mercado, uma espécie de “Altemar Dutra de saias”, conduzindo-a ao *status* dos grandes vendedores de discos, postos ocupados até então pelas vozes masculinas. O estigma de que mulher não vendia discos disseminava-se na indústria da música brasileira e Clara era percebida como uma aposta para a correção da referida tese. Todavia, não seria por meio do repertório romântico que ela se alicerçaria como produto da gravadora, mas sim pela devida aproximação e imersão no universo do samba, sob a orientação do radialista Adelzon Alves, que se tornaria seu produtor entre 1970 e 1974. Conforme destacou o próprio Adelzon em depoimento para a biografia *Clara Nunes, Guerreira da Utopia*, assinada por mim, e lançada em 2007 pela Ediouro: “A Clara era determinada, queria fazer uma carreira brilhante como cantora, mas faltava-lhe orientação [...] Quando fui chamado, disse que só aceitava dirigi-la se fosse feito um trabalho no qual eu acreditasse. Escrevi um texto que está na capa do primeiro disco que produzi, dizendo que, depois da morte de Carmen Miranda, nenhuma outra artista brasileira havia assumido o afro, tanto do ponto de vista sonoro quanto do visual. Elis era moderna, jazzística. Gal era tropical. Cantora com a carreira pautada por ‘compositores do morro’ não havia”.

A reorganização da trajetória da intérprete estaria diretamente relacionada ao seu reposicionamento no mercado como produto para o consumo das massas. Ainda que o resgate e a valorização da cultura e identidade negras tangenciassem o discurso de reconstrução da carreira de Clara – importantes elementos para o marketing que seria gerado em torno de sua imagem – vale salientar que a sedimentação do projeto, com posterior aval da gravadora, só se viabilizaria a partir de estatísticas comerciais. O álbum de transição (de 1971), que apresentava uma nova cantora e era composto por um repertório que incluía músicas de Noel Rosa, Luiz Gonzaga, Gisa e João Nogueira, foi arrebatador. Vendeu mais do que todos os outros três anteriores juntos. Nele constavam ainda dois registros que se tornariam grandes sucessos da intérprete, “Ê baiana”, um samba de quadra, e “Do misticismo da África ao Brasil”, um samba de enredo do G.R.E.S Império da Tijuca. “Neste LP, o sabiá não brinca em serviço”, ressalta Adelzon Alves em texto que assina na contracapa do disco, aludindo ao apelido que Clara Nunes ganhara do compositor Sérgio Bittencourt pela gravação de “Sabiá”, de Tom Jobim e Chico Buarque. A canção compunha *Você Passa, Eu Acho Graça* (1969), trabalho que antecedeu o álbum de estreia da cantora ao lado de Adelzon e que seria um marco em seu histórico profissional. “A reviravolta na carreira funcionou para Clara. Finalmente, ela chamava a

atenção. Finalmente despontava na mídia. Ganhava a crítica. Conquistava o público. A gravadora apoiou. Afinal, o caminho das pedras fora descoberto. Clara Nunes era uma artista que poderia gerar lucro”, comentou Aldezon em depoimento para a biografia de Clara.

A redefinição de conceito que, do início da década de 1970 em diante, serviria de escopo do trabalho da intérprete, permitir-lhe-ia o ingresso definitivo no sistema mercantil que norteia o *showbizz*. Clara se firmaria como peça importante no *cast* da gravadora Odeon e da indústria fonográfica, participando assim da dialética que se estabelece entre o sistema de produção cultural e as necessidades culturais dos consumidores; dialética essa inerente aos mecanismos de consumo delineados pela cultura de massa. O redesenho imagético-africanista da cantora Clara Nunes, por assim dizer, não se estabeleceria como produto de consumo através de uma imposição estética ao público, mas pela proposição de novos modelos audiovisuais com que esse passaria a se identificar. Trilhando uma diretriz alinhada com princípios da cultura de massa, a artista se posicionaria como produto vendável, assumindo como tal certas características que lhe são pertinentes, como a de, inicialmente, se dobrar à lei de mercado, da oferta e da procura. A intérprete se sustentaria sob essa égide numa relação amistosa e convidativa com aquele (público consumidor) que a ratificaria como “mercadoria”.

Cabe-nos ressaltar que os atos de projeção e identificação do público para com Clara Nunes se manifestariam também, muito particularmente, devido ao singular momento em que a transmutação artística da cantora coincide com o crescimento dos movimentos negros no Brasil, o que também viria contribuir para a sua afirmação no mercado consumidor fonográfico. No mesmo período em que a intérprete se reconceitua, surgem a Sociedade de Intercâmbio Brasil-África (SINBA), o Instituto de Pesquisa das Culturas Negras (IPCN), o Movimento Negro Unificado (MNU), bem como a Pastoral do Negro da Igreja Católica. Além disso, estabelecem-se várias organizações que propoiam, por meio de ações culturais, importantes e acaloradas discussões sobre a participação do negro na sociedade brasileira, entre elas o bloco afro Ilê Ayê, fundado em 1974 em Salvador e que só admitia negros em seus desfiles, e o Grêmio Recreativo de Artes Negras (GRAN) Quilombo, criado pelo compositor portelense Antonio Candeia Filho, o Candeia, como uma reação ao já criticado e combatido desvirtuamento e gigantismo industrial das escolas de samba do Rio de Janeiro. Amiga de Candeia, Clara Nunes se tornaria uma assídua frequentadora

do GRAN Quilombo.

A nova trilha seguida pela cantora seria interpretada como um ato de defesa e resgate da identidade negra do povo mestiço brasileiro, açoitado pelo regime ditatorial que fazia calar a nação. O público assimilava e gostava do que a artista apresentava, encontrando nela uma representante que *cantava o Brasil* de forma fidedigna, celebrizante e sem mordanças, restabelecendo elos que sempre uniram os brasileiros à África.

HISTÓRIAS DE GARIMPEIRO (depoimento de Aldezon Alves)

Esse disco de 1973 é muito importante. É o disco que ela canta ciranda. Clara era amiga de um famoso pai de santo de Pernambuco, o Pai Edu, e quando fui com ela num dos trabalhos de divulgação da gravadora fomos visitá-lo. Quando anoiteceu ele nos convidou para conhecer casas de música. Fomos em umas três ou quatro. Ele pegava firme na mão da gente e cantava, como se fosse um mantra: “Eu tava na beira da praia, ouvindo pancadas na beira do mar... essa ciranda quem me deu foi Lia, que mora da ilha de Itamaracá...”. Quando ele cantou pela segunda vez eu me liguei e falei para Clara. Na época eu não sabia quem era a figura mítica de Lia. Mas, fiquei com aquilo na cabeça.

Quando voltamos ao Rio fui pesquisar e acabei descobrindo alguns versos de ciranda e fiz uma seleção de cirandas, entremeando sempre com “essa ciranda quem me deu foi Lia”. Achava que tudo era de domínio público. Mas, na gravadora disseram para eu procurar o autor. Não era de domínio público e tudo era do Barracho. O título da música, na verdade uma compilação, foi “Homenagem à Olinda, Recife e Pai Edu”. Afinal de contas foi ele que nos apresentou e ajudou a dar visibilidade nacional para ciranda. Eu sempre me preocupei que a Clara tivesse também um pé no nordeste.

Outra música no disco que também pensei que fosse de domínio público foi “Fala viola”, do Eloi Silva. Certo dia um bloco do lixão de Caxias, chamado Tigres de Caxias foi cantar em meu programa das madrugadas, ainda na Rádio Globo. Na saída deu um pé d’água forte e eles ficaram embaixo da marquise e começaram a cantar a música. Chamei meu operador de som e pedi para ele registrar a música. Estávamos fechando o repertório do disco e faltava um samba de quadra. Só que eu não sabia quem era o autor. E a gravadora pediu para eu procurá-lo. Aí lá saio eu numa madrugada, com o disco pronto, atrás do autor no lixão de Caxias. Minha sorte é que o cara de uma tendinha me

identificou como sendo o cara do programa de rádio. Me deu um pito, disse que aquilo ali era muito perigoso e perguntou o que eu fazia ali. Cantarolei e falei que estava procurando o autor daquela música. Aí ele colocou três bandidos do meu lado e pediu para eles me darem cobertura para eu encontrar o autor. O principal autor, o Eloir, era gari da prefeitura de Caxias. Fui entrando numa roda de samba no fundo do lixão. E mais ou menos quatro da manhã vi aquele cara magrinho, humilde, muito pobre. Quando falei com ele e disse o que queria, ele quase desmaiou. Na verdade Eloir tinha um parceiro, o Francisco Inácio. Clara gravou e a música foi o sucesso que foi.

.....

Clara Nunes (Odeon – SMOFB 3767)

Diretor de Produção: Milton Miranda

Diretor Musical: Maestro Gaya

Assistente de Produção: Adelson Alves

Orquestrações e regências: Orlando Silveira, Laércio de Freitas, Hélio Delmiro, Carlos Monteiro de Souza

Diretor Técnico: Z. J. Merky

Técnico de Gravação: Nivaldo Duarte, Toninho, Dacy

Técnico de Laboratório: Reny Lippi

Lay out: Joel Cocchiararo

Foto: Alexandre Souza Lima

Ilustração: Luiz Jasmin

Lado A

1. **Tristeza Pé No Chão** (Armando Fernandes “Mamão”)
2. **Fala Viola** (Eloir Silva e Francisco Inácio)

3. **Minha Festa** (Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito)
4. **Umas e Outras** (Chico Buarque)
5. **Arlequim de Bronze** (Sinval Silva)
6. **O Mais Q ue Perfeito** (Jards Macalé e Vinicius de Moraes)

Lado B

1. **Q uando Vim de Minas** (Xangô da Mangueira)
2. **Meu Cariri** (Dilú Mello e Rosil Cavalcanti)
3. **Homenagem à Olinda Recife e Pai Edu** (Baracho)
4. **É Doce Morrer no Mar** (Dorival Caymmi e Jorge Amado)
5. **Amei Tanto** (Baden Powell e Vinicius de Moraes)
6. **Valeu Pelo Amor** (Ivor Lancellotti)





CLOTHING OF THE
1950s

QUELÉ PEDE SEMPRE MAIS
MARINHEIRO SÓ – CLEMENTINA DE JESUS

Luís Pimentel

*“Rainha negra da voz / Mãe de todos nós”
(Moacyr Luz e Aldir Blanc)*

Eu acabara de chegar ao Rio de Janeiro, em 1975, vindo do interior da Bahia, quando, futucando a coleção de LPs de um amigo, bati o olho naquele vinil de capa curiosa e bem moderna para os tempos idos. Mostrava uma senhora negra, de costas, trajando vestido de mangas compridas meio branco e meio amarelado, com umas bolinhas ou pontos amarronzados no tecido. No pé da capa, estava escrito CLEMENTINA DE JESUS (com letras maiúsculas) e Marinheiro Só (em maiúsculas e minúsculas). Os detalhes gráficos que reproduzo, aparentemente desnecessários, são para dizer o quanto o *long play* – lançado dois anos antes mas que só então eu tomara conhecimento – me impressionou, a partir da capa.

A canção-título eu já conhecia, de gravação anterior feita pelo próprio Caetano Veloso, o adaptador dos belíssimos versos a partir de domínio público: “Eu não sou daqui / Eu não tenho amor / Eu sou da Bahia de São Salvador /... Ô, marinheiro, marinheiro...” Mas a interpretação era bem diferente. A voz de Clementina de Jesus saía da modesta caixa de som do meu amigo, batia na parede e voltava como um trovão a se espalhar pela sala, arrepiando até o forro do sofá. A pronúncia de “amooorrrr” se estendia em delicioso ritmo, e o “Bahiiiiiaa” parecia uma evocação de pranto e de saudade.

O que era aquilo?

Uma das faixas, de um de meus compositores preferidos à época e ainda e

sempre, me fez praticante prender a agulha (sim, velhos tempos das vitrolas!) na bolacha: um mimo de Paulinho da Viola ao samba de roda, ao partido alto e à própria Clementina, por quem o príncipe do samba nutria profunda admiração.

Marinheiro Só (Odeon) já nasceu nobre, fruto de uma importante dinastia discográfica das mais relevantes. A primeira vez que se pode ouvir a voz de Clementina impressa no vinil foi em 1965 com a primeira edição do LP *Rosa de Ouro*, que reunia a artista acompanhada de Aracy Cortes e do Conjunto Rosa de Ouro, que ganharia um segundo volume em 1967. O ano de 1966 foi de sua estreia solo, num disco só seu. No repertório, dez músicas seis folclóricas, de domínio público. Nobre como só ela, a rainha negra ainda teve lançados antes deste *Marinheiro* dois discos fundamentais na história da música brasileira: um em parceria com Pixinguinha e João da Baiana, batizado de *Gente Antiga*, e outro com baluartes da verde rosa, chamado de *Fala Mangureira*, que dava voz a ela, Carlos Cachaça, Nelson Cavaquinho, Odete Amaral e Cartola. Em 1970 foi lançado o segundo disco solo de Quelê: *Clementina, Cadê Você?* Das 12 faixas do discos apenas três não eram de domínio público, entre elas “Sei lá Mangureira”, de Paulinho da Viola e Herminio Bello de Carvalho.

No início da era do CD, a gravadora Odeon, que lançou boa parte de sua discografia dentro de uma série chamada *Dois em Um*, colocou no mesmo CD os LPs *Marinheiro Só* e *Gente da Antiga*.

O LP *Marinheiro Só* levou mais luz ao oceano de talento que era Clementina. O samba de roda que dá título ao disco foi adaptado por Caetano e a voz de Clementina, somada aos arranjos de Nelsinho (Nelson Martins dos Santos), responsável ainda por todos os arranjos do álbum, dava outra dimensão sobre a festa. Um disco cheio de achados. “Na linha do mar”, de Paulinho da Viola, bem antes do estrondoso sucesso radiofônico de Clara Nunes, em 1979, Clementina entoou de forma brilhante os versos onde o galo cantava às quatro da manhã e o céu havia azulado na linha do mar. Na sequência ela canta “Madrugada”, de Antônio Mota Miranda.

O ano de 1973 foi mesmo para tocar no rádio. Novos talentos lançaram suas bolachas históricas, veteranos cristalizaram o brilho e o prestígio, revelações e reverências, como a do cearense Belchior (“Sei que, assim falando, pensa que esse desespero é moda em 73”...) cobriram o ano de harmonias, massagens no imaginário e esperança de dias artisticamente melhores.

A continuação do repertório de *Marinheiro Só*, tem “Sai de baixo” (Eduardo Marques), “Taratá” (uma joia de domínio público, originária talvez do Vale do Paraíba e adaptada pela própria Quelé), “Moro na roça” (um primor de partido para improvisos, adaptado por dois mestres da Mangueira, Jorge Zagaia e Xangô. Posteriormente, tornou-se sucesso também do repertório do próprio partideiro) e um *pot-pourri* de travar os músculos que tinha “Oração para Mãe Menininha” (Dorival Caymmi) e “Abaluaê” (Waldemar Henrique), além de mais duas adaptações da própria intérprete, “Atraca-atraca” e “Incelença”. Fechando a festa, a volta ao começo, a deliciosa “Me dá meu boné”, do genial e esquecido Padeirinho da Mangueira (Oswaldo Vitalino de Oliveira), na qual ela avisa que vai embora, pois brincadeira tem hora.

Marinheiro Só é, portanto, além da revelação em termos nacionais de uma estrela que até então só os bem enfronhados no mundo do samba conheciam, a reconsecração de Dorival Caymmi, com a arrepiante e comovente homenagem à personagem mística do Gantois; a plenitude criativa de Paulinho da Viola; e a oportunidade para quem não conhecia passar a conhecer um dos mais competentes operários do samba, o craque Padeirinho, entre tantos outros pontos positivos.

Para Clementina de Jesus, feita para vadiar, brincadeira não tinha hora. E ela brincou de cantar enquanto a saúde permitiu, sem fazer questão de palcos luxuosos ou de reverência. Foi descoberta exatamente em ambiente musical inusitado, durante uma cantoria entre amigos.

De acordo com a maioria dos registros, Clementina de Jesus teria nascido em 1901. Segundo outros menos votados, poderia ter nascido também em 1900, em 1902 ou até mesmo em 1907. É que os cartórios de Valença (RJ), onde a cantora veio ao mundo, se embaralham seriamente com seus registros de início do século passado. Começou a cantar só aos 63 anos de idade, depois de ser descoberta pelo poeta e produtor Hermínio Bello de Carvalho. Clementina entoava uns cantos religiosos entre amigos e cervejas na Taberna da Glória, quando Hermínio bateu os ouvidos em sua voz de pedra rachada e viu ali o diamante bruto que poderia e deveria ser lapidado (mas não tanto).

Quelé logo tornou-se amiga do produtor, para quem desfiou um rosário de jongos, emboladas, lundus e incelências de fazer chorar. Algum tempo depois, Clementina já brilhava ao lado de outros amigos (desta vez, Aracy Cortes,

Paulinho da Viola, Elton Medeiros, Jair do Cavaquinho, Nelson Sargento e Anescarzinho do Salgueiro), no espetáculo musical *Rosa de Ouro*, concebido e dirigido pelo próprio Hermínio. Quem não viu o show tomou conhecimento daquela voz particularíssima no ano seguinte, quando foi lançado o disco com o repertório do show. E o amor entre Clementina e a MPB foi sempre igualzinho ao amor que uniu a artista e Hermínio: à primeira vista, ao primeiro som, ao primeiro batuke.

Além do naipe de compositores presentes em *Marinheiro Só*, Clementina de Jesus gravou ainda outros grandes autores, como Pixinguinha (“Benguelê”), Wilson Batista (“Mulato calado”), Bubu e Jamelão (“Esta melodia”), Zé Ramos da Mangueira (“Nascestes de uma semente”), Cartola (“Alegria e Ensaboa”), Paulo da Portela (“Olhar assim”), João Bosco e Aldir Blanc (“Incompatibilidade de gênios e Honorato”) e Dona Ivone Lara (“Sonho meu”).

Sempre que vejo nos jornais referências a discos mais “vendidos” e cantoras idem, eu penso: Clementina nunca frequentou essas paradas, coitada. Vendia pouco (Gravou cinco discos solo, dois com o título *Clementina de Jesus*, além do *Clementina, Cadê Você?* e de *Marinheiro Só*, e fez diversas participações, como em *Rosa de Ouro* (o belíssimo show do Hermínio), *Cantos de Escravos*, *Clementina e Convidados* e até uma participação em disco (*Milagre dos peixes*) de um cantor que sempre pareceu seu filho artístico, pérola da mesma linhagem vocal, Milton Nascimento.

Quelê foi apreciada por poucos e raros. Afastou-se dos palcos e dos estúdios delicadamente. E delicadamente ela nos deixou no dia 19 de julho de 1987. Que falta nos faz sua voz raríssima de trovão sagrado, nesses tempos de chuva miúda.

Marinheiro Só (Odeon – SMOFB 3787)

Diretor de produção: Milton Miranda

Diretor musical: Maestro Gaya

Assistente de produção: Hermínio Bello de Carvalho

Orquestrador e regente: Maestro Nelsinho

Diretor técnico: Z. Merky

Técnico de gravação: Toninho e Dacy

Técnico de laboratório: Reny Lippi

Técnico de remixagem: Nivaldo Duarte

Lay out: Joel Cocchiararo

Fotos: Walter Firmo

Lado A

1. **Marinheiro Só** (tradicional, adapt. Caetano Veloso)
2. **Na Linha do Mar** (Paulinho da Viola)
3. **Madrugada** (Antônio Motta e B. Miranda)
4. **Sai de Baixo** (Eduardo Marques)
5. **Taratá** (tradicional, adapt. Clementina de Jesus)
6. **Essa Nega Pede Mais** (Paulinho da Viola)

Lado B

1. **Moro na Roça** (tradicional, adapt. Xangô da Mangueira e. Jorge Zagaia)
2. **Cinco Cantos Religiosos:**
 - a) **Oração de Mãe Menininha** (Dorival Caymmi)
 - b) **Fui Pedir às Almas Santas** (tradicional, adapt. Clementina de Jesus)
 - c) **Atraca Atraca** (tradicional, adapt. Clementina de Jesus)
 - d) **Incelença** (tradicional, adapt. Clementina de Jesus)
 - e) **Abaluaîê** (Waldemar Henrique)

3. **Marinheiro Só** (tradicional, adapt. Caetano Veloso)
Me Dá o Meu Boné (Padeirinho)





O SOLO SAGRADO DA
“MISSA” DE EDU
EDU LOBO – EDU LOBO

Regina Zappa

Num dia de sol em Recife, terra de seus pais, que visitou frequentemente durante a infância e a juventude, Edu Lobo ouviu no rádio a canção que foi ponto de partida para a carreira de muitos músicos brasileiros. Era “Chega de saudade”, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, na voz dissonante de João Gilberto. O impacto foi grande para o garoto de 16 anos criado em Copacabana, no Rio, e alimentado pelo frevo e o maracatu do Pernambuco das férias. Mais tarde, fascinado pela Bossa Nova daquele momento de revelações sonoras, Edu foi buscar a síntese da sua composição no caldo musical que ingeriu. Entre os sons do acordeão da adolescência e os ritmos pernambucanos, passando, claro, pelas harmonias da Bossa Nova, ele foi traçando seu caminho. A paixão pela música ganhou força quando entrou em sua vida a música de Tom Jobim e Villa-Lobos. Foi essa mesma paixão que levou Edu Lobo a produzir alguns dos mais importantes discos da música brasileira, entre eles o pouco conhecido *Missa breve*, lançado em 1973, e que, segundo o próprio Edu, o fez sentir-se “um músico de verdade”. Na verdade, o nome oficial do LP é *Edu Lobo*, mas ficou conhecido como o disco de “Missa breve”.

O sucesso para Edu chegou a galope. Foi quase um susto quando o público acolheu com enorme entusiasmo “Arrastão”, dele e de Vinicius de Moraes, interpretado pelo furacão Elis Regina no festival da TV Excelsior, em 1965. “Arrastão” caiu no gosto popular e pulou para os primeiros lugares nas paradas de sucesso e nas listas de vendas. Edu era, então, nos anos 1960, um jovem talentoso e um promissor músico de 22 anos.

Dois anos depois, veio outro estrondoso sucesso. “Ponteio”, canção que fez

com Capinan e que venceu o Festival da Record de 1967, foi consagrada pelo público presente no teatro e por todo o Brasil. A televisão projetou para a fama aquele belo rapaz de boa voz e música sofisticada. Edu virou *popstar* da noite para o dia. Mas aquilo o incomodava. Seu desejo não era viver se apresentando de palco em palco. A paixão pela música o inquietava. Queria saber mais, aprender mais. Foi, então, que um acontecimento nefasto no país o ajudou a decidir-se: o governo militar instituiu a censura e a repressão ao assinar o Ato Institucional 5, em 1969. Foi o empurrão que faltava para Edu sair do país e ir-se embora para Los Angeles estudar orquestração. Assim, ele afastava-se, sem arrependimentos, do turbilhão dos festivais de música e da notoriedade que havia conquistado. “Eu queria ir cantor e voltar compositor”, disse.

Dito e feito. Estudou orquestração com Albert Harris e música de cinema com Lalo Schiffrin e voltou, dois anos depois, um músico com sólido conhecimento de orquestração, com a experiência anterior de ter gravado discos com Paul Desmond (*From the Hot Afternoon*, 1969) e Sergio Mendes (*Sergio Mendes Presents Lobo*, 1970). Na volta, só pensava em compor porque os estudos em Los Angeles haviam consumido todo seu tempo e a composição ficou de lado. “Eu tinha acabado de chegar dos Estados Unidos, onde estudei muito, muito mesmo. Cheguei seco para escrever.” Edu já havia lançado vários LPs, entre eles o primeiro, gravado com o Tamba Trio, *Edu Lobo por Edu Lobo*, e outros tais como *Edu Canta Zumbi*, *Edu e Maria Bethânia*, *Edu e Cantiga de Roda*.

Já no Rio e movido pela enorme vontade de compor, Edu assinou contrato com a gravadora Odeon para produzir um disco e acabou fazendo aquele considerado por muitos um dos mais importantes da sua carreira: o *Missa Breve*. A ideia surgiu de uma conversa com Carlos Lyra e Gianfrancesco Guarnieri, seu parceiro em “Zumbi”, que pretendiam escrever um conjunto de canções de protesto no formato de uma missa agrária. Começaram, mas não concluíram. E Edu ficou com essa ideia na cabeça.

“Foi a época em que comecei a ouvir música clássica para valer, acompanhando a partitura. Faço isso como se estivesse vendo um filme. Não é estudo, é prazer. E meu prazer de ouvir música está altamente relacionado com a partitura que está na minha frente. Se ouço sem a partitura não ouço tanto, perco coisas, me distraio. Às vezes descubro alguma coisa fantástica, paro vou para o piano e reproduzo aquele acorde.”

Sua formação musical não foi erudita, não passou pela música clássica, que só começou a ouvir sistematicamente a partir de 1969, quando seu perfil musical estava delineado e já havia composto músicas como “Upa neguinho”, “Marta Saré”, “Arrastão”, “Canto triste”, “Pra dizer adeus” e “Ponteio”. Então, apaixonou-se pela música moderna de Stravinsky, depois Debussy, voltando no tempo até Mozart.

“O *ear training* e a leitura de partituras de outros músicos são o alicerce do novo disco”, diria, em março de 1973, o crítico Tárk de Souza. Embora sempre tenha afastado qualquer intenção de classificá-lo como compositor de aspirações eruditas, Edu tem gavetas lotadas de partituras, que coleciona desde essa época.

Era 1972. Edu decidiu levar o projeto da missa adiante e começou a compor. Pela primeira vez teria total liberdade para escrever, gravar, arranjar e orquestrar. Começou a compor as canções para o lado A. Já a primeira música foi um impacto. Os baixos do piano de Tenório Júnior e os metais em “Vento bravo”, feita em parceria com Paulo César Pinheiro e hoje uma de suas músicas mais conhecidas, já eram um prenúncio das novidades que vinham por ali. Foi fazendo, mas seu interesse principal era a “Missa”, que comporia para o Lado B do disco. Nela, conjugaria o formato popular com um clima litúrgico, com algumas letras em latim.

Edu lembra-se: “Eu estava completamente fascinado e o que eu queria na vida era escrever para orquestra. Prestei muito mais atenção no lado da “Missa”. O outro era complementar e, apesar do prazer em compor aquelas canções [do Lado A], naquele momento achava menor. Quando se tem pouca idade se entra em parafusos.”

Para o Lado A foram compostas ainda “Viola fora de moda”, com Capinan, “Porto do sol”, com Ronaldo Bastos, “Zanga zangada”, também em parceria com Ronaldo Bastos, e “Dois coelhos”, com Ruy Guerra, com quem já tinha feito as vigorosas “Reza” e “Aleluia”, entre outras. Apesar das belas canções do Lado A, a grande surpresa estava reservada para a “Missa”. Foi para Edu uma experiência de total liberdade e de realização profissional. Tanto que hoje, quando relembra a produção do disco, tem quase certeza de que o Lado A era o da “Missa” e só se convence quando pega o disco e verifica que a “Missa” entrou no Lado B, provavelmente porque era considerada mais “difícil”. Mas se dependesse de Edu, a “Missa” entraria no lado “vip” do disco: “Para mim aquele

era o filé mignon. Lembro da alegria que me deu quando o disco ficou pronto. Fiquei muito contente com essa história da ‘Missa’. Sem menosprezar o outro lado (o A), a ‘Missa’ para mim era como se eu estivesse mudando a minha vida. Tinha um peso excepcional. Fez com que eu me sentisse um músico de verdade.”

No disco, Edu teria, pela primeira vez, a oportunidade de ser o arranjador de suas músicas e de comandar a grande orquestra que montou para a gravação. Eram muitos músicos e muitos instrumentos, feito que hoje em dia seria quase impossível de realizar por causa dos altos custos. Edu acrescentou, na época: “O lado um tem possibilidades de ser bastante tocado. Mas o forte para mim, é o lado dois, que tem a ‘Missa Breve’.”

A batida do violão de Edu – que se destaca sobretudo em “Viola fora de moda”, composição com Capinan, que ainda tem a flauta pontual de Danilo Caymmi – acompanhou quase todas as músicas. Em “Vento bravo”, Edu contou com a precisão do trompete de Maurício, o sax de Paulo Moura, o trombone de Edmundo Maciel e o sax barítono de Aurino Ferreira de Oliveira. A guitarra de Nelson Ângelo acompanhou “Porto do sol”, de Edu e Ronaldo Bastos, assim como o piano elétrico de Tenório Júnior. De novo, o violão de Edu em “Zanga zangada”, e o sax de Paulo Moura. Os arranjos de “Porto do sol” criam um clima impressionista, “algo parecido com a atmosfera de ‘Marta Saré’”, diz Edu. Todas as faixas do Lado A foram acompanhadas pela bateria de Rubinho Moreira, que participou depois da primeira gravação do Clube da Esquina e trabalhou cinco anos com Edu. A suave e densa “Dois coelhos”, que tem letra de Ruy Guerra, finaliza o lado A e prepara o ouvinte para a “Missa breve”, do lado B.

Com os títulos “Kyrie”, “Glória”, “Incelensa”, “Oremus” e “Libera-nos”, a “Missa”, considerada na época bastante hermética para os padrões da MPB, surpreendeu pelo requinte dos arranjos e pela estrutura harmônica das melodias. “O trabalho brilhante de Edu Lobo como arranjador deu às cinco faixas um resultado final de ótimo nível”, afirmou Aramis Millarch, em artigo escrito para o jornal *Estado do Paraná*, em 1973, assim que saiu o disco.

Na época, Edu declarou: “Este não podia ser apenas ‘um disco a mais’. Tinha de ser alguma coisa diferente. Mas estou muito satisfeito com o que foi realizado e posso afirmar que este tem tudo para ser o meu melhor disco. Diria até mais: sem nada de falsa modéstia, este é o meu ‘primeiro’ disco. O primeiro onde

consgo fazer tudo o que realmente quero, sem músicas que não me satisfaçam plenamente, sem concessões.” E até hoje ele diz: “Sempre fui muito livre na minha música.”

Na “Missa”, o tema da segunda faixa, “Glória”, foi considerado, na época, uma das peças mais inspiradas de toda a discografia de Edu Lobo, a síntese do espírito da “Missa breve”. Assim como “Kyrie”, é cantada em latim pelo coro, presente em quase toda a “Missa Breve” e composto por vozes como a do próprio Edu (em “Kyrie”), Danilo Caymmi, Cynara, Cyva e Dorinha Tapajós (do Quarteto em Cy), Ruy (do MPB4), Fernando Leporace e Sônia Burnier.

O órgão de Dom Salvador aparece em “Kyrie” e o mesmo instrumento, desta vez tocado por Dori Caymmi, surge em “Glória”. “Incelensa”, que tem letra de Ruy Guerra, é cantada por Edu e tem flauta de Danilo Caymmi e guitarra de Nelson Ângelo. Milton Nascimento empresta a extraordinária voz à instrumental e litúrgica “Oremus”, um verdadeiro passeio em solo sagrado.

A quantidade de instrumentos exigida pela orquestração e o zelo perfeccionista de Edu com sua música contribuíram para que “Missa” fosse um de seus discos mais elaborados. Foram vários meses de intensa pesquisa e cada música levou cerca de uma semana para ser gravada por Edu e sua “orquestra”, com total autonomia.

Como diz Edu, a “Missa” não teve “esses carinhos todos” por parte da crítica na época e nunca foi apresentada ao público ao vivo. No mesmo ano, Edu fez as orquestração das músicas de *Calabar*, *o Elogio da Traição*, de Chico Buarque e Ruy Guerra, que às vésperas da estreia, foi proibida pela censura do governo militar. Anos depois ele compôs com Chico Buarque um de seus maiores sucessos, *O Grande Circo Místico*.

Mas, a partir da “Missa”, considerada um marco em sua carreira, Edu foi aperfeiçoando a já notável estrutura harmônica de sua música e sedimentando seu sólido percurso melódico.

.....

Diretor musical: Maestro Gaya

Assistente de Produção: Dori Caymmi

Orquestrador: Edu Lobo

Regente: Mário Tavares

Diretor Técnico: Z.J. Merky

Técnico de gravação: Nivaldo Duarte, Toninho, Zilmar Araújo

Técnico de laboratório: Willy Paiva Moreira

Técnico de remixagem: Jorge Teixeira

Layout: Cafê

Arranjos:

Edu Lobo: violão (2, 3, 4, 5, 7 e 8), percussão (3), coro (6)

Novelli: contrabaixo (1, 2, 3 e 4)

Paulo Moura: alto sax (1 e 4)

Rubinho Moreira: bateria (1, 2, 3, 4, 6, 7, 8 e 10), tumbadora (1), percussão (6)

Tenório Júnior: piano (1, 6 e 10), piano elétrico (3), órgão (9)

Edmundo Maciel: trombone (1)

Maurício: trompete (1)

Danilo Caymmi: flauta (2 e 8), percussão (3 e 8), voz (1, 2, 6, 7, 8 e 10)

Nelson Ângelo: violão (3), violão de 12 cordas (7 e 8), voz (7), percussão (8)

Dom Salvador: órgão (6)

Fernando Leporace: baixo elétrico (6, 7, 8 e 10), voz (1, 2, 6, 7, 8 e 10)

Dori Caymmi: órgão (7), voz (1)

Aurino Ferreira de Oliveira: sax barítono (1)

Cynara: voz (6, 7 e 10)

Cyva: voz (6, 7 e 10)

Dorinha Tapajós: voz (6, 7 e 10)

Ruy (MPB4): voz (6, 7 e 10)

Sônia Burnier: voz (6, 7 e 10)

Lado A

1. **Vento Bravo** (Edu Lobo e Paulo César Pinheiro)
2. **Viola Fora de Moda** (Capinan e Edu Lobo)
3. **Porto do Sol** (Edu Lobo e Ronaldo Bastos)
4. **Zanga, Zangada** (Edu Lobo e Ronaldo Bastos)
5. **Dois Coelhos** (Ruy Guerra e Edu Lobo)

Lado B

1. **Missa Breve: Kyrie** (Edu Lobo)
2. **Missa Breve: Glória** (Edu Lobo)
3. **Missa Breve: Incelensa** (Edu Lobo e Ruy Guerra)
4. **Missa Breve: Oremus** (Edu Lobo)
5. **Missa Breve: Libera-nos** (Edu Lobo)





ELIS MUDOU, NÃO O DISCO
(*ELIS* – ELIS REGINA)

Danilo Casaletti

e oriente, rapaz. Pela constatação de que a aranha vive do que tece”.
“S Ou, como Elis registrou em seu LP de 73, “de que a aranha duvido que tece”. Um erro na letra que deixou Gilberto Gil, autor da canção “Oriente”, chateado.

Confusão à parte, pedido de desculpas a Gil, a canção que abre – não à toa – o álbum *Elis* anuncia o que a cantora queria para o disco e para a sua vida naquele momento. O próprio compositor de “Oriente” declarou, certa vez, que essa é a canção mais autoreflexiva que já escreveu. E a cantora também estava em uma fase de reflexão. Era tempo de rever interpretações, romper contratos com a televisão, deixar de lado a pose de estrela, buscar novos públicos, aparar arestas na comunicação com a imprensa e fãs e curtir um novo amor.

É importante lembrar que o disco de 73 sucedeu um LP, também de nome *Elis*, que trouxe canções como “Águas de março”, “Atrás da porta”, “Nada será como antes”, “Mucuripe”, “Cais”, “Bala com bala” e “Casa no campo”. Olhando-o agora, parece uma coletânea de sucessos. Elis estava com a faca, o queijo e o público na mão. Era só pedir mais uma nova para o Chico, outra para o Tom. Lançar as outras duas ou três que Fagner havia feito para ela gravar. Manter a mesma sonoridade que o novo álbum seria, inevitavelmente, um novo grande sucesso.

Só que essa não era a da Elis. Não mesmo. Em uma entrevista ao jornalista Luiz Aguiar, da revista *O Cruzeiro*, em setembro de 1973, ela disse que não tinha seus discos em casa. “Não tenho por uma questão simples: não quero ficar mexendo sempre na mesma panela. Acabei de gravar um, ouço para guardar os arranjos e saber como é. Depois, chuto a bola e vou em frente, não ouço mais (...). Agora, ficar ouvindo todo dia fica um esquema de vaidade. O cara fica apaixonado por si mesmo e esse negócio me cheira a coisa ruim”, disse.

Diante desse pensamento, que acompanhou a cantora durante toda a sua carreira – basta ouvir seus discos e saber de seus shows –, Elis partiu para outros assuntos. Para o novo disco, foi procurar a dupla João Bosco-Aldir Blanc – que ela já havia apresentado no álbum anterior – para ver o que eles estavam fazendo. Buscou por Gil – àquela altura já bem distante do universo da Tropicália e mais próximo do samba e de outros ritmos brasileiros. Escolheu quatro músicas do compositor baiano, autor que ela não gravava desde 1970. Outras quatro de Bosco-Aldir. Mais dois sambas: um antigo, “É com esse que eu vou” e um novo, “Folhas secas”.

Os arranjos do disco ficaram a cargo do pianista César Camargo Mariano, com quem Elis estava casada desde o ano anterior, depois de cinco tumultuados anos de relação com o produtor e compositor Ronaldo Bôscoli. Elis conhecia César desde os tempos do programa *O Fino da Bossa*, na TV Record, nos anos 1960. É dele o primeiro arranjo de “Upa, neguinho” (Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri), grande sucesso de Elis em 1966. O pianista também já havia feito os arranjos do LP de 1972. A produção era assinada por Roberto Menescal, que também havia trabalhado com Elis nos anos 60.

César montou uma banda base. Na verdade, um trio de craques. Ele no piano, Luisão Maia no baixo e Paulo Braga na bateria. Nada de cordas, por exemplo, bastante presente no disco anterior. Um som mais limpo. O foco era a voz da Elis e as letras das canções, garimpadas entre mais de três dezenas de composições inicialmente separadas por Elis.

Conforme cada faixa pedia, reforços: a percussão de Chico Batera; o violão de Roberto Menescal; as guitarras de Toninho Horta ou Ary Piassarollo; o bandoneon de Ubirajara Silva; e o trompete de Maurílio da Silva Santos. Todos, é preciso dizer, igualmente craques. Elis e César só trabalhavam com os melhores.

Por conta de um som bastante elaborado – o trabalho em estúdio durou três meses – o disco foi classificado pela crítica como “frio”, “contido” e “técnico demais”. O repertório também foi, injustamente, acusado de “menor”. Elis, que sabia muito bem se defender, mandou um recado em sua participação no programa *MPB Especial*, comandado pelo seu grande amigo Fernando Faro, gravado logo após o lançamento do LP. “Eu mudei. Não foi meu disco que mudou. (...) E, se se assustaram com isso, não sei o que vão pensar daqui para frente”, disse.

De fato, quem procurar a Elis de “Arrastão” e “O fino da bossa” no disco de 73 vai se decepcionar. Aliás, ela já não existia mais no disco de 72. Elis havia apurado sua técnica, suas divisões e suas respirações. Os agudos desafiadores. Os graves certos. O bate-bola com os arranjos. Nada estava fora do lugar.

Mas o disco de 1973 é puramente técnico? A discussão sobre Elis ser mais técnica ou emoção é antiga e interminável. Caetano Veloso costuma dizer que sempre ficava tranquilo ao ver Elis no palco, pois sabia que nada ali daria errado. Gal Costa afirma ser o equilíbrio entre Elis e Maria Bethânia. A primeira, de acordo com a baiana, mais técnica. A segunda, pura emoção.

Porém, é impossível fechar os ouvidos para as emoções trazidas pelo disco. O próprio repertório escolhido por Elis não permite que se dê as costas para o subtexto das canções ou as intenções rítmicas propostas em cada faixa.

Em “Doente, morena”, por exemplo, composta com Gilberto Gil em parceria com Duda Machado, a angústia na voz de Elis revela toda a solidão retratada pela letra que fala da personagem que deita sobre os trilhos e vê o tempo (e a vida) passar.

A força e tensão colocadas em “Agnus sei”, uma das primeiras parcerias de João Bosco e Aldir Blanc, ajudam a dar vazão à história criada pelos autores para denunciar a hegemonia que o Ocidente sempre tentou impor ao Oriente. A paz na ponta dos aríetes. O tom da voz de Elis não deixa dúvida sobre a mensagem.

“O caçador de esmeraldas”, uma parceria de Bosco e Blanc com Claudio Tolomei, compositor que alimentava a vontade de se tornar cineasta e, por isso, pensava suas letras como se fossem roteiros, conta a saga de Fernão Dias, bandeirante paulista obcecado pela perda esverdeada, misturada a um prosaico amasso de um casal dentro de um fusca no Recreio dos Bandeirantes, bairro do Rio de Janeiro. Impossível não notar a doçura na voz da cantora.

Ainda da dupla Bosco e Aldir, Elis esfumaça o tom em “Cabaré”, tango que transporta para o ambiente noturno e sedutor as amarguras impostas pela ditadura militar que vigorava no país na época. Para dar um respiro, a sensualidade de “Comadre”, comprovando que os autores não pensavam apenas em política.

O samba “Folhas secas”, de Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito, traz

uma Elis resignada diante dos versos que falam do poeta e da inadiável passagem do tempo. A cantora não se deixa abalar diante da nostalgia dos compositores. Canta com doçura, sem desespero.

É preciso também destacar a história bastante interessante que envolve “Folhas secas”. César trabalhava nos arranjos do novo disco que a cantora Beth Carvalho lançaria naquele ano. Em casa, mostrou, ao piano, a faixa para Elis. Foi paixão à primeira ouvida. A cantora correu para Nelson, que, mesmo já tendo prometido a faixa para Beth, foi incapaz de dizer não ao pedido de Elis.

Contra Beth, o fato de Elis ser contratada de uma grande gravadora à época, a Philips, atualmente Universal Music. A sambista, que lançaria seu segundo LP de carreira pela pequena Tapeçar, acabou ficando para trás. “Folhas secas”, a bela e inédita canção de Nelson, começou a tocar nas estações de rádios na voz de Elis. Beth não engole a história até hoje e prefere classificá-la como “roubo”.

Mas, sim, há faixas no *Elis* de 73 nas quais a técnica parece prevalecer. Pudera. Os sambas “Meio de campo” e “Ladeira da preguiça”, ambos feitos por Gil, são verdadeiros desafios rítmicos. Diante das “armadilhas” de ambos, as interpretações não poderiam ser diferentes. E é perceptível como Elis se divertia com esse tipo de composição.

O samba de carnaval “É com esse que eu vou”, escrito por Pedro Caetano, compositor de destaque na Era do Rádio, em 1947, também entra na lista das “técnicas”. Mostra tanto o apuro e conhecimento de Elis, quanto o de César. A partir de uma ideia de Roberto Menescal – conforme informa o interessante encarte do disco – César mudou a harmonia da canção, transformando-a em um samba-jazz. Elis costumava dizer – para quem afirmava que o repertório do disco era muito “intelectualizado” – que a coisa mais intelectualizada do disco era justamente o trabalho feito por César na faixa em questão.

Lançado o LP, Elis decidiu continuar, conforme já descrito no começo desse texto, com o plano de mudar de público e postura artística. Com ajuda do empresário Marcos Lázaro, saiu para apresentar seu show em um Circuito Universitário. Com seus músicos, dois pequenos caminhões e um ônibus, ela percorreu, em quarenta dias, diversas cidades do interior de São Paulo, Paraná e Santa Catarina. A trupe se apresentava em teatros, cinemas e diretórios acadêmicos, sobretudo para um público de estudantes. A opção por fazer um disco mais enxuto foi providencial para que ela pudesse percorrer lugares por

onde grandes artistas não costumavam passar normalmente.

“Eu morria de vontade de fazer (o Circuito Universitário), só que, evidentemente, nunca me passou pela a cabeça que pudesse fazer um circuito desses porque eu estava tão rotulada de estrela e tão metida num determinado tipo de trabalho que nem sequer pensei que os estudantes quisessem me ouvir”, disse Elis, em entrevista à revista *O Cruzeiro*, em 1973.

Duas observações finais se fazem necessárias. A primeira é sobre o importante trabalho que Elis lançou logo em seguida, no ano de 1974. Todo esse apuro técnico conquistado por ela, César e seus músicos – é impossível e injusto querer separá-los – foi fundamental na feitura do LP *Elis & Tom*, no qual César teve grande influência e participação nos arranjos deste que é considerado um dos melhores discos de música brasileira da história.

A segunda tange o fato da discussão técnica *versus* emoção ter tido relevância nesse texto. Teve, primeiramente, porque foi o que prevaleceu quando do lançamento do disco. Elis não é mais a mesma? Muitos se perguntaram.

A resposta, porém, não poderia ter sido dada naquele momento, de supetão. Certamente não se deu nessa resenha. E não virá tão cedo. Isso porque, a obra de um grande artista não se esgota. *Elis 73* é daqueles discos que revela novas possibilidades a cada vez que é ouvido.

Para dar o veredicto final sobre o assunto, uma análise precisa do jornalista e escritor Artur da Távola, pouco depois da morte de Elis, em janeiro de 1982. Escreveu Távola em um jornal, sobre as mensagens que Elis deixou registrada em suas canções: “elas virão lentamente, ensinando-nos a compreender o que em vida é sempre impossível: qual foi o mistério daquele ser; de que mensagens (extracanto) era portador.”

Elis (Philips – 6349 076)

Direção de produção: Mazola

Coordenação de produção: Roberto Menescal

Arranjos: César Mariano

Técnicos de gravação: Ary Carvalhaes e Luigi

Estúdio: Phonogram

Corte: Joaquim Figueira

Capa: Aldo Luiz

Fotos: Jacques Avadis

Lado A

1. Oriente (Gilberto Gil)

César: Piano e órgão Hammond

Luisão: Baixo e fuzy

Paulinho: Bateria e gongo

Chico Batera: Tímpanos e percussão

Arranjo: César, Luizão e Paulinho

2. O Caçador de Esmeraldas (João Bosco, Aldir Blanc e Claudio Tolomei)

César: Piano e phase-shifter

Luisão: Baixo

Paulinho: Bateria

Toninho Horta: Guitarra

Chico Batera: Percussão

Ideia: Elis

Arranjo: César

3. Doente, Morena (Gilberto Gil e Duda Machado)

César: Phase-shifter

Luisão: Baixo

Ari: Guitarra

Ideia: Elis

Arranjo: César

4. Agnus Sei (João Bosco e Aldir Blanc)

César: Piano, órgão Hammond e phase-shifter

Luisão: Baixo
Paulinho: Bateria e tímpanos
Chico Batera: Percussão
Ideia: Elis e César
Arranjo: Paulinho e César

5. **Meio de Campo** (Gilberto Gil)

César: Piano
Luisão: Baixo
Paulinho: Bateria
Ari: Guitarra
Chico Batera: Percussão
Ideia: Elis e César
Arranjo: César, Luizão e Paulinho

Lado B

1. **Cabaré** (João Bosco e Aldir Blanc)

César: Piano
Luisão: Baixo
Paulinho: Bateria
Ubirajara Silva: Bandoneon
Chico Batera: Percussão
Ideia: Elis e César
Arranjo: César

2. **Ladeira da Preguiça** (Gilberto Gil)

César: Piano
Luisão: Baixo
Paulinho: Bateria
Ari: Guitarra
Chico Batera: Percussão
Arranjo: César, Luisão e Paulinho

3. **Folhas Secas** (Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito)

César: Piano, órgão Hammond e phase-shifter
Luisão: Baixo
Paulinho: Bateria

Roberto Menescal: Violão

Chico Batera: Percussão

Arranjo e ideia: César

4. **Comadre** (João Bosco e Aldir Blanc)

César: Piano e órgão Hammond

Luisão: Baixo

Paulinho: Bateria

Maurílio: Trompete

Chico Batera: Percussão

Ideia: Elis e César

Arranjo: César

5. **É Com Esse Q ue Eu Vou** (Pedro Caetano)

César: Piano e phase-shifter

Luisão: Baixo

Paulinho: Bateria

Toninho Horta: Guitarra

Chico Batera: Percussão

Ideia: Menescal

Arranjo: César





ESTREIA SOLO AOS 43 ANOS
ELTON MEDEIROS – ELTON MEDEIROS

José Rosa Garcia

Elton é o popular que se recusa a ser ingênuo. Sua pureza não é a do "E sambista que, da mesa do botequim, contempla a vida, ou a do falso malandro, na base do 'vamos-fazer-um-negocinho-para-faturar', sem perceber que está sendo utilizado como combustível. Elton não engana e não se deixa enganar. Faz questão de saber para onde vai."

Esse pequeno recorte do inspirado texto de apresentação do escritor cearense Juarez Barroso (1934-1976), profundo conhecedor da cultura musical urbana, impresso na contracapa do disco *Elton Medeiros*, lançado no final de 1973, resume o significado do primeiro registro fonográfico individual desse compositor de harmonias sofisticadas e cantor de voz grave e interpretação precisa.

Nascido no bairro carioca da Glória e criado em Brás de Pina, apesar de ter gravado sozinho apenas aos 43 anos, Elton já acumulava uma trajetória de sucesso como autor e participante de grupos de samba. Instrumentista desde a adolescência, aos 17 anos integrava, durante o dia, a Orquestra Juvenil de Estudantes da Rádio Roquete Pinto. À noite, deixava de lado o sax barítono e tocava trombone numa gafieira.

Na década de 1960 fez parte do conjunto A Voz do Morro, que gravou os discos *Roda de Samba volumes 1 e 2* e *Os Sambistas*. Seus companheiros eram Paulinho da Viola, Jair do Cavaquinho, Zé Kéti e Anescarzinho do Salgueiro. Também fez parte do conjunto Os Cinco Crioulos, ao lado de Jair do Cavaquinho, Anescarzinho do Salgueiro, Nelson Sargento e Mauro Duarte. Teve música no repertório do célebre show *Opinião*, em 1964, e participou com destaque do espetáculo *Rosa de Ouro*, produzido por Hermínio Bello de Carvalho em 1965. Além disso, em 1966, dividiu com Paulinho da Viola o disco *Samba na Madrugada*.

Credenciais, portanto, não faltavam a Elton Medeiros para uma estreia bem sucedida na carreira solo por meio de um *long play* no qual cada uma das doze faixas é uma pedra preciosa lapidada sem pressa e com maestria. Isso fica evidente na canção de abertura do lado A, a então inédita “Avenida fechada”, de Elton, Antônio Valente e Cristóvão Bastos, à época um promissor maestro e arranjador de 25 anos.

“Não me leve a mal / Mas muito luxo pode atrapalhar / Alegria ninguém pode fabricar / Um bom carnaval / Se faz com gente feliz a cantar / Pelas ruas um samba bem popular”, registra parte da letra que lamentava a transformação dos desfiles em mercadoria turística, antecipando-se em quase uma década ao protesto campeão da Escola de Samba Império Serrano, com o inesquecível “BumBumPaticumbumPrugurundum”.

Na segunda faixa, “Pra bater minha viola”, Elton compôs letra e música para dizer que fez “um samba sem razão e sem dar bola pras coisas do coração”. Para isso, procurou “em toda gente coisa que não dá paixão” para fazer “um samba tão vazio, ostensivamente frio, sem marcas da ilusão”.

Esse aparente desalento, no entanto, logo é abandonado aos primeiros acordes de “Pressentimento”, com letra de Hermínio Bello de Carvalho. “Vem meu novo amor / Vou deixar a casa aberta / Já escuto os teus passos / Procurando meu abrigo”, convidam os versos emoldurados pela requintada melodia criada por Elton e que se tornou um dos seus maiores êxitos.

A perda de um amor em plena folia é o mote de “Meu carnaval”, parceria de Elton Medeiros e Cacaso, prematuramente falecido em 1987, aos 43 anos. “Foi vestida de alegria e saiu para não voltar / E eu vestido de tristeza sorri para não chorar”, lamentou o poeta.

“Homem nenhum se envergonha se guarda o que sonha, se é sonhador”, ensina na sequência “Fatos e fotos”, belíssima composição de Elton com o arquiteto Otávio de Moraes (1923-2009), artista de múltiplos talentos que foi craque de futebol no Botafogo na década de 1940 ao lado do mitológico Heleno de Freitas.

Para fechar o lado A, Elton reuniu na mesma faixa duas canções obrigatórias em qualquer lista das melhores composições brasileiras de todos os tempos: “Mascarada”, parceria com Zé Kéti, e “O sol nascerá (A sorrir)”, dividida com

Cartola. O que dizer de versos como “O poeta era eu cujas rimas eram compostas na esperança de que tirasses essa máscara”? Não foi por acaso que Zeca Pagodinho incluiu justamente esses dois sambas no DVD e CD comemorativos dos seus 30 anos de carreira lançados recentemente.

“Vem mais devagar”, de Elton e Joacyr Sant’Anna, abre o lado B. “Você vive a falar que a minha vida pode melhorar, mas não vejo solução, este mundo não é seu, nem a minha opinião”, constata Elton que, por isso, pede calma.

Em seguida, na inédita “Sebastiana”, parceria com Ciro de Souza (1911-1995), Elton volta a criticar veladamente a descaracterização das escolas de samba. “Mas hoje em dia, apesar da fantasia, Sebastiana desfila sem demonstrar emoção / Talvez, quem sabe, já não há mais ambiente pra quem é do samba quente, que samba por devoção / No meio de gente nobre, esta princesa tão pobre perdeu a motivação”, anota o letrista.

O clima de lamentação, porém, imediatamente é substituído pela empolgação de “Sandália dourada”, um autêntico samba de partido alto de Elton e Austecínio Silva, que pertenceu à ala de compositores da escola Aprendizes de Lucas, fundada em 1932 e extinta em 1966. “Esta sandália dourada é pra gastar na cidade / Mas se quiser dar um tempo lá no seu subúrbio eu lhe faço a vontade”, avisa o sambista.

A quarta faixa do lado B, “Vazio”, é uma criação com Mauro Duarte (1930-1989), cuja parceria talvez só perca em quantidade para a de Elton e Paulinho da Viola. “Se pelo menos existisse uma saudade, eu estaria triste”, constata o compositor para depois completar impiedosamente: “se faço referência a tão cruel situação é num instante de alucinação.”

Com o sugestivo título “Hora H”, a penúltima faixa é uma composição de Elton e Antônio Valente. “De nada me valeu, na hora H correu sem dó nem despedida / nem deu satisfação e me deixou na mão, me arruinou a vida”, reclama o homem abandonado, que, no entanto, alerta ao saber que a mulher pretende voltar: “errar só uma vez, não vou virar freguês.”

No encerramento do disco, Elton Medeiros fez uma justa homenagem a Cartola (1908-1980), mestre dos mestres, ao gravar “Sei chorar”, uma preciosidade. “Hoje eu choro e a mulher que eu adoro, talvez caída nos braços de outro sorrindo, repete as mesmas promessas mentindo”, canta Elton nos

versos de Cartola.

Produzido por Paulinho da Viola, esse primeiro trabalho individual de Elton Medeiros teve direção musical do maestro Gaya e orquestração e regência de Orlando Silveira, à exceção de “Avenida fechada” e “Hora H”, orquestradas e regidas por Cristóvão Bastos.

Infelizmente, faltam informações detalhadas sobre os músicos participantes. Foi possível descobrir, no entanto, que, entre outros, fizeram parte das gravações Copinha (flauta), Dininho (contrabaixo), Dino 7 Cordas (violão de 7 cordas), Marçal (ritmo) e Cristóvão Bastos (teclados).

Merece registro ainda o fato de que a capa foi uma das primeiras ilustrações de discos do artista plástico Elifas Andreato, que havia estreado naquele ano no segmento com *Nervos de Aço*, de Paulinho da Viola. No traço de Elifas, Elton rompe as amarras e liberta um arco-íris de canções.

Mais uma vez é o texto de apresentação de Juarez Barroso que descreve o resultado desse encontro que juntou tanta gente de talento: “Pureza e espontaneidade este disco tem. Mas ninguém espere ouvir mais um daqueles discos de samba gravados ao vivo em clima de feijoada ou outras expressões usadas para encobrir desleixos de produção. Este disco foi tratado com carinho profissional, com sentido criativo, sem falsos respeitos e uma autenticidade tão levemente invocada e explorada por aí.”

Vale anotar ainda que, ao mesmo tempo em que foi marcado por uma de nossas melhores safras de discos, 1973 registrou consideráveis baixas na constelação de estrelas da música popular brasileira. No dia 17 de fevereiro, um infarto fulminante levou Alfredo da Rocha Viana Filho, o Pixinguinha, que morreu aos 75 anos dentro da Igreja Nossa Senhora da Paz, em Ipanema, Zona Sul do Rio de Janeiro, enquanto aguardava para ser padrinho de batismo. Mestre da flauta e do saxofone, Pixinguinha deixou uma vasta obra de composições e arranjos, com destaque para “Carinhoso”. Escrito em 1917, o chorinho ganhou fama duas décadas mais tarde ao receber letra de João de Barro, o Braguinha, e ser gravado por Orlando Silva.

Menos de cinco meses depois da partida de Pixinguinha, em 13 de julho faleceu Cyro Monteiro, 60 anos, considerado por muitos o primeiro cantor genuinamente de samba. “Se acaso você chegasse”, “Beija-me”, “Escurinho”,

“Os quindins de Iaiá”, “Pisei num despacho” e “Falsa baiana” fazem parte da extensa lista de sucessos de Cyro, que também trabalhou como ator na peça *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes.

Cyro e Pixinguinha não tiveram, portanto, a oportunidade de ouvir o primeiro disco de Elton Medeiros. Uma pena, pois cada qual à sua maneira teve algum tipo de ligação com Elton. Pixinguinha, por exemplo, lecionou na Escola Técnica João Alfredo, onde Elton aprendeu a tocar sax barítono. Mais tarde, ambos costumavam encontrar-se para longas conversas no Bar Gouveia, espécie de escritório de Pixinguinha, na Travessa do Ouvidor, centro do Rio. As melodias refinadas que marcam boa parte da obra de Elton talvez sejam influenciadas em parte por esses encontros.

Já o principal vínculo entre Cyro Monteiro e Elton Medeiros é bem peculiar. Desde a estreia no rádio, em 1933, Cyro costumava batucar em uma caixa de fósforos enquanto cantava. Curiosamente, Elton também adotou esse “instrumento” na maioria de suas apresentações e gravações.

.....

Elton Medeiros (Odeon – SMOFB 3820)

Diretor de Produção: Milton Miranda

Diretor Musical: Maestro Gaya

Assistente de produção: Paulino da Viola

Orquestrador e regente: Orlando Silveira

Diretor técnico: Z.J. Merky

Técnicos de gravação: Toninho/Nivaldo Duarte

Técnico de laboratório: Reny R. Lippi

Técnico de remixagem: Jorge Teixeira

Layout: Elifas Andreato

Fotos: Iolanda Huzak

Músicos:

Dazinho: Ritmo

Dininho (Horondino Reis da Silva): Contrabaixo

Dino 7 Cordas (Horondino José da Silva): Violão 7 Cordas

Elizeu Felix: Ritmo

Geraldo Sabino: Ritmo

Jonas Pereira da Silva: Cavaquinho

Juquinha: Bateria

Marçal (Nilton Delfino Marçal): Ritmo

Copinha (Nicolino Cópia): Flauta

Cristóvão Bastos: Teclados

Arranjadores: Cristóvão Bastos e Orlando Silveira

Lado A

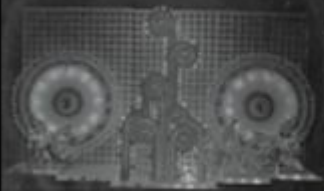
1. **Avenida Fechada** (Elton Medeiros, Cristóvão Bastos e Antônio Valente)
2. **Pra Bater Minha Viola** (Elton Medeiros)
3. **Pressentimento** (Elton Medeiros e Hermínio Bello de Carvalho)
4. **Meu Carnaval** (Elton Medeiros e Cacaso)
5. **Fotos e Fatos** (Elton Medeiros e Otávio de Moraes)
6. **Mascarada** (Zé Kéti e Elton Medeiros)
O Sol Nascerá (Cartola e Elton Medeiros)

Lado B

1. **Vem Mais Devagar** (Elton Medeiros e Joacyr Santana)
2. **Sebastiana** (Elton Medeiros e Ciro de Souza)
3. **Sandália Dourada** (Elton Medeiros e Austeclínio)
4. **Vazio** (Mauro Duarte e Elton Medeiros)
5. **Hora H** (Elton Medeiros e Antônio Valente)
6. **Sei Chorar** (Cartola)



sambas de enrêdo
das Escolas de Samba do grupo 1



editions

gratuito original



DESFILE CARNAVALESCO
SAMBAS DE ENREDO DAS ESCOLAS DE SAMBADO GRUPO I
ESCOLAS DE SAMBA DO GRUPO I

Vicente Dattoli

Os inspirados versos do compositor Eládio Gomes dos Santos, o então já famoso Baianinho da Em Cima da Hora, serviriam com perfeição para iniciar este texto sobre o LP dos sambas de enredo de 1973. Com seu “era uma vez...”, tradicional frase dos contos de fadas, lembro minha infância e a expectativa que vivia a cada dezembro, esperando pela chegada daquela preciosidade que sequer tinha como ouvir – eram épocas de vacas bem mais magras e eu nem rádio-vitrola possuía.

Os discos recebidos eram guardados com carinho e atenção para o dia em que ela, a rádio-vitrola, enfim chegasse à minha casa e eu pudesse escutá-los. Eram tempos em que gratidão e reconhecimento eram parceiros do carnaval e eu podia ler na dedicatória escrita na capa do disco, que para aquele carnaval chegara no dia 22 de dezembro de 1972, que meu pai o recebera “como retribuição aos reais serviços prestados à AESEG e às Escolas de Samba”. E eu nem conseguia entender direito o que aquilo queria dizer.

Deixando as lembranças pessoais de lado, começo o texto polemizando: sambas de enredo, sim, como por sinal está escrito na própria capa do disco, porque eram sambas compostos a partir de um enredo. Não apenas “sambas enredo”, como a modernidade e a pasteurização dos escritórios de compositores de hoje em dia nos querem fazer acreditar. Havia um departamento cultural em cada escola de samba que pesquisava os temas e os convertia em algo carnavalizável e que era entregue, posteriormente, ao artista (carnavalesco), sem injunções ou ingerências externas. E o resultado costumava ser uma obra musical de alto nível.

Dito isto, vamos em frente.

E a questão do enredo é justamente a grande curiosidade e discussão deste que foi dos primeiros (falando francamente, talvez o primeiro com um grau de elaboração e trabalho digno de um grande campeão de vendas) discos com esta linha. Pela primeira vez na história dos desfiles duas escolas de samba apresentaram, no mesmo ano, um mesmo tema enredo, a literatura de cordel – é claro que aqui excluo o carnaval de 1965, o do quarto centenário da cidade, quando todas falaram do Rio de Janeiro.

Eram outros tempos e o segredo era uma das armas da concorrência. Mas, como o destino é cruel e prega peças a todo instante, duas pequenas agremiações, à época, se dedicaram ao tema. Ambas do chamado subúrbio carioca: a Em Cima da Hora e a Imperatriz Leopoldinense (sim, a imperatriz do samba, primeira tricampeã do Sambódromo, já foi escola pequena, oscilando diversas vezes pela segunda divisão dos desfiles do carnaval). Uma fez um samba inesquecível, o melhor do carnaval daquele ano; a outra... Melhor não falar muito, até porque se comparado aos sambas de hoje, mesmo aquele que se poderia esquecer é de alto nível, apesar de sua estranha solução de quatro refrãos em escassos 19 versos.

O samba de Baianinho, que dois anos antes já fizera sucesso com “Meio de ano”, “Ê baiana”, na voz de Clara Nunes, impulsionou a sua Em Cima da Hora a realizar um dos melhores desfiles de sua história. E abriu o caminho para outros sambas antológicos na pequena azul e branco de Cavalcanti, como “Os Sertões”, em 1976 (composição de Edeor de Paula) e “33 – Destino D. Pedro II”, em 1984 (escrito por Guará e Jorginho das Rosas), para citar apenas outros dois.

Numa bolachona com apenas dez composições, era curioso verificar que Em Cima da Hora e Imperatriz falassem da literatura de cordel. E sem patrocínio!

A escola de Cavalcanti tinha como título “O saber poético da literatura de cordel”; a de Ramos falava no “A B C do carnaval à maneira da literatura de cordel”. Juntavam-se estes temas à homenagem à Eneida, feita pelo Salgueiro (samba de Geraldo Babão); às “Lendas do Abaeté” da Mangueira, em composição de Jajá, Preto Rico e Manoel; e à “Pasárgada, amigo do rei”, na Portela, do então desconhecido David Corrêa; entre outros.

Se na classificação final do carnaval a Imperatriz levou vantagem, chegando

em quinto lugar enquanto a Em Cima da Hora obteve uma honrosa (e histórica) sexta colocação, na avaliação dos especialistas o samba de Baianinho deitou e rolou em cima da composição de Nelson Lima e Caxambu – detalhe: bons tempos em que os sambas de enredo tinham dois, no máximo três compositores.

O Estandarte de Ouro, apesar de quase novidade já era um prêmio reconhecido e ambicionado, foi justamente para Baianinho. E não era para menos. Apesar dos poéticos versos de David Corrêa na fortíssima Portela, que embarcava na ilusão, sentia seu coração palpitar e vislumbrava um reino a surgir na passarela de desfiles; ou do trio de compositores mangueirense, que retratava as lindas noites de luar numa paradisíaca lagoa na qual a branca areia servia de repouso às escuras águas, foi o boi mandingueiro da Em Cima da Hora, na inesquecível voz de Ney Viana (que no ano seguinte já estaria na Mocidade Independente de Padre Miguel) que conquistou o carnaval, apesar de o título ter sido da verde e rosa.

Aliás, cabe neste momento um curioso reparo. Assim como pouca gente sabe que o Estádio Municipal Paulo Machado de Carvalho é o Pacaembu; que o Estádio Jornalista Mário Filho é o Maracanã, talvez até mesmo os mais fanáticos torcedores da Em Cima Hora não saibam que o enredo de 1973 fora batizado, oficialmente, de “O saber poético da literatura de cordel”. Mas falem do boi mandingueiro ou do pavão misterioso e imediatamente se ouvirão os versos que ficaram imortalizados no carnaval.

Não há como esquecer (e Baianinho frisava isso) do conto do boi mandingueiro, um clássico no cordel. O compositor pegou a história e, em poucos versos, a retratou para o carnaval. E deu samba. Dos bons. Tudo de forma simples e pura, melodiosa e cheia de poesia, sem forçar a barra com duplos sentidos ou “lálálás” e “ôôôs”. Samba na veia, inspirado e inspirador, daqueles que a gente escuta e depois cantarola por anos, sem até lembrar onde foi que ouviu.

Para os especialistas em música, no disco de 1973 dos sambas de enredo as baterias se faziam sentir sem que precisassem apostar corrida ou desvirtuar suas batidas tradicionais; cuícas, cavacos e tamborins se ouviam em perfeita comunhão com os intérpretes (puxadores) e as pastoras, que faziam normalmente as vozes da segunda parte. Era, em última análise e simplificada, um disco de samba de enredo. E tudo isso gravado em

apenas oito canais, uma heresia se compararmos aos 100 de hoje em dia, com direito a aparelhos que fazem qualquer um ser afinado.

Na pesquisa para a elaboração deste texto descobri que foram lançadas duas versões. Em ambas, na capa e contracapa, imagens da decoração da cidade no carnaval e de como fora o desfile no ano anterior, vendo-se a Presidente Vargas enfeitada e cheia de foliões, com a Candelária ao fundo. Até mesmo o muro de concreto formado pelos edifícios já existentes parece compor com perfeição o cenário para as escolas se exibirem. Uma das versões, porém, fazia lembrar um álbum, com uma pequena ficha de cada escola de samba, com dados de sua fundação, endereço e até uma foto do desfile do ano anterior. Na outra, mais simples, um “envelopão”, apenas, com o disco dentro.

Como num rasgo de nostalgia, e mais uma vez lembrando os versos de Baianinho, vem à mente que aquela noite de domingo de carnaval marcou minha estreia nas arquibancadas das passarelas do samba. Eu, que já vivia os desfiles vinte e quatro por dia, sete dias por semana, o ano todo, pela ligação de meu pai justamente com a Em Cima da Hora, me vi nos degraus de madeira do monta e desmonta para ver o desfile.

Se não se podia falar de política – estávamos em 1973, não se esqueçam, curtindo *O Bem-Amado* a cores na televisão e ouvindo de outra pequena escola (na época), chamada Beija-Flor de Nilópolis, exaltações ao Mobral e à política de educação dos governos de então –, podíamos cantar os sambas. E as rádios tocavam, em seus trinta e tantos programas dedicados ao assunto.

Assim, com nove anos eu sabia de cor o refrão do “Rio Zé Pereira” da Mocidade Independente de Padre Miguel que pedia ao povo para sambar; ou me achava realmente “de samba”, apesar de branco como uma cera, com a convocação do “Ameno Resedá” da Unidos do Jacarezinho, interpretado por uma mulher (Ivete Garcia) – o mesmo acontecia com o Império Serrano, campeão do ano anterior, que tinha sua “Viagem encantada Pindorama a dentro” cantada por Graciete.

Todas as escolas, sem exceção, traziam composições com algo a destacar. Por isso, ganha ainda mais valor o samba de Baianinho. Superar tantas feras era sinal de qualidade, muita qualidade. Na opinião de Zacarias Oliveira, que produziu o disco dos sambas de enredo desde aqueles tempos até hoje, tendo passado da Top Tape para a gravadora da Liga Independente das Escolas de Samba, a

qualidade do disco de 1973 é inquestionável. Sem querer destacar esta ou aquela composição, Zacarias, que já viu seu “produto” vender quase dois milhões de cópias nos anos 90 do século passado, lembra que o disco de 40 anos atrás tinha “Mangueira, Portela, Vila Isabel, Em Cima da Hora...” – e para por aí para não citar as dez composições.

Com saudade e a voz embargada, ele se lembra que o projeto “LP dos sambas de enredo de 1973” precisava emplacar. A AESEG (Associação das Escolas de Samba da Guanabara) ainda trazia dívidas do disco de 1972, que mesmo com todo o sucesso do samba de enredo do Império Serrano (campeão do carnaval com “Alô, alô, taí Carmen Miranda”) e da Imperatriz (que levava para o desfile o “Martim Cererê”, tema até de novela da televisão), não vendera o esperado e deixara encalhes e prejuízo. O de 73, não. Vendeu bem. E ajudou as escolas a faturarem uma graninha bastante razoável, provando também ao empresário que investira que ali estava um bom filão a ser explorado. Mas isso é assunto para outro texto.

Sambas de Enredo das Escolas de Samba do Grupo I (Top Tape – 85.013)

Lado A

1. **Pasárgada, O Amigo do Rei** (David Correa)
Escola de Samba: Portela – Puxador do samba: David Correa
2. **O Saber Poético da Literatura de Cordel**
(Eládio G. dos Santos “Baianinho”)
Escola de Samba: Em Cima da Hora – Puxador do samba: Ney Viana
3. **Ameno Resedá** (Nonô, Sereno, Zé Dedão e Unidos do Jacarezinho)
Escola de Samba: Unidos do Jacarezinho – Puxadora do samba: Ivete Garcia
4. **AB C do Carnaval à Maneira da Literatura de Cordel**
(Nelson Lima, Gilson Russo da Silva (Caxambú) e Imperatriz Leopoldinense)
Escola de Samba: Imperatriz Leopoldinense – Puxador do samba: Dom Barbosa

5. **Viagem Encantada Pindorama Adentro** (Wilson Diabo e Malaquias)
Escola de Samba: Império Serrano – Puxadora do samba:
Graciete

Lado B

1. **Lendas do Abaeté** (Jajá, Preto Rico e Manoel)
Escola de Samba: Estação Primeira de Mangueira – Puxador do samba: Genaro da Bahia
2. **Zodiaco no Samba** (Paulo Brasão e Irany S. Silva)
Escola de Samba: Unidos de Vila Isabel – Puxador do samba: Antônio A. Adão (Antônio Grande)
3. **Rio – Zé Pereira** (Sebastião Nascimento (Tião da Roça), Eduardo Ferreira (Edu) e Mocidade Independente de Padre Miguel)
Escola de Samba: Mocidade Independente de Padre Miguel – Puxador do samba: Tião da Roça
4. **Assim Dança o Brasil** (Sérgio Ignácio e Tupy de Brás de Pina)
Escola de Samba: Tupy de Brás de Pina – Puxador do samba: Mazola
5. **Eneida, Amor e Fantasia** (Geraldo Babão)
Escola de Samba: Acadêmicos do Salgueiro – Puxador do samba: Waldir F. de Oliveira (Marrom)



CLÁSSICO POP INSTRUMENTAL
PRELUDE – EUMIR DEODATO

André Agra

Quando soube da ideia do projeto do livro sobre os álbuns mais importantes que foram lançados em 1973 achei genial. Eu não tinha noção da importância desse ano para a música brasileira, mas o fato de ser o ano que nasci me despertou uma curiosidade enorme. Inclusive pensei qual seria o grau de influência desses discos na minha vida profissional. No momento que o Célio Albuquerque me chamou para escrever sobre um dos álbuns lançados em 73 senti um prazer enorme em entrar no universo desse ano e entender as influências que esses álbuns tiveram na minha formação musical. Sim, apesar de terem sido lançados no ano em que eu nasci, lembro que alguns deles rolavam na vitrola da minha casa quando eu era criança e de certo influenciaram minha carreira como músico e produtor e minha paixão pela música.

O álbum em questão é *Prelude*, de Eumir Deodato. Ao contrário do que alguns possam pensar, Eumir tem uma bagagem profissional que vai além de ter sido o responsável pelos arranjos do projeto *Viva Tom Jobim*, de Vanessa da Matta, em 2013. O músico, arranjador, produtor e maestro iniciou seus estudos musicais no acordeom, cursou a Academia Mascarenhas de Moraes e fez um curso por correspondência na Berklee School of Music. Em 64, ainda morando no Brasil, participou do grupo Los Danceros, criado pela gravadora Equipo Discos. Mais adiante o grupo passou a se chamar Os Catedráticos. Era um grupo de música dançante para fazer frente ao conjunto de Ed Lincoln, que na época era considerado o rei dos bailes. A gravadora dava a Deodato a liberdade de escolher seu repertório. Além de tocar música brasileira (especialidade do conjunto de Lincoln), o grupo de Eumir tocava músicas de vários estilos e países. Foram diversos discos que lhe possibilitaram testar formações, ritmos e timbres diferentes. Talvez essa diversidade tenha sido uma das principais razões de

Deodato se transformar em um artista/arranjador/músico/produtor tão versátil.

Eumir foi morar nos Estados Unidos em 1968 a convite de Luiz Bonfá e por lá ainda está até hoje, mas sem perder sua identidade brasileira. Lá Deodato começou a trabalhar com o produtor Creed Taylor, responsável pelo lançamento nos Estados Unidos de artistas brasileiros como Antônio Carlos Jobim, João Gilberto e Astrud Gilberto pela sua gravadora CTI.

Apesar da versatilidade de estilos e ritmos, Deodato mantém uma unidade em seus arranjos. São músicas feitas para balançar, tocar o coração, alegrar as pessoas. Essa é a missão que o fez participar, até aqui, de cerca de 500 projetos em sua carreira.

Além de arranjos para discos de Bonfá, Tom Jobim, Frank Sinatra (sim ele é o responsável pelos arranjos do clássico disco que uniu o Rei da Voz e um dos pais da Bossa Nova), George Benson, Astrud Gilberto, Wes Montgomery, Paul Desmond, Björk, Gal Costa, Carlinhos Brown, Titãs e muitos outros. São dele também arranjos para trilhas de filmes como *Orfeu Negro*, *Ghostbusters II*, *The Girl From Ipanema*, *The Gentle Rain*, *Bossa Nova* e muitos outros. Algumas de suas músicas também foram usadas em filmes como no caso de *O Exorcista*.

Como arranjador, artista e produtor foram 16 álbuns de platina e 25 milhões de discos vendidos somente nos Estados Unidos. Como compositor teve músicas gravadas por George Benson, Lee Ritenour, Sarah Vaughan e The Emotions, entre outros.

Entre os projetos mais recentes está o CD *The crossing* (Expansion Records), de 2010, em que Deodato convida Al Jarreau, Londonbeat, Paco Sery, Airtó Moreira, Billy Cobham, John Tropea & Novecento.

Em agosto de 2013 fui a uma exposição do pintor Roy Lichtenstein em Paris. Junto com Andy Warhol, Roy é um dos principais nomes do movimento Pop Art. Ok, mas o que isso tem a ver com Eumir Deodato? Lichtenstein, assim como outros artistas do movimento Pop Art, insere ideias de artistas clássicos e trechos de quadros famosos convertendo-os em uma linguagem Pop e mescla essas ideias com suas próprias. Dentro dessa filosofia de recriar grandes clássicos, o produtor Creed Taylor sugeriu a Deodato regravar músicas clássicas famosas. Creed já usava essa estratégia, de colocar pelo menos um clássico em cada disco, para vários projetos de sua gravadora. A aposta deu muito certo no caso de

Deodato, que criou “Also sprach Zarathustra”, a primeira faixa do seu disco *Prelude* (CTI/Top Tape). O disco, gravado em setembro de 1972, foi lançado no Brasil em 1973 e produzido originalmente nos Estados Unidos pela gravadora CTI.

O álbum é repleto de levadas dançantes, como nos discos da época de Os Catedráticos. As percussões de Ray Barreto e Airto Moreira dão o clima latino a todo o disco. A banda base é bem pop e formada por bateria, baixo, percussões, teclado e guitarra. A essa formação Pop se juntam cordas e sopros. Com um pouco mais de 35 minutos é possível viajar nos arranjos e em um enredo que tem começo, meio e fim.

Com solos do tamanho certo, contrastes de texturas e dinâmicas, ritmos dançantes e belas melodias, *Prelude* provou que era possível fazer uma música instrumental e Pop ao mesmo tempo. Foi exatamente nessa categoria, Pop instrumental, que esse disco arrebatou o Grammy de 1973, o primeiro na carreira de Deodato. O disco tem um som muito bom, foi gravado pelo engenheiro Rudy Van Gelder, emblemático técnico de som que era responsável pelas gravações dos discos do selo Blue Note.

A primeira faixa do álbum foi um sucesso tremendo, chegando a ficar entre os primeiros no ranking *Billboard* americano de 1973. E não era qualquer música. Era o trecho de um poema sinfônico que ganhou versão funk-latino de 9 minutos de duração. Mais tarde uma rádio da Califórnia fez alguns cortes surgindo então uma versão de 4 minutos e meio. A música tocou muito nas rádios do mundo todo, inclusive no Brasil, pois além de tudo a tal música fez parte da trilha sonora internacional da telenovela *O Bem-Amado*.

O disco chegou a marca de 5 milhões de cópias e resultou em 175 apresentações de Deodato nos mais diferentes palcos do mundo. Mas, financeiramente a coisa azedou entre Deodato e Creed Taylor já que o astro de *Prelude* acabou recebendo bem menos do que deveria receber e as questões financeiras criaram um abismo entre eles. Em 1973 Deodato teve outro disco lançado na CTI/One Way, aqui no Brasil via Top Tape. *Deodato 2* segue a linha de *Prelude* e tem no repertório uma obra de Maurice Ravel, “Pavane for a dead princess”. O show que Deodato fez em Nova Iorque, no dia 20 abril de 1973, com participação de Airto Moreira, já a reboque do sucesso da peça de Strauss, acabou sendo lançado em 1974, pela mesma CTI, à revelia de Deodato, que já

era contratado da MCA. As faixas 3 e 5 do disco são de Airto Moreira, que havia aberto o referido espetáculo.

FAIXA A FAIXA, NA FAIXA

Assim como na arte pop de Lichtenstein, Deodato mistura elementos e dá sua interpretação bem popular à obra de Richard Strauss. Enquanto a orquestra toca a melodia dramática que conhecemos como tema do filme de Kubrick *2001 – Uma Odisseia no Espaço*, ouvimos uma levada pop dançante de bateria, baixo, Rhodes, guitarra, panderola e açucarada pelas congas. A faixa tem vários solos e em todos os seus 9 minutos sente-se um clima espontâneo daqueles que só se obtém no primeiro *take* de gravação.

A segunda faixa, “Spirit of summer” (Eumir Deodato), é daquelas baladas arrebatadoras. Mostrando que já dominava totalmente as práticas de orquestração, Eumir brinca com a orquestra, às vezes deixando a melodia principal nos sopros com acompanhamento e contraponto nas cordas, em outros momentos trocando essa função e outras vezes usando as cordas para acrescentar textura e dinâmica. Aliás as texturas e dinâmicas são usadas magistralmente pelo arranjador. O resultado... Não há como descrever com palavras. É para ouvir e se emocionar.

“Carly & Carole”, feita em homenagem a Carly Simon e Carole King, é a terceira faixa do álbum. Uma balada dançante latinada pela presença das congas de Ray Barreto. Aliás, as congas estão muito presentes, não só neste álbum, mas em muitos arranjos de Deodato desde os tempos de Os Catedráticos. É difícil ouvir a música sem balançar. A melodia tocada em dueto Flauta/Rhodes dá uma leveza alegre e gostosa de se ouvir. Foi essa música que teve um trecho utilizado no filme *O Exorcista* e por muitos é conhecida como a música do xixi, no momento em que a menina está possuída.

“Baubles, Bangles and Beads” (R. Wright e G. Forrest) – Versão para a música do musical *Kismet* é bem suingada e a mais latinada de todas. Bem alegre e dançante. Mais uma vez aqui um tema conhecido foi usado, mas travestido com elementos pops.

“Prelude to the afternoon of a faun” (Claude Debussy) é mais densa que as outras faixas, com melodias cromáticas e textura misteriosa. O pop entra em ação na parte dos solos e com uma levada dançante, e lá estão as congas mais

uma vez em destaque.

O disco fecha com “September 13” (Eumir Deodato e Billy Cobham). Feita a partir de uma levada de bateria e teclado, essa faixa fecha o disco com a levada no mesmo espírito da primeira faixa, o que dá uma sensação de ciclo concluído. Ouvir o disco do começo ao fim faz muito sentido e ao final dá a sensação de que concluímos um aprendizado.

Além de ser uma delícia de se ouvir, que é o que realmente importa, o álbum é também uma aula para músicos, arranjadores e produtores. Tudo está como deveria estar. Deodato é Pop e é Arte.

MUITO ALÉM DE UM PRELÚDIO (depoimento de Eumir Deodato)

Prelude, o disco, foi um projeto praticamente experimental com diversos estilos dos quais o que deu mais certo foi o “2001” em estilo Funk-Rock-Latin-Jazz...seguido no outro disco (*Deodato 2*) pelo arranjo bem funk de “Rhapsody in blue”...

Ao contrário do que alguns possam pensar, o grupo Os Catedráticos, conjunto que tive no Brasil na época da Bossa Nova, não teve absolutamente nada a ver com a criação do *Prelude*. Enquanto o disco *Os Catedráticos* era quase o tempo todo música dançante, com ritmos brasileiros, incluindo samba, bossa nova e às vezes um sabor de bolero abrasileirado... No *Prelude* optei por outra vertente, embora o *Prelude* tenha tido uma faixa (“Carly & Carole”) que é uma bossa nova disfarçada de Latin Groove, a grande maioria foi para outro lado... Minha decisão foi não seguir a Bossa Nova. Naquela época o mercado americano tinha muitos lançamentos de discos de Bossa. E eu queria fazer algo diferente.

O disco contou com a participação de músicos espetaculares como Stanley Clark (baixo), Ray Barreto (percussão) e Billy Cobham (bateria), entre tantas feras. Foi um disco de repercussão mundial, tocando e vendendo bem em países como Áustria, Alemanha, Holanda e Inglaterra, onde foi muito bem recebido. No Brasil, apesar de tudo, não teve muita repercussão, mesmo entrando em trilha sonora de telenovela.

Prelude acabou abrindo muitas portas para meu trabalho. E, conseqüentemente para muitos músicos brasileiros, especialmente os ligados ao jazz como Airto Moreira e Flora Purim. O compacto com a música do Strauss,

do filme *2001 – Uma Odisseia no Espaço*, chegou a ocupar o segundo lugar na parada americana, quando a Roberta Flack estava em primeiro com um arranjo meu para sua “Killing me softly”.

A capa do *Prelude* é uma foto de Pete Turner, fotógrafo muito famoso nos Estados Unidos, que era responsável pelas capas das produções do Creed Taylor, que além de ter sido o produtor do *Prelude* também foi responsável por discos do Stan Getz, João Gilberto, Astrud e Tom Jobim.

O *Prelude* foi um disco muito importante para mim. E como foi importante para mim, e eu continuo sendo brasileiro, eu acho que foi importante para a música brasileira porque relevou outra esfera de música brasileira que ninguém no mundo conhecia que é o funk. A música brasileiro tinha funk e foi o que influenciou o Earth, Wind & Fire, confessado por eles mesmos, pelo Maurice White.

Prelude (CTI/One Way/Top Tape – OW-519)

Produção: Creed Taylor

Foto da capa: Pete Turner

Foto do encarte: Duane Michael

Engenheiro de som: Rudy Van Gelder

Design: Bob Ciano

[Eumir Deodato](#): piano e piano elétrico

[Ron Carter](#): baixo

[Stanley Clarke](#): baixo

[Billy Cobham](#): bateria

[John Tropea](#): guitarra

[Jay Berliner](#): violão

Airto Moreira: percussão

Ray Barretto: congas

Trompetes: John Frosk, Marky Markowitz, Joe Shepley e Marvin Stamm

Trombones: Wayne Andre, Garnett Brown, Paul Faulise, George Strakey e Bill Watrous

Trompas: Jim Buffington e Peter Gordon

Flautas: Hubert Laws, Phil Bodner, George Marge e Romeo Penque

Violinos: Max Ellen, Paul Gershman, Emanuel Green, Harry Loofkofsky, David Nadien, Gene Orloff e Eliot Rosoff

Violas: Emanuel Vardi e Al Brown

Cellos: Harvey Shapiro, Seymore Barab e Charles McCracken

Lado A

1. **Also Sprach Zarathustra** (Richard Strauss)
2. **Spirit Of Summer** (Eumir Deodato)
3. **Carlota e Carolina (Carly & Carole)** (Eumir Deodato)

Lado B

1. **Baubles, Bangles And Beads** (Alexander Borodin, Robert Wright e George Forrest)
2. **Prelude To Afternoon Of a Faun** (Debussy)
3. **September 13** (Eumir Deodato e Billy Cobham)





QUANDO O SERTÃO VIROU MAR E O MAR VIROU SERTÃO
MANERA FRU FRU, MANERA – FAGNER

Renato Vieira

Discos de estreia costumam não representar muito dentro do espectro de uma carreira em sua totalidade. Boa parte deles são posteriormente renegados pelos artistas, por motivos que transitam entre o banal e o contraditório. Mas alguns permanecem tão atemporais que podem ser redescobertos a qualquer tempo e se tornam itens básicos em toda discoteca que se preze. *Manera Fru Fru, Manera*, de Raimundo Fagner, se enquadra dentro dessa perspectiva. Quarenta anos depois de seu lançamento, o disco conserva seu frescor pós-tropicalista. Se fosse um filme, seria uma mistura de *Sem Destino* (*Easy Rider*), longa-metragem de 1969 que se tornou expoente da contracultura, com *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha. Fagner consegue estabelecer a ponte entre o sertão e o Brasil urbano do início dos anos 1970 empolgado com o milagre econômico. Em suma: é o disco de um emigrante nordestino e sua percepção sobre a modernidade daqueles tempos, se apropriando dela e mostrando que suas raízes também trazem o novo em sua gênese.

Antes de gravar *Manera*, Fagner já era conhecido no meio musical. Havia feito alguns registros em compactos, participado do VI Festival Internacional da Canção com “Quatro graus” e duas de suas músicas foram lançadas por Elis Regina e Wilson Simonal – “Mucuripe” e “Noves fora”, respectivamente. Seu talento já estava referendado. E grandes músicos da MPB – infelizmente não creditados – dariam sua contribuição no primeiro álbum do artista, que tinha como uma espécie de subtítulo *O Último Pau de Arara*, já que a gravadora considerava o título um tanto estranho. Antônio Adolfo (piano), Zé Menezes (violão e guitarra), Luiz Cláudio Ramos (violão, guitarra e arranjos), Naná Vasconcelos e o baixista norte-americano Bruce Henry, recém-chegado ao Brasil, escoram o cearense. Há ainda a participação de Nara Leão em duas

faixas, “Penas do tiê” e “Pé de sonhos”. A arte da capa e a contracapa são iguais, assinadas pelo pernambucano Cafê, com a ilustração de um peixe na parte de cima, uma propaganda do cigarro Hollywood – “o sucesso” e o desenho de uma mulher. A única diferença é uma foto de Fagner (de pijama!) sobreposta na frente.

O álbum abre com uma versão de “O último pau de arara”, lançada pela dupla Venâncio e Corumbá – autores da música com José Guimarães – em um 78 rotações da Odeon em 1956. Com o baixo elétrico pontuando a harmonia junto ao acordeom, é a faixa que melhor sintetiza a fusão entre o sertão e o urbano. E talvez a escolha da canção para iniciar os trabalhos não seja mera coincidência. Fagner saiu de sua terra, mas ela permanece nele onde quer que vá e é o esteio de seu trabalho. Na sequência vem outra regravação, “Nasci para chorar”. E ela é a prova definitiva que, mais que reinventar uma música, o artista sabe ressignificá-la.

A versão feita por Erasmo Carlos de “Born to cry”, de Dion DiMucci, foi gravada por Roberto Carlos em seu *É Proibido Fumar* (1964). Fagner sempre reverenciou o Rei e quis homenageá-lo com sua leitura. Se a do Brasa é um típico rock da primeira metade dos anos 1960, que pouco tempo depois soaria datada, a do cearense traz, novamente, o baixo pulsante como protagonista e toques precisos e sutis da guitarra. Ele imprime um ar de revolta e contestação ao que antes era apenas tristeza. Até mesmo o Tremendão se manifestou sobre a regravação em um depoimento registrado em um compacto promocional da Phonogram para badalar *Maneira*. “Eu fiquei muito satisfeito com o colorido todo novo”, afirmou.

Após duas releituras explosivas, vem uma terceira, “Penas do tiê”. Porém, ao contrário das anteriores, é em formato acústico, à base de violão e viola portuguesa. A música é atribuída ao folclore na ficha técnica original, com adaptação do próprio Fagner. A voz doce de Nara Leão aparece primeiro cantando toda a música, e passando a bola para o fraseado agreste do cearense, formando um belo mosaico que desemboca em um uníssono. Na sequência, duas parcerias com Belchior: “Moto I” e a já citada “Mucuripe”. A primeira é um rock de alta qualidade harmônica cuja letra tem tudo a ver com o espírito de paz e amor que começava a arrefecer em 1973, enquanto a segunda é uma canção contemplativa sobre um rapaz “com vinte anos de amor”. Fechando o lado A, “Como se fosse”, parceria com Capinan, é uma espécie de irmã da faixa

anterior, com instrumentação econômica e letra triste.

O lado B tem uma sonoridade um pouco diferente do A. É mais denso e, ao final, abre espaço para o experimentalismo. “Pé de sonhos” (Petrúcio Maia e Brandão), outra com participação de Nara, dá início aos trabalhos. Flauta e trombone pontuam todo o lirismo da letra, especialmente sublinhado pela voz da musa da Bossa Nova. Depois, vem “Canteiros”, com autoria atribuída somente a Fagner. Com uma letra bem construída, a melodia é uma das mais bonitas já feitas pelo cearense. Traz como adendo partes de “Na hora do almoço” (Belchior) e “Águas de março” (Tom Jobim). As citações não são creditadas na edição de 1973.

Logo depois, aparecem duas canções confessionais e que praticamente funcionam como irmãs dentro do contexto de *Manera*. “Sina”, creditada a Fagner e Ricardo Bezerra, possui orquestração não grandiosa de Luiz Cláudio, mas contundente para acompanhar a história do sertanejo que se conforma com aquilo que lhe foi dado. “Tambores (Jovem também tem saudade)” é, até o momento, a única parceria gravada de Fagner com o letrista Ronaldo Bastos. O arranjo lembra levemente o da canção anterior. Mas, se “Sina” traz um personagem que aceita sua vida como ela é, “Tambores” mostra um jovem inconformado e saudoso.

Fechando o disco, “Serenou na madrugada”, cujo crédito atribui a música ao folclore com adaptação de Fagner, é cantada só com voz e violão em dueto com o baixista Henry, cheio de sotaque. Por fim, há a faixa-título. Também parceria de Fagner e Ricardo Bezerra, pode ser definida como regional-universal. Ao mesmo tempo em que há a percussão de Naná, triângulo e rabeca, há uma nordestinidade experimental, ressaltada pelos dobros nos vocais com letra surreal. Pode-se dizer, guardado o devido espaço de tempo, que “Manera, Fru Fru, Manera”, a música, é uma precursora do *manguebeat* que iria sacudir as estruturas da música brasileira vinte anos depois.

Mesmo com o aval de grandes nomes, diversidade, qualidade musical e lançado pela Phonogram (hoje Universal), gravadora que tinha sob contrato a maior parte dos grandes expoentes da MPB naquela época, *Manera* fracassou nas vendas. Apenas cinco mil cópias foram vendidas e o álbum foi retirado de catálogo ainda em 1973. Fagner só voltaria aos estúdios em 1975, com seu *Ave Noturna* pela Continental. No ano seguinte, ele é contratado pela CBS e começa

sua escalada rumo ao sucesso de massa. Com isso, a Phonogram aproveita para relançar *Manera* naquele mesmo ano, pelo selo Fontana. “Canteiros” começa a tocar nas rádios. E em breve o primeiro problema relativo aos créditos de autoria do LP de estreia do cearense iria aparecer.

“Quando penso no teu rosto / Fecho os olhos de saudade / Tenho visto muita coisa, menos a felicidade / Soltam-se meus dedos tristes / Dos sonhos claros que invento / Nem aquilo que imagino / Já me dá contentamento” são versos de “Marcha”, poema de Cecília Meireles. Eles foram o ponto de partida para a letra de “Canteiros”. A primeira estrofe da música é bastante semelhante aos escritos pela poeta: “Quando penso em você/ Fecho os olhos de saudade / Tenho tido muita coisa / Menos a felicidade / Correm os meus dedos longos / Em versos tristes que invento / Nem aquilo a que me entrego / Já me dá contentamento.” Em 1979, a família de Cecília processou Fagner, que também havia musicado “Epigrama Nº 9” e “Motivo”, ambas de autoria da poeta.

A alegação do processo foi que Fagner não pediu autorização para utilizar “Marcha” e o artista ainda teria descaracterizado os versos originais. Em entrevistas posteriores, ele disse que *Manera* teria encarte no qual haveria na letra impressa de “Canteiros” a inscrição “inspirada no poema ‘Marcha’, de Cecília Meireles”. Porém, a direção da Phonogram alegou que disco de estreante não poderia ter encarte. Mas ainda em 1979, o cantor e compositor reconheceu perante a Justiça o uso de “Marcha”. Com isso, as edições de seu álbum de estreia foram recolhidas. Uma nova edição chegou às lojas ainda naquele ano, com “Cavalo ferro”, do compacto duplo lançado em 1972, assumindo o espaço da segunda faixa do lado B.

Até o fechamento deste livro, a versão original de “Canteiros” permanecia inédita em formato digital. A Universal Music, antiga Phonogram, tem pretensão de fazer uma edição especial de *Manera* por conta dos 40 anos de seu lançamento. Nela, será incluída todo o disco original mais alguns bônus. E outras duas músicas terão seus créditos de autoria modificados em relação à primeira edição do LP. Os herdeiros de um dos autores de uma delas também recorreram à Justiça, já nos anos 1990.

“Penas do tiê” não é do folclore, mas sim de Hekel Tavares e Nair Mesquita. A música se chama “Você” e foi composta nos anos 1920. A família de Tavares processou Fagner por plágio, pois ele aparece como responsável pela adaptação

nos créditos. O artista alegou em sua defesa que o crédito de adaptador demonstra que ele nunca se assumiu como autor da obra. A Justiça deu ganho de causa aos Tavares em 2007.

Fechando a trilogia dos créditos da discórdia, há “Sina”. Assim como “Canteiros” foi inspirada em “Marcha”, a parceria de Fagner com Ricardo Bezerra tem como base o poema “O Vaquêro”, de Patativa do Assaré. Os parceiros divergem quanto a quem esqueceu a menção ao poeta do Cariri. É uma pena que todas as questões que envolvem a autoria de certas músicas tenham ofuscado para o grande público o quanto a sonoridade de *Manera* foi ousada e continua moderna. Tanto que o artista reproduziu o álbum na íntegra em show na Virada Cultural de São Paulo que resultará em um DVD. Quarenta anos depois, *Manera, Fru Fru, Manera* permanece como um disco à frente do seu tempo.

Manera Fru Fru, Manera (O Último Pau de Arara) (Philips – 6349 066)

Coordenação de Produção: Roberto Menescal

Direção Musical: Fagner

Arranjos: Luís Carlos Ramos e Ivan Lins

Participações especiais: Nara Leão, Nana Vasconcelos e Bruce Henry

Corte: Joaquim Figueira

Foto e capa: Cafí

Estúdio: Phonogram (8 canais)

Rio de Janeiro, RJ

Lado A

1. **Último Pau-de-Arara** (Venâncio, Corumba e José Guimarães)

2. **Nasci Para Chorar (Born To Cry)** (Dion DiMucci, versão Erasmo Carlos)
3. **Você** (Hekel Tavares e Nair Mesquita / Adapt. Fagner)*
4. **Moto 1** (Fagner e Belchior)
5. **Mucuripe** (Fagner e Belchior)
6. **Como Se Fosse** (Fagner e Capinan)
* No disco o título da música está “Penas do Tiê”, atribuída erroneamente ao Folclore. A mesma foi composta em 1928.

Lado B

1. **Pé de Sonhos** (Petrúcio Maia e Brandão)
2. **Canteiros** (Fagner e Cecília Meireles)**
3. **Sina** (Fagner e Ricardo Bezerra)
4. **Tambores (Jovem Também Tem Saudade)** (Fagner e Ronaldo Bastos)
5. **Serenou na Madrugada** (tradicional, adapt. Fagner)
6. **Manera Fru Fru, Manera** (Fagner e Ricardo Bezerra)

** Devido a processo movido pela família de Cecília Meireles, já que não havia impresso o crédito dela na parceria, entre outras alegações, em 1980 a música “Canteiros” foi proibida pela justiça. Reeditado neste mesmo ano pela Poly gram, o LP teve novo número de catálogo (6488 101), e em seu lugar foi incluída a música “Cavalo Ferro”, de Fagner e Ricardo Bezerra, extraída do compacto (6245 017), de 1972.





O POPULAR E O ERUDITO: A ORQUESTRA EM PESSOA

FRANCIS HIME – FRANCIS HIME

Luiz Felipe Carneiro

Uma historinha boba que parece ter sido tirada de algum livro infantil define a carreira do carioca Francis Victor Walter Hime. Filho da pintora Dália Antonina, Francis, nascido no último dia de agosto de 1939, começou a estudar piano clássico aos seis anos de idade. Logo que a professora ia embora, Francis permanecia sentado em frente ao imenso e assustador instrumento. A lição de casa era volumosa: uma batelada de exercícios e escalas ao piano. Sua mãe, a pintora Dália Antonina, permanecia ao seu lado durante algum tempo. Mas logo que ela se levantava, Francis se embalava em marchinhas de carnaval. Não de um modo convencional, diga-se. O menino imberbe encharcava as clássicas composições de Lamartine Babo, Braguinha e Ary Barroso de notas dissonantes, criando novas harmonias, e as deixando praticamente irreconhecíveis.

Enquanto dona Dália não sabia se sorria ou brigava com o menino, surgia o “piano cheio” de Francis Hime, uma mistura transbordante do popular com o erudito, marca de sua obra, especialmente a partir de seu álbum de estreia, *Francis Hime*, lançado em 1973, até hoje.

O escritor Ruy Castro, no livro *Música Popular Brasileira Hoje*, organizado por Arthur Nestrovski, definiu Francis da melhor maneira possível: “Tom Jobim é um piano, Caymmi, um violão, Vinicius, uma caneta, Noel, um terno branco. Por analogia, Francis Hime é uma orquestra. E uma orquestra sinfônica. Não uma sinfônica convencional, apoiada exclusivamente nas cordas, madeiras e gravatas, mas uma formação enriquecida por metais de gafeira, cavaquinhos de chorões e tamborins de escolas de samba.”

Mas muita água rolou entre essa época em que Francis “enganava” dona Dália até a sua “transformação” em orquestra sinfônica. Talvez ele já tenha até

nascido compositor, cantor, pianista, arranjador e maestro. Contudo, Francis nunca deixou de aperfeiçoar o seu talento musical, certamente herdado de seu avô paterno, também pianista.

Após as lições básicas da professora Carmen Manhães, Francis ingressou no Conservatório Brasileiro de Música. Aos 16 anos, arrumou as malas. Destino: Lausanne. Foi na cidade suíça que Francis assistiu a todos os concertos que pôde, e entrou em contato com as obras de compositores clássicos, de Tchaikovsky a Brahms, de Beethoven a Rachmaninoff. Em 1958, já em Roma, Francis se entusiasmou ao sintonizar uma emissora de rádio que tocava algo diferente. Era “A felicidade”, da dupla Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes, interpretada pelo cantor Agostinho dos Santos. (Curiosamente, Francis tinha conhecido o poeta, amigo de sua mãe, havia pouco tempo, quando tocou no piano, para deleite de Vinicius, a “Valsa de Eurídice”.) O sinal estava dado. No ano seguinte, Francis colocou tudo de volta na mala e retornou para o Rio de Janeiro.

No entanto, o jovem compositor estava indeciso. No final dos anos 50, a profissão de músico não era exatamente o que as mães mais desejavam para seus filhos. Francis pensou bastante. De repente, a música poderia ser um *hobby* eterno. Mas uma profissão? E assim, Francis passou a fazer o longo trajeto diário da Zona Sul do Rio até a Universidade Federal na Ilha do Fundão.

Mas, no fundo, a engenharia continuava em segundo plano. Sob as lições da pianista Vilma Graça, Francis continuou se aperfeiçoando. E já em 1963, teve a sua primeira composição letrada por ninguém menos que aquele senhor com quem ele tinha trocado um aperto de mãos em 1958.

“Sem mais adeus” foi escrita de rompante em um guardanapo na mesa de um bar por Vinicius de Moraes – nos próximos seis anos, a dupla comporia cerca de 20 canções. Presente no álbum solo de estreia de Francis, de 1973 (e gravada pela primeira vez por Wanda Sá, em 1963), “Sem mais adeus” é uma singela valsinha, que desagua em um arranjo bossa-nova delicioso. A letra? Bem, não poderia ser mais Vinicius de Moraes: “Nem a poesia, amor/ Na sua ausência quis me receber.”

Pode-se dizer que Vinicius foi uma espécie de padrinho da carreira de Francis. Em 1962, ele se viu pela primeira vez em uma festa na residência do poeta e de sua então esposa Lucinha Proença, em Petrópolis. E foi na casa modernista assinada por Oscar Niemeyer, uma cópia do Catetinho, primeiro

palácio que o presidente Juscelino Kubitschek ocupou em Brasília, que Francis conheceu Olívia, ex-namorada de Edu Lobo, e que se transformou na paixão de sua vida. Foi lá também que Francis, pela primeira vez, se enturmou com pessoas que dividiam os mesmos interesses pela boa música, como Carlos Lyra, Baden Powell, Edu Lobo, Dori Caymmi e Marcos Valle, artistas de uma nova leva da Bossa Nova, surgida a partir dos anos 60.

Na primeira metade dessa década, a Bossa Nova fervilhava. Os grupos instrumentais eram uma febre. Fazer parte de um era garantia de diversão e mulheres prontas para uma corrida de submarino nas areias da praia de Copacabana. Era o tempo do Bossa 3, d'Os Cobras, de Eumir Deodato e Os Catedráticos... E Francis Hime seguiu o mesmo caminho, formando Os Seis Em Ponto, sexteto no qual, além de tocar piano, era arranjador. Entre os músicos, um tal de Nelsinho Motta.

O álbum conta com 12 faixas, incluindo composições de Vinicius de Moraes, Carlos Lyra, Tom Jobim, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli, além das primeiras músicas escritas pelo próprio Francis, como “Se você pensar” e “Mar azul”. No texto do encarte, Tom Jobim sintetizou a obra: “Eis aqui um disquinho feito com amor. (...) O repertório foi bem escolhido. Os arranjos são simples e dizem muito, o que quer dizer que devem ter dado muito trabalho a Francis Hime. São variados e suas estruturas fogem ao banal, ao *standard*. As introduções são bem feitas, as melodias enunciadas claramente e os improvisos gostosos.”

O passo seguinte não poderia ser outro: o Beco das Garrafas, em Copacabana, o *point* carioca onde a rapaziada bonita e bronzada se encontrava para beber, paquerar e ouvir boa música. E foi em 1965, no palco do Bottle's, uma das boates do Beco, que Francis estreou ao vivo, ao lado do amigo Dori Caymmi.

Entretanto, Francis tinha que provar que a música poderia garantir o seu sustento. Na era dos grandes festivais, ele não desperdiçou munição. Já no I Festival de Música Popular Brasileira da TV Excelsior inscreveu “Por um amor maior”, parceria com Ruy Guerra, interpretada por Elis Regina. No ano seguinte, no I FIC da TV Rio, ressurgiu com “Maria”, escrita a quatro mãos com Vinicius de Moraes, e defendida por Wilson Simonal (o cantor foi expressamente recomendado pelos compositores a não inventar absolutamente nada em sua interpretação, mas apenas cantá-la). Outras canções vieram a reboque dos festivais, como “Samba de Maria”, “Tempo da flor”, “Eu te amo, amor” (todas

com Vinicius), “A grande ausente” e “Anunciação” (as duas com Paulo César Pinheiro). Ao mesmo tempo, Francis conheceu Chico Buarque, e se arriscou em outras searas, dirigindo e escrevendo os arranjos para o show *Pois É*, estrelado por Vinicius, Gilberto Gil e Maria Bethânia, e colaborando na direção musical da peça teatral *Dura Lex Sed Lex, no Cabelo Só Gumex*, de Oduvaldo Vianna Filho, bem como para a trilha do filme *O Homem que Comprou o Mundo*, de Eduardo Coutinho.

Até então, a carreira de Francis Hime se delineava nos limites da Bossa Nova. Mas, poucos meses antes da chegada de 1970, Francis, já casado com Olívia e finalmente formado em engenharia, arrumou as malas. Novo destino: Los Angeles. Durante quatro anos, Francis se aprofundou nos estudos musicais, tendo aulas de orquestração, composição, regência e composição.

A cabeça de Francis não tinha como não mudar. A partir desse momento, o então melodista bossa-nova conheceu de perto o funcionamento das obras musicais feitas em outros países (do impressionismo francês ao jazz norte-americano), iniciando incursões pelo erudito, mas sem deixar de lado o passado e o presente da música popular brasileira; algo bem parecido com o que ele fazia com aquelas marchinhas de carnaval nos tempos em que ainda andava de calças curtas...

Na Califórnia ainda investiu na composição de peças de câmara. A lição parecia estar (bem) aprendida. Hora de voltar ao Brasil. Hora de, finalmente, gravar o seu primeiro álbum solo. “Ao voltar em 1973, assumi definitivamente minha carreira artística, com dez anos de atraso, mas de certa forma mais amadurecido”, disse Francis em 1980.

São apenas 27 minutos. E quem disse que precisava de mais? Nesse espaço de tempo, Francis juntou todos os anos de experiência acumulada, levando ao ouvinte uma explosão sonora, das raízes da nossa música ao universo erudito.

Francis Hime, lançado pela gravadora Odeon, produzido por Milton Miranda, com direção musical do maestro Gaya e com um assistente de produção atendendo pelo nome de Aloysio de Oliveira, é um apanhado de nove pérolas buriladas por Francis Hime. A orquestra é uma das maiores concedidas em uma estreia de um artista brasileiro, com 57 instrumentistas. A seção rítmica que participou das gravações também era de causar inveja, com craques como os violonistas Dori Caymmi e Geraldo Vespar, o baixista Sergio Barroso e os

percussionistas Wilson das Neves e Chico Batera.

O álbum tem início com a música que talvez, até hoje, seja o cartão de visitas de Francis. “Atrás da porta”, parceria com Chico Buarque, abre com um arranjo delicado de sopros e cordas adornando a voz de Francis. A primeira parceria da dupla nasceu na casa dos pais de Olívia. Francis cantarolou a música ao piano e Chico compôs a letra da primeira parte da canção, pela primeira e única vez em sua carreira, na frente de outras pessoas. A segunda parte demorou. E só saiu porque Roberto Menescal, produtor do álbum que Elis Regina gravava nos Estados Unidos, implorou pelo restante da letra. E Francis, na ânsia de ver a sua música gravada pela cantora gaúcha, entrou em ação. Combinou com o produtor para que ele enviasse a gravação a Chico, fazendo com que o parceiro ficasse sem saída. Nem a Censura, que meteu a tesoura nos versos “E me agarrei nos teus cabelos / Nos teus pelos”, atrapalhou. Eles acabaram substituídos por “E me agarrei nos teus cabelos / No teu peito”. Ficou bonito do mesmo jeito. A gravação de Elis impulsionou a carreira de Francis e foi uma das principais motivadoras para que ele retornasse ao Brasil. Também em parceria com Chico, Francis registrou “Valsa rancho”, uma “fusão provocadora de marcha-rancho de rua com a valsa dos salões”, nas palavras do crítico Tárík de Souza.

Mas, nesse disco, o campeão de parcerias com Francis foi Ruy Guerra. Com o cineasta e compositor moçambicano, Francis registrou “À meia luz”, na qual o seu piano flutua sobre um delicado arranjo camerístico, calcado nas cordas e nos sopros. Já em “Ave Maria”, as cordas choram acompanhadas pela singela voz de Francis. “Último canto” é pura Bossa Nova, com a bateria de Wilson das Neves pontuando o arranjo. “Requiem” possui uma das mais acachapantes letras de Ruy Guerra: “Te imploro / Fica longe de onde eu estiver / Nesta batalha com as flores / Que de mim riem / Enfeitando a minha morte / Agora moradia / Tão silenciosa e fria/ Como uma catedral”. O sucesso “Minha” arrebata com o seu grandioso arranjo de cordas. A canção ganhou regravações de gente como Elis Regina, Tony Bennett e Bill Evans.

A instrumental “Olívia”, única faixa composta exclusivamente por Francis Hime, possui um denso e solar arranjo de cordas, envolto no piano do compositor, que comanda a catarse. Tal faixa pode funcionar como uma chave de leitura de *Francis Hime*, um álbum cujas canções têm em comum “o amor pela longa melodia, geralmente concebida em tom menor, explorando com riqueza as possibilidades do cromatismo e das ambiguidades harmônicas. Os

largos arcos descritos por essas expansivas linhas melódicas estão entre os mais sutis concebidos dentro do espírito outrora inaugurado pela Bossa Nova”, nas palavras do crítico J. Jota de Moraes.

Para entender Francis Hime, é necessário muito mais do que ouvir com atenção esse seu primeiro álbum solo. Mas pode ter certeza que já é um bom início.

.....

Francis Hime (Odeon – SMOFB 3816)

Diretor de produção: Milton Miranda

Diretor musical: Maestro Gaya

Assistente de produção: Aloysio de Oliveira

Orquestrador e regente: Francis Hime

Diretor Técnico: Z.J. Merky

Técnico de gravação: Nivaldo Duarte, Toninho, Darcy

Técnico de laboratório: Reny R. Lippi

Técnico de remixagem: Jorge Teixeira

Layout: Cafí e Ronaldo Bastos

Foto: Cafí

Lado A

1. **Atrás da Porta** (Chico Buarque e Francis Hime)
2. **A Meia-luz** (Francis Hime e Ruy Guerra)
3. **Olívia** (Francis Hime)

4. **Sem Mais Adeus** (Francis Hime e Vinicius de Moraes)
5. **Ave-Maria** (Francis Hime e Ruy Guerra)

Lado B

1. **Valsa Rancho** (Chico Buarque e Francis Hime)
2. **Minha** (Francis Hime e Ruy Guerra)
3. **Último Canto** (Francis Hime e Ruy Guerra)
4. **Réquiem** (Francis Hime e Ruy Guerra)





COMO UM PASSARINHO
ÍNDIA – GAL COSTA

Marcos Sampaio

O ANTES

Quem se espantou com a ousadia estampada na capa do disco *Índia*, lançado por Gal Costa em 1973, talvez não tivesse percebido ainda que a transgressão há tempos corria naquelas veias junto com um sangue miscigenado pela mistura de muitas raças. Natural de Salvador, mas já instalada no Rio de Janeiro, a cantora havia cruzado a década anterior mostrando a que veio, abusando de todos os seus dotes para deixar claro, enfim, o que é que a baiana tem.

Para Maria da Graça Costa Penna Burgos, a década de 1960 havia sido fundamental para moldar sua camaleônica personalidade artística. Pelo mundo, os Beatles, Rolling Stones, Kinks e The Who davam início ao que ficou conhecido como “invasão britânica”, ao mesmo tempo que o homem chegava à lua. Enquanto o cinema apresentava uma América marginal no filme *Sem destino*, a TV começava a lançar cores vivas na retina dos espectadores. Na contramão, a política explodia em ditaduras, manifestações, violência e guerras pelo mundo inteiro.

No Brasil, o clima também era de tensão. Com a chegada dos militares ao poder, em 1º de abril de 1964, a caretece se impôs como sistema político e regra de etiqueta. Toque de recolher, silêncio nas calçadas, medo de encostar-se em algum muro perdido para fumar um cigarro que fosse. De um lado havia o medo dos militares e do outro o medo do comunismo. Era uma época de sorrisos pálidos, medrosos, de olhares de soslaio. Enquanto tudo parecia afronta e transgressão, os festivais de música se tornaram o palco perfeito para quem queria inaugurar um movimento ou orientar um carnaval. Os auditórios eram

lotados, a audiência garantida e o público sempre inflamado.

E foi a esses elementos que Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Mutantes e Gal Costa se uniram para realizar a revolução que ganhou o nome de Tropicalismo. Liquidificando valores nacionais – Poesia Concreta, Vicente Celestino, Cinema Novo, Carmen Miranda, Zé Celso Martinez, Hélio Oiticica e Roberto Carlos – com o rock e a psicodelia, os baianos mexeram nas estruturas culturais quando juntaram a tradição brasileira a todas as novidades que estavam aparecendo. Era um retorno à ideia antropofágica exposta por Oswald de Andrade na Semana de Arte Moderna de 1922. Roupas de plástico se confundiam com a moda de viola. Guitarras explodiam enquanto meninas sonhavam com um namorinho de portão.

No entanto, a proposta apresentada por Caetano e Gil foi demais para ser absorvida naqueles tempos bichudos e eles acabaram sendo “convidados” a deixar o país. No Brasil, coube a Gal Costa assumir o posto de porta-voz daquela turma. Mergulhou fundo no rock, soul e blues, lançando trabalhos cheios de peso, lisergia e climas densos. O ponto máximo dessa ebulição aconteceu no disco/show *A Todo Vapor*. Aliada aos sons mágicos de um trio de virtuosos que incluía o guitarrista Lanny Gordin, a cantora fervia num mesmo caldeirão os sons do folclore baiano, Geraldo Pereira, Novos Baianos, Luiz Gonzaga e Jorge Ben. De quebra, ela ainda apresentava os nomes ainda florescentes de Luiz Melodia e Jards Macalé.

Registrado em disco em 1971, o espetáculo que inaugurou o Theatro Tereza Raquel (RJ) era o auge do movimento hippie no Brasil, que agora tinha sua própria musa. Depois da praia, os cabeludos entravam no teatro para ver aquele furacão baiano em cena no *A Todo Vapor*. Encarnando uma Janis Joplin tupiniquim, Gal Costa balançava as cadeiras, tocava violão com as pernas abertas e, diante de dezenas de malucos, provava que Ismael Silva era o nosso Robert Johnson. Em meio a tantas movimentações, ao longo de dez anos, ela saiu do completo anonimato para assumir o honroso posto de rainha tropical do desbunde, da alegria e do protesto.

O DURANTE

Para falar em guinada artística ao longo da carreira de Gal Costa é preciso se repetir em muitos momentos. Sempre disposta a encarar um novo caminho, a baiana estava com tudo em cima naquele início de anos 70. Enquanto os militares insistiam em não largar o osso do poder, ela preparava mais um bofete na cara

dos certinhos quando lançou, em 1973, o disco *Índia*.

Aos 28 anos, ela estava com a voz no auge da limpidez e o corpo desenhado com curvas inspiradoras. E era justamente nesse ponto que residia o primeiro choque de *Índia*. Logo na capa, a foto de Antônio Guerreiro mostrava um close revelador que subia da coxa e ia até o umbigo da cantora. Nas mãos, uma peça de palha que, junto com os colares de contas, justificava o título do álbum. No centro, uma minúscula tanga vermelha desenhava as vergonhas de uma artista que não tinha medo de se revelar. Na contracapa, um mamilo escapava do figurino “índia de butique”. Para amaciar tanta ousadia, o disco teve que ser vendido dentro de um plástico azul fosco.

O atrevimento exposto na capa de *Índia* ia direto ao encontro de outros trabalhos que, na mesma época, colocavam o corpo como um instrumento de forte expressão artística. Seria naquele mesmo 1973 que surgiria o trio Secos & Molhados, tendo Ney Matogrosso à frente com seu corpo magro rebolando entre penas e miçangas. O grupo de teatro Dzi Croquetes chocava na mesma proporção com 13 homens seminus dançando, cantando e se assumindo orgulhosamente gays. Um ano antes, Caetano Veloso apareceria num recorte semelhante ao de *Índia* na capa de *Araçá Azul*, seu trabalho mais experimental. De forma menos intencional, até Robert Plant, vocalista do Led Zeppelin, abusava da libido enquanto surgia no palco de calças baixas e apertadas, longos cabelos louros e blusa aberta deixando o peito nu.

A equipe que acompanha Gal Costa em *Índia* também merece uma nota especial. O velho amigo e conterrâneo Gilberto Gil assumiu a direção artística e os violões, instrumento do qual arranca uma ginga indescritível. Das Minas Gerais, Toninho Horta chega com sua guitarra aveludada reconhecida internacionalmente. De Pernambuco veio Dominguiinhos, sanfoneiro discípulo do mestre Luiz Gonzaga. Na cozinha, o trio Luiz Alves (baixo), Roberto Silva (bateria) e Chico Batera (percussão e efeitos) temperam tudo com pimenta e dendê.

Eram apenas nove faixas em menos de 40 minutos. No entanto, ali estava uma síntese do que Gal tinha vivenciado naqueles primeiros seis anos de carreira. E mais: toda a fúria, que antes explodia em som e guitarras, agora era expressa em conceito. A faixa-título, que abre o disco, era uma tradicional canção paraguaia que ganhou contornos dramáticos com o arranjo de flautas, metais e

percussão escrito por Rogério Duprat, o George Martin da Tropicália. Compostos, originalmente, para uma interpretação masculina, os versos ganham novos sentidos quando Gal sussurra “índia da pele morena, sua boca pequena eu quero beijar”. Partindo do tom contido, os gritos que encerram a canção se assemelham aos rasgos cortantes da guitarra de Lanny Gordin, seu maestro em *A Todo Vapor*.

Colhida do folclore baiano, “Milho verde” é uma batucada lisérgica guiada pela mão certa do internacional Paulo Pereira D’Aquino, percussionista mais conhecido como Dom Chacal (1941 - 2011). Na sequência, Luiz Melodia cede a até então inédita “Presente cotidiano”, como forma de retribuir a gravação de “Pérola negra” dois anos antes. Cadenciada como uma marchinha, os versos do poeta do Estácio vão surgindo leves, desconexos e flutuantes no arranjo inspirado de Arthur Verocai. No entanto, a música acabou tendo sua veiculação pública proibida por conta de trechos como “quem vai querer comprar banana?” e “o corpo é natural da cama”.

Agora peço uma pausa para falar de Francisco Tenório Cerqueira Júnior, convidado para fazer o piano em “Volta”, um dos grandes sucessos do disco. Dotes que já havia demonstrado em *Embaló* (1968), seu único disco solo, o músico carioca foi econômico e sutil nesta composição do mestre da dor de cotovelo Lupicínio Rodrigues. Infelizmente, três anos depois, Tenório Jr., um dos mais requisitados músicos da época, iria protagonizar uma das mais tristes e revoltantes histórias da música brasileira. Excursionando pela Argentina com Vinicius e Toquinho, o pianista foi confundido com ativistas políticos e levado preso. Depois de nove dias sendo torturado, levou um tiro na cabeça. Uma história trágica que só seria esclarecida muitos anos depois.

O lado B devolve a animação com o forroque “Relance”, de Caetano Veloso e Pedro Novis. Apontando para aquela turma do desbunde, a canção chega puxada por um *riffzinho* buliçoso da sanfona de Dominguinhos. Enquanto Gal Costa brinca com os prefixos, as palavras ganham novos sentidos – volte, revolte; clame, reclame; bata, rebata. Em seguida, a preguiçosa “Da maior importância”, também da lavra de Caetano, balança como as ondas do mar da Bahia, repetindo as mesmas intenções melódicas de “De noite na cama”.

O músico e médico legista Tuzé de Abreu, militante da cena popular baiana, apresenta a meditativa “Passarinho”, uma ode ao ofício de cantar. No fim, Gal

improvisa cantos de pássaros e urros agudos. Voltando ao desbunde, “Pontos de luz” é um soul funkeado de Jards Macalé e Wally Salomão. A letra, totalmente solar, é de uma alegria tão insistentemente hedonista, que parece mais uma provocação naqueles duros anos de Ditadura Militar. Em seguida, encerrando o disco, “Desafinado” é clássico de Tom Jobim e Newton Mendonça que se conecta à estreia bossa-novista de Gal Costa e Caetano Veloso no disco *Domingo* (1967). Mais uma vez, Dominguinhos arremata tudo com seu acordeom.

O DEPOIS

Índia foi para Gal Costa como *Rubber Soul* foi para os Beatles, o anúncio de um novo momento que estava chegando. Amansando a pegada roqueira e acelerando a bossa, a baiana abriu caminho para que sua carreira fosse ficando cada vez mais popular. O disco que veio em seguida foi ainda mais fundo nesse caminho e ganhou o nome de *Cantar* (1974), entregando logo de cara suas reais intenções. Canções simples, assobiáveis, melodiosas e doces. Embora traga muitas semelhanças, *Cantar* mostrava uma cantora ainda mais “joãogilbertiana” do que em *Índia*.

Além disso, as mudanças não se davam apenas no plano musical. Na década seguinte, outra Gal Costa, mais feminina, sensual e com ares de diva iria surgir. Ela seguiu à risca os conselhos do produtor Guilherme Araújo, abandonando de vez o visual hippie, para tomar mais consciência da própria beleza, usando isso em benefício próprio. Cantando frevos, boleros e sambas, sua voz iria se espalhar por todo o país, emendando um sucesso em outro.

Depois dessa virada, pouca coisa de *Índia* voltou a ser revisitada. A faixa-título foi regravada pela própria Gal mais duas vezes, uma em 1979 e outra em 2001, ambas sem o mesmo impacto sonoro de 1973. “Presente cotidiano” voltou como faixa-bônus em um projeto ao vivo de Luiz Melodia, lançado em 2003 sob o carimbo de um canal de TV fechado. “Da maior importância” foi escolhida para abrir a turnê *Recanto*, responsável por uma nova guinada da artista, dessa vez em direção aos sons eletrônicos. Já “Desafinado” recebeu dezenas de releituras ao longo desses 40 anos, de Gal Costa e de muitas outras pessoas.

Com o fim do governo militar, os anos 1980 trouxeram para a música brasileira o som do rock, novas formas de protesto, ídolos jovens e muito placebo fabricado em escritório. Nesse cenário, Gal Costa foi mantendo seu nome vivo e fazendo conexões com a nova MPB. Lulu Santos, Cazuza e Marina Lima

principalmente. Anos depois, outras cantoras beberiam naquela fonte tropical, moderna e brasileira, como Marisa Monte, Tulipa Ruiz e Silvia Machete, que se reconhecem influenciadas pela história da musa baiana. Daquela índia nua, ficou o registro de uma época onde ser feliz era perigoso e onde era preciso sempre estar atento e forte. Medo de temer a morte é que não cabia.

.....

Índia (Philips – 6349 077)

Direção de produção: Guilherme Araujo

Direção de estúdio: Edu Mello e Souza

Direção musical: Gilberto Gil

Técnico de som: Luigi (Rio) e Marcus Vinicius (S. Paulo)

Mixagem: Ary e Luigi (Rio) e Marcus Vinicius (S. Paulo)

Estúdios: Phonogram (8 canais, Rio) e Eldorado (16 canais, S. Paulo)

Foto: Antonio Guerreiro

Capa: Waly Sailormoon

Palavras destaque: Waly Sailormoon

Músicos:

Gilberto Gil: violão, violão de 12 cordas

Dominguinhos: acordeom

Toninho Horta: guitarra

Luiz Alves: contrabaixo

Roberto Silva: bateria

Chico Batera: percussão e efeitos

Participações:

Rogério Duprat: recriação de Índia

Arthur Verocai: arranjos e regências em “Pontos de Luz” e “Presente Cotidiano”

Mario Tavares: regência das cordas em “Índia”

Tenório Jr.: órgão em “Volta”

Roberto Menescal: violão em “Desafinado”

Wagner Tiso: órgão em “Ponto de Luz” e “Presente Cotidiano”

Chacal: percussão em “Milho Verde”

Lado A

1. **Índia** (José Asunción Flores e Manuel Ortiz Guerrero, versão José Fortuna)
2. **Milho Verde** (tradicional, adapt. Gilberto Gil)
3. **Presente Cotidiano** (Luiz Melodia)
4. **Volta** (Lupicínio Rodrigues)

Lado B

1. **Relance** (Caetano Veloso e Pedro Novis)
2. **Da Maior Importância** (Caetano Veloso)
3. **Passarinho** (Tuzé de Abreu)
4. **Pontos de Luz** (Jards Macalé e Waly Salomão)
5. **Desafinado** (Tom Jobim e Newton Mendonça)





O POP MALDITO DE LAMOUNIER
GUILHERME LAMOUNIER – GUILHERME LAMOUNIER

Ricardo Schott

O carioca Guilherme Lamounier entrou para a memória afetiva pop como compositor de *hits* radiofônicos gravados por ele mesmo e por Fábio Jr., Roupas Novas e Frenéticas (anos depois, Sandy & Junior gravariam seu *hit* “Enrosca”). Só há pouco mais de dez anos, seu álbum de 1973, homônimo, lançado pela Continental, ganhou ares de raridade: vale até R\$ 500 em sites de compras. Mas o cantor não chegou a ser uma promessa de rei do pop nacional.

“O disco chegou dois anos atrasado e por uma gravadora com potencial pequeno”, lamenta o parceiro de Guilherme no álbum, Tibério Gaspar, autor das doze letras do disco. O repertório de *Guilherme Lamounier*, com canções vigorosas entre o folk e o rock, como “Mini-Neila”, “GB em alto relevo”, “Capitão de papel” e o *hit* “Será que eu pus um grilo na sua cabeça?” até hoje permanece inédito em CD. Recentemente foi remasterizado a partir das fitas originais, mas por entraves burocráticos, não pôde voltar às lojas. Se um dia for reeditado já terá chegado aos ouvidos de muitos por intermédio de MP3 piratas, tirados do próprio vinil, que nada renderão a Guilherme.

O COMEÇO

Guilherme nasceu em berço de músicos. Sua mãe foi a professora de canto lírico Silvia Lamounier. O avô materno, Gastão Lamounier, foi uma espécie de “rei da valsa” nos anos 30, gravado por Silvio Caldas e Carlos Galhardo. Havia ainda o DJ Ricardo Lamounier, que pilotou as carrapetas da New York City Discotheque e o compositor Gastão Lamounier Jr., seu primo. Todos os quatro estão mortos. Ele começa na movimentação roqueira da Zona Sul carioca em 1967, como vocalista da banda All Stars – na qual dividiu tarefas com Jackson

Porciúncula (bateria), Damião (baixo), Renato Terra (guitarra, sucesso nos anos 80 com canções como “Lá em Mauá”) e Antônio Cigano (órgão). O grupo, formado para tocar no Radar Esporte Clube de Copacabana, durou até 1968.

Dois anos depois, entra em cena o polêmico produtor Carlos Imperial (1935-1992). Responsável pelas primeiras noções de profissionalismo de Roberto Carlos (nascido em Cachoeiro do Itapemirim como ele), Wilson Simonal, Elis Regina e Clara Nunes, Imperial tinha realmente credenciais de impressionar – ainda mais para um garotão como Guilherme, 20 anos em 1970.

“Ele fez com Guilherme o mesmo que fizera com o Roberto”, afirma Denilson Monteiro, autor da biografia de Imperial, *Dez! Nota dez* (Matrix). “Tinha uma escala: ir à praia, aula de canto, de violão. E tinha que morar na casa dele! O Erasmo dizia que viu isso e saiu fora, que era uma lavagem cerebral!”, brinca. O produtor-agitador publicava notas dizendo que Lamounier preferia compor em inglês. Ou fotos do cantor sem camisa, focalizado da cintura para cima, com o violão (“Eu adoro compor nu”, dizia a inacreditável legenda).

Não era um procedimento estranho à família de Lamounier. Seu primo Gastão trabalhara com Imperial na sua tentativa de se aproveitar do sucesso da “pilantragem” de Wilson Simonal - o grupo Turma da Pesada, que gravou o disco *Pilantrália* em 1968 pela Odeon. “O Imperial cismou: ‘pô, Gastão parece nome de garçom’. Ele teve seu nome mudado para Luiz Henrique”, recorda Denilson.

VAIAS NO FESTIVAL

Em 1970, Lamounier lança sob produção de Imperial o primeiro disco homônimo pela Odeon, de soul – naquele período, o produtor lançava uma série de artistas black, sob o rótulo “som livre”, vendido depois a João Araújo para que montasse sua gravadora Som Livre (“Imperial ainda disse: ‘vou cobrar baratinho porque você é um cara legal’”, gargalhava Denilson). O álbum passou batido, apesar de ter uma canção pop que estouraria naquele mesmo ano com Tim Maia: “Cristina”, cujo nome vinha de uma gíria que os amigos Tim e Lamounier teoricamente usavam quando iam dar um tapa num baseado, “vou ver Cristina”.

Guilherme só conseguiria projeção em sua união com Imperial ao defender a chorosa “Conquistando e conquistado”, do produtor e de Ibrahim Sued, no Festival Internacional da Canção de 1970. E a notoriedade se resumiu a uma

chuva de vaías – que não eram para ele, mas para Imperial que, atrás do cantor, fazia uma dança da chuva, vestido com uma fantasia do bloco Cacique de Ramos, numa homenagem “às raízes brasileiras”.

“Imperial meteu na cabeça do Guilherme que ele iria ser a sensação do festival e fez aquilo!”, afirma Denilson. “Antes da apresentação, ele punha o Guilherme para subir escadas, para melhorar a capacidade respiratória. O Guilherme sempre foi elogiado por causa da voz e nem conseguia cantar. Não se ouvia.”

Faz sentido quando observa-se a carreira de Imperial, um sujeito para quem viaja era aplauso (sua fama era a de “jurado vilão” em programas de TV). Já para o refinado Guilherme foi complicado. “Acredito até que Imperial conhecesse aqueles *happenings* do *Living Theatre* e que tivesse pretendido usar isso. Anos antes, ele já aparecera de smoking e chinelos por trás do Ronnie Von num festival. Mas o Guilherme saiu malzão dali.”

A FIM DE VOLTAR

Rompido com Imperial, Lamounier tentava voltar. Antes do disco, em 1969, já participara como ator e coautor da trilha sonora (ao lado de ninguém menos que Dorival Caymmi) de uma filmagem americana de *Capitães de Areia*, de Jorge Amado. Batizado *The Sandpit Generals*, o filme foi dirigido por Hal Bartlett e teve outros atores brasileiros, como Eliana Pittman (com quem o personagem de Guilherme, Gato, tem cenas românticas) e Marisa Urban. O inusitado: inédito no Brasil, o filme concorreu ao Festival Internacional de Cinema de Moscou em 1971. E impactou gerações de adolescentes da antiga União Soviética, transformando “Suíte dos pescadores”, de Caymmi, em hino local. Mas, como cantor, Lamounier permanecia uma tentativa.

Aparece aí Tibério Gaspar, ex-parceiro de Antonio Adolfo e autor, com ele, de canções como “Teletema”, *hit* com Evinha, “Sá Marina” e “Meia-volta (Ana Cristina)”, gravadas por Wilson Simonal. Tibério lembra-se: “Conheci Guilherme quando ele tinha uns 15, 16 anos, e dava show com um grupo em Copacabana. Era um grande cantor, mas não era ainda compositor. Antonio Adolfo tinha saído do Brasil e comecei a escrever com Guilherme”.

Na época, graças a uma temporada em países da Europa e nos Estados Unidos (por conta do sucesso internacional de músicas como “Teletema” e “Sá

Marina”), Tibério começou a observar a movimentação musical jovem de festivais como Woodstock e a absorção do funke e do folk pelo rock.

“Surgiram nomes como Crosby, Stills, Nash & Young e vi que a onda era a música com violão”, diz. Além do super grupo lançado em Woodstock, o aparecimento dos primeiros emergentes do *bittersweet*, movimento de cantores-autores que falava sempre na primeira pessoa (e que incluía James Taylor, Carole King e Carly Simon), começou a inspirar a fornada de canções da dupla. “Não havia essa sonoridade aqui.”

O DISCO

Surgiram músicas como “Capitão de papel”, “GB em alto relevo” (com título fazendo referência ao antigo Estado da Guanabara) e a pesada “Cabeça feita”. “Será que eu pus um grilo na sua cabeça?” era um bucólico tema folk que não trazia o nome da canção na letra. “A ideia era falar das coisas que a gente não vê no dia-a-dia. O título é algo como ‘tô falando coisas para as quais você nunca deu valor. Será que agora você vai perceber?’”, recorda Tibério.

Já a baladaça “Passam anos, passam Anas” foi censurada. “O nome era ‘Entre anos, entre Anas’, porque Ana era um nome recorrente na minha obra. A censura achou que era uma referência ao coito anal e cortou”, diverte-se. Detalhe: Tibério jura que, apesar das histórias envolvendo Guilherme e Tim Maia, e de letras como “Cabeça feita” (“cabeça feita pra não dar bandeira / a cabeça feita não marca bobeira”), Lamounier era careta na época. “Ele nem fumava maconha!”.

Animado, Tibério mostrou o repertório para o chefão da Philips, André Midani. “André adorou. Dizia para a gente gravar, que ia dar o maior pé”, garante. “Só que o disco só acabou saindo em 1973, quando ele assinou com a Continental. Era para ser lançado de imediato, esse tipo de som ia vazar aqui.” Mesmo afastado e “meio puto”, Tibério posou para as fotos da capa dupla do disco com Guilherme e convidou Luiz Claudio Ramos, seu primo, para os arranjos. As sessões aconteceram no estúdio paulistano Gazeta e não duraram mais do que dez dias.

“Estávamos todos bem ensaiados. Tinha passado um mês trabalhando com o Guilherme”, recorda Luiz Claudio, hoje violonista de Chico Buarque. Segundo ele, o disco teve participações de músicos como Oberdan Magalhães (futuro

Black Rio) tocando flauta e Wagner Tiso no sintetizador. Lanny Gordin está na guitarra em várias faixas e o próprio Guilherme toca violão e piano. “Lembro que a gente foi no meu carro para São Paulo. Era tudo muito divertido, éramos bem jovens. Anos depois, o Roberto Menescal me perguntou o que tinha de legal na música jovem, quando ele estava dirigindo a Philips, e recomendei o Guilherme, que foi gravar lá”, conta Luiz.

SEM ALARDE

Guilherme Lamounier saiu em agosto de 1973 com vendas modestas. “Será que eu pus um grilo na sua cabeça?”, “Mini-Neila” e “GB em alto relevo” foram os *hits*. “O disco abriu caminhos. Quando o Stevie Wonder esteve aqui pela primeira vez o apresentei ao Guilherme”, recorda Tibério. Mas a parceria parou aí – e Guilherme seguiria gravando *singles* editados pela Continental, como “Vai atrás da vida que ela te espera” e a funkeada “Me deixa viver como bicho na Terra”. O contrato com a Philips renderia compactos de sucesso a partir de 1976, como “Não leve nada a sério” e “Enrosca” (composta para a cantora Lilian Knapp, então sua namorada), gravados com músicos como Liminha (baixo), Dadi (guitarra) e Gustavo Schroeter (bateria). A discografia de Guilherme se completa com um LP pela Som Livre em 1978 (com “Seu melhor amigo”, regravada também por Fábio Jr., que fez sucesso com várias músicas suas) e com *singles* lançados até 1985.

Guilherme ainda hoje tem muito material pra mostrar. Recentemente o Kid Abelha regravou “Será que eu pus um grilo na sua cabeça?” no álbum *Pega Vida*, de 2005. “O Guilherme é uma das minhas cicatrizes. Cantor igual a ele no Brasil não tem. Ele tinha que ser ajudado”, afirma Luiz Claudio Ramos. Tibério costuma reler canções do disco em shows solo pois afirma que “as pessoas precisam conhecer esse material”.

.....

Guilherme Lamounier (ATCO/Continental – ATNLP 100.002)

Direção de produção: Fernando Falcon

Arranjos e regência: Luis Cláudio

Técnico de som: Milton Rodrigues

Capa: Adelson Filadelfo do Prado

Fotografias: François Cordineu

Arte final: Oscar Paolillo

Lado A

1. **Mini Neila** (Guilherme Lamounier e Tibério Gaspar)
2. **GB em Alto Relevo** (Guilherme Lamounier e Tibério Gaspar)
3. **Patrícia** (Guilherme Lamounier e Tibério Gaspar)
4. **Os Telhados do Mundo** (Guilherme Lamounier e Tibério Gaspar)
5. **Freedom** (Guilherme Lamounier e Tibério Gaspar)

Lado B

1. **Capitão de Papel** (Guilherme Lamounier e Tibério Gaspar)
2. **Amanhã Não Sei** (Guilherme Lamounier e Tibério Gaspar)
3. **Será Que Eu Pus Um Grilo Na Sua Cabeça?** (Guilherme Lamounier e Tibério Gaspar)
4. **Passam Anos, Passam Anas** (Guilherme Lamounier e Tibério Gaspar)
5. **Cabeça Feita** (Guilherme Lamounier e Tibério Gaspar)





A MENTE LIVRE DE HERMETO PASCHOAL
AMÚSICALIVRE DE HERMETO PASCHOAL – HERMETO PASCHOAL

André Cananéa

Nascido na roça, ouvindo o canto dos pássaros e o estouro da boiada, Hermeto Paschoal, músico autodidata, estudou com afinco todo instrumento que passava pelas suas mãos: acordeão, flauta, piano, sax etc. “Faço música 100% intuitiva. Nem 99%, nem 98%; 100% intuitiva”, afirmou o músico alagoano.

Ele já tinha percorrido uma longa trilha musical quando, em janeiro de 1973, entrou no estúdio Eldorado, em São Paulo, para conceber *A Música Livre de Hermeto Paschoal*. Aos 37 anos de idade, o músico de Olho d’Água já tinha ido de Lagoa da Canoa a Recife, de lá a Caruaru, morando três anos em João Pessoa até chegar a São Paulo (depois de uma breve passagem pelo Rio de Janeiro), de onde só saíria para o exterior.

Nos Estados Unidos, onde gravara seus primeiros discos, conheceu Miles Davis (1926-1991). Davis estava para revolucionar o jazz mais uma vez. Pelas mãos de Airto Moreira, seu antigo companheiro no lendário grupo Quarteto Novo, Hermeto chegou a Miles. Ou seria o contrário?

Miles teria se encantado com a maneira original de Hermeto tocar. Convidou o “crazy albino” para uma turnê no Japão, afinal, queria ter dois pianistas em sua banda – ele e o tarimbado Keith Jarrett. Mas Hermeto não conseguiu embarcar (porque a documentação atrasou) e voltou para casa disposto a mostrar que, ao contrário do “free” americano, livre mesmo era a música brasileira. A música de Hermeto Paschoal, com “ch”, como ainda grafava na época.

“Eu disse a Miles: eu vou formar o que eu chamo de ‘música universal mais importante do mundo’ e eu vou fazer isso no Brasil”, lembrou Hermeto. “E eu não penso no meu país no sentido de música brasileira, porque para mim, a

música não tem pátria. É como o vento, as estrelas... não pertencem a um país.”

Miles deu de ombros e disparou: “Tudo bem! Já que você não quer, eu vou fazer o maior grupo de rock do mundo, então.” E assim nasceu a fase *fusion* do *jazzman*, que tem como marco a obra-prima *Bitches Brew* (1970).

Miles Davis perdeu um pianista, mas o Brasil ganhou a primeira gravação nacional da carreira solo de Hermeto. Acompanhado por uma banda de seis músicos e uma orquestra de aves, mamíferos e outros bichos, além de “instrumentos” não convencionais, como uma bacia d’água, o bruxo de Alagoas concebeu *A Música Livre de Hermeto Paschoal* com seis faixas, quatro no Lado A e duas no Lado B.

Desse repertório, quatro músicas eram dele e as outras duas, releituras. Da primeira leva, “Bebê”, “Plin”, “Sereiarei” e “Gaio da roseira”, esta creditada a Seu Paschoal (Paschoal José da Costa) e Dona Divina (Vergelina Eulália de Oliveira), os pais do músico. Da segunda, dois clássicos da MPB: “Carinhoso” (Pixinguinha e João de Barro) e “Asa branca” (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira).

JAZZ NORDESTINO

Ao chegar n’*A Música Livre de Hermeto Paschoal*, o alagoano já tinha sido banhado nos riachos da música regional brasileira e nos chuveiros cromados do jazz e de outros gêneros urbanos. Aprendeu, dessa forma, a criar uma música com sotaque próprio, rica em harmonias complexas, melodias instigantes e improvisações surpreendentes, que conquistaram o paladar de mestres como Miles Davis.

Para Hermeto, o jazz que era feito nos Estados Unidos não era de todo livre. “O problema dos Estados Unidos é justamente as escolas, principalmente a Berklee (famosa escola de música americana)”, pontuou Hermeto. “Quando eles falam em tocar ‘livre’, é uma coisa até ensaiada. Quando eu cheguei lá, eu estranhei, porque minha mente está liberada, ela não está premeditando nada. Ela está aberta.”

O primeiro LP de Hermeto Paschoal *made in Brasil*, portanto, era uma resposta ao que era ser “free” nos Estados Unidos.

Gravado nos últimos dias de janeiro de 1973 e lançado pela extinta Companhia de Discos Phonogram (mais tarde, Polygram e, hoje, Universal Music), alguns meses depois, *A Música Livre de Hermeto Paschoal* contou com a produção de Rubinho Barsotti, baterista do famoso Zimbo Trio. Não foi uma escolha de Hermeto, mas uma “sugestão” da gravadora, por intermédio do falecido Paulo Rocco.

“Rubinho é um músico muito perceptivo, um grande músico”, elogia. “E também muito acessível. Do Zimbo Trio, era o que mais falava comigo.” Coube ao produtor, por exemplo, segurar a peteca quando a gravadora quis reduzir o tempo de estúdio dos músicos e isso quase fez Hermeto desistir do disco.

“Missão bonita e positiva a que recebi, quando fui chamado a produzir e dirigir este disco”, escreveu Rubinho no encarte do LP. “Durante os períodos de gravação, tive a felicidade de conhecer com mais profundidade, este músico que vence qualquer barreira com o seu talento, musicalidade e sensibilidade”, acrescentou.

DÁDIVA

A primeira banda que Hermeto formou com a disposição que havia prometido a Miles Davis não teve fôlego para chegar ao estúdio. Lanny Gordin e Macumbinha (1951-1977), ambos no violão, Alberto no baixo e Toninho “Cabeleira” na bateria formavam o time. Mas o grupo só fez um show e tchau! Cada um foi seguir seu próprio caminho – com exceção de Alberto, que permaneceu com Hermeto.

“O grupo era uma dádiva”, classificou Hermeto sobre a banda que formou, na sequência, para gravar o disco. A escalação contava com: Mazinho (sax alto, sax tenor); Hamleto Stamato (sax tenor, flauta); Bola (sax tenor, flauta); Alberto (contrabaixo), Nenê (bateria e piano) e Anunciação (percussão, bateria). Mas, logo após o lançamento do LP, a banda também começou a debandar.

O primeiro a sair foi o baiano Antônio Ferreira da Anunciação, o percussionista, responsável por todos aqueles sons “estranhos” que acompanham os geniais arranjos de corda e piano do álbum. “Logo depois do lançamento do disco, ele disse que queria voltar para Salvador. Quando a gente viu, ele já estava dentro do ônibus”, recorda Hermeto. E Anunciação está em Salvador até hoje, agora assinando “Annunciação”, com dois “n”.

Quarenta anos depois, Alberto, o “Beto Gordo”, e Hamleto, pai do pianista, arranjador e produtor Hamleto Stamato Junior, já tocam em palcos celestiais. O grande saxofonista Mazinho segue excursionando Brasil afora. Recentemente, em 2013, integrou o quinteto de Luiz Loy, que o retomou depois de quase 50 anos inativo. De Bola, não se tem notícias.

O gaúcho Realcino Lima Filho, o baterista “Nenê”, havia se apresentado com Hermeto no Quarteto Novo. Reapareceu para gravar *A Música Livre* (onde assume o piano em algumas faixas) e ficou até o antológico *Ao Vivo em Moutreaux* (1979). Nos anos 1990, ainda excursionou com o bruxo alagoano pela Europa e hoje, além da carreira solo, dá aulas em uma universidade.

ACORDES DISSONANTES

Dos primeiros acordes do contrabaixo e do piano da bela “Bebê” ao final de “Gaio da roseira”, numa colagem de vozes dissonantes, *A Música Livre de Hermeto Paschoal* é uma lição de jazz sem amarras, barreiras e conceitos pré-definidos, com ênfase nos instrumentos de sopro.

A bela “Bebê” foi escrita por Hermeto quando estava para nascer o filho caçula, Flávio. Foi feita nos intervalos dos shows que fazia na boate Stardust, em São Paulo. Durante a temporada de concertos, ele tinha uma hora de intervalo, que aproveitava para estudar flauta. Foi aí que a música foi sendo criada.

“Eu imaginava como é que ele (o bebê) vinha. Imaginava que, quando ele tivesse seus três, quatro meses, estaria com a chupetinha na boca, querendo cantar, fazendo mi-mi-mi-mi”, lembra Hermeto, que além de tocar piano, faz o solo de flauta na gravação.

Foi de uma tentativa de rearranjar o clássico “Ovo de codorna”, composta por Severino Ramos e eternizada por Luiz Gonzaga (1912-1989), que nasceu “Plin” – segundo Hermeto, esse é o barulho que o ovo (de codorna) faz ao cair no chão.

Na verdade, “Plin”, de apenas 2min34s e repleta de efeitos, foi desenvolvida apenas com a introdução da releitura que ele fez para o forró gravado por Gonzagão. “Eu achei o arranjo todo bonito, mas como a minha proposta não era nada comercial, era fazer o que tava na minha cabeça, resolvi brincar só com a introdução mesmo, sem entrar na música de Luiz Gonzaga”, comentou.

Mas o velho Lua está lá, no disco. Parceria dele com Humberto Teixeira (1915-1979), “Asa branca” comparece no formato que Hermeto, provavelmente, tinha pensado para “Ovo de codorna”. Com uma breve citação ao tema central do clássico nordestino no início da faixa, ele faz uma longa introdução com o naípe de sopros para, aos 1min32s, entrar na melodia e desconstruir os arranjos com flautas, apitos, pianos e percussão.

Quem também tem seu arranjo genialmente refeito é o hino “Carinhoso”, de Pixinguinha (1897-1973) e João de Barro (o “Braguinha”, 1907-2006). Assim como em “Asa branca”, é a flauta – pilotada por Hermeto, Hamleto e Bola – que delineia o novo arranjo, cabendo o piano ao baterista Nenê, enquanto Anunciação acumula bateria e percussão. Mas quem se destaca mesmo é o solo monumental do sax de Mazinho, que surge nervoso e muito improvisado em meio ao suave tema de Pixinguinha.

“Sereiarei” foi composta por Hermeto Pascoal para a cantora Alaide Costa defender na sétima edição do Festival Internacional da Canção (FIC), no Rio de Janeiro, em 1972. A apresentação fora bastante conturbada, com o veto da participação “especial” de porcos e galinhas no palco.

Um ano depois, ele retomou a canção e a transformou em um complexo emaranhado predominantemente instrumental de pouco mais de quatro minutos, misturando orquestra com toques regionalistas, solo de sax soprano e a participação de galo, galinhas, coelhos (?!), porcos, marrecos e peru (gravados em sua casa, quando ainda morava no Rio de Janeiro), com a intervenção de trechos da letra, cantados pelo próprio Hermeto.

E por fim, mas não menos importante, “Gaio da roseira”, a epopeia de 14min31s inspirada na canção de domínio público que o pai de Hermeto, Seu Paschoal, cantarolava no roçado, quando o músico era pequeno. Ele compôs a música (e a creditou aos pais) a partir do verso “Gaio da roseira”, que repete indefinidamente a partir da introdução dedilhada ao violão.

Dividida em duas partes, conta primeiro com um solo de berimbau (de Anunciação) e um vocalise estranho, creditado a Hermeto. Depois, Hermeto retoma os versos “Gaio da roseira / Bela menina / O gaio da roseira” acompanhado por todo o conjunto, com destaque para o famoso “solo” de garrafas, sopradas como se fossem flautas, seguida pelo tremendo solo de bateria de Nenê.

“Eu não quero falar do ‘som’ desse disco, para não influenciar ninguém”, escreveu Hermeto na contracapa do LP. “Fiquem à vontade, procurem entendê-lo, e tirem as suas próprias conclusões. O que seria se todos pensassem igual a mim, certo?”

Depois de todo esse tempo, ele diz que não ouve o disco, assim como não costuma escutar nenhuma de suas obras, mas é capaz de solfejar cada nota do repertório.

A Música Livre de Hermeto Paschoal foi catalogada sob o número 1.906 na Companhia de Discos Phonogram e relançada em vinil em 1985. Em 1990, teve sua primeira (e até hoje única) edição em CD. Todas esgotadas.

A Música Livre de Hermeto Paschoal (Sinter/Philips – 1906)

Direção de produção: Rubinho Barsotti

Direção artística: Paulo Rocco

Técnico de gravação: Flávio Augusto Ferreira

Estúdio: Eldorado (16 canais) – São Paulo, SP

Arranjos e regência: Hermeto Paschoal

Mixagem: Flávio (técnico) + Hermeto + Rubinho

Fotografia: Silvia Tinoco

Arte: Zé Cruz

Lado A

1. **Bebê** (Hermeto Paschoal)
2. **Carinhoso** (Pixinguinha e João de Barro)
3. **Plin** (Hermeto Paschoal)

4. **Serearei** (Hermeto Pascoal)

Lado B

1. **Asa Branca** (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira)

2. **O Galho da Roseira** (Hermeto Pascoal e Divina)





UMA ESTREIA EM TRANSIÇÃO
JOÃO BOSCO – JOÃO BOSCO

Luiz Fernando Vianna

João Bosco é caso raro de um disco de estreia que também é um disco de transição. O aparente paradoxo tem duas explicações.

Foi em 1972 que João se mudou de Minas para o Rio, apenas um ano antes, portanto, de seu primeiro LP. Nascido em Ponte Nova, formou-se em engenharia em Ouro Preto, aprimorando sua música em meio às igrejas e a toda atmosfera barroca da cidade histórica. O encontro com o letrista Aldir Blanc, carioca do Estácio e de Vila Isabel, inundaria de Rio suas melodias, mas isto ainda estava em curso em 1973.

O outro motivo é que, pouco conhecido aos 27 anos, João foi contratado pela gravadora RCA (mais tarde BMG e posteriormente Sony) como entusiasmada aposta, mas não tinha cacife para bancar de que forma seria o disco. Ficou a reboque de decisões alheias e não conseguiu imprimir o estilo que o firmaria, logo em seguida, como um dos mais originais violonistas e compositores brasileiros.

Diante das duas ressalvas acima, cabe perguntar por que o LP é um dos marcos fonográficos de 1973, já que, também no quesito vendagem, ele não teve um resultado significativo? Exatamente porque *João Bosco* representa esse rito de passagem do artista em formação para o artista maduro, que, ao mergulhar no samba e no subúrbio do Rio, emergiria nacional e definitivamente.

Foi um amigo comum, Pedro Lourenço Gomes, que viu João tocar num bar em Ouro Preto em 1969 e disse que o letrista para aquelas melodias morava no Rio e se chamava Aldir Blanc. Este era conhecido somente no circuito de festivais universitários, no qual explodiria em 1970 com “Amigo é pra essas coisas”, parceria com Sílvio da Silva Jr.

João era um amador de Ouro Preto com dois admiradores ilustres: o artista plástico Carlos Scliar (autor do retrato do cantor usado na capa do LP) e o poeta Vinicius de Moraes, que, numa passagem pela cidade mineira, fez “Samba do pouso” com o jovem violonista – e depois faria outras.

Ao ouvir João tocando, Aldir ficou chocado: “Para um letrista, era um deslumbamento ser apresentado àquela monstruosidade: 30 músicas daquele peso.”

Algumas ficaram inéditas, mas outras estão entre as onze que formam o repertório de *João Bosco*. Dentre essas pioneiras está, por exemplo, “Angra”, nome de litoral carioca revestido da dramaticidade do barroco mineiro. Outra é “Quilombo”, peça de um universo recorrente da dupla (herança africana e da escravidão; exaltação da cultura negra e das lutas populares), nesta primeira versão com uma pegada mais rural, interiorana. Ambas as canções seriam retomadas por João na década de 1980.

Era o “choque entre o citadino e o cara que gritava para as igrejas de Ouro Preto”, disse Aldir, sobre o encontro artístico com João, no documentário *Aldir Blanc – Dois pra Lá, Dois pra Cá* (2003), de André Sampaio, Zé Roberto de Moraes e Alexandre Octavio Carvalho. Ele recorda o impacto da “melodia entre a congada e a procissão para um cara que vive entre o bloco da Maia Lacerda (rua do Estácio) e o Salgueiro. E isto se funde”.

O choque entre Minas e Rio foi explosivo em “Agnus sei”, a canção anticlerical (“Mas ovelha negra me desgarrar / O meu pastor não sabe que eu sei / Da arma oculta na sua mão”) que lançou a voz de João no primeiro disco de bolso do *Pasquim*, o mais importante jornal alternativo em circulação durante a ditadura militar. No compacto simples (apenas duas músicas) de 1972, era o lado B de nada menos do que “Águas de março”, que Tom Jobim estava lançando – o mesmo Tom que escreveria o texto da contracapa de *João Bosco* (“João, hein!?, tua música já atravessou o riacho”, afirmou o maestro). Por causa da boa repercussão do disquinho, “Agnus sei” ficou de fora do LP de estreia do cantor e

compositor. Acreditou-se que a inclusão seria repetitiva, mas a música ficaria muito bem acompanhada das outras e, por já ser conhecida, possivelmente iluminaria as demais.

Mas “Bala com bala” não ficou de fora. Tinha feito sucesso também em 1972 na voz de Elis Regina, portanto ainda cabia uma versão de autor e foi o que João fez. A rigor, é o único samba do disco, tanto na melodia quanto no arranjo. “Fatalidade (Balconista teve morte instantânea)” é uma letra totalmente blanquiana, contando a tragédia de uma mulher anônima do subúrbio carioca. Mas não ficou com o jeitão de samba que até poderia ter se João e Aldir estivessem dando as cartas no estúdio.

Aconteceu que o entusiasmo do produtor Rildo Hora e da RCA foi tamanho pelo talento de João que resolveram lhe dar um tratamento de astro. O LP levou seis meses para ser realizado nos estúdios da gravadora em São Paulo, as orquestrações foram entregues a dois dos maiores arranjadores brasileiros daquela e de todas as épocas (Luiz Eça e Rogério Duprat), músicos feras foram chamados para tocar (Bebeto Castilho, Hércio Milito, Chico Batera e outros) e não faltou um bom naipe de cordas. Faltou sim um resultado que tivesse a cara que o artista firmaria nos anos seguintes – aliás, com ajuda decisiva de Rildo, que produziu discos históricos de João como *Galos de Briga* (1976).

Assim como outro João, o Gilberto, João Bosco é voz-e-violão, tudo junto, raramente funcionando 100% quando se separam essas duas partes de seu corpo – pois é como se o violão fizesse parte dele. Mas no primeiro disco ele gravou sempre separadamente voz e violão, sendo que o instrumento ficou, em algumas faixas, abafado pelos outros. Em suma, não era o João Bosco que se tornaria inconfundível já dois anos depois, quando lançou o disco *Caça à Raposa*.

É possível identificar a assinatura de Duprat nas cordas da faixa de abertura, “Tristeza de uma embolada”; nas vozes e na guitarra um tanto tropicalistas de “Nada a desculpar”; nos metais da angustiante “Bernardo, o eremita”; na grandiosidade da roupagem de “Quem será?”, galope que passa por Saci, São João e outras festas e mazelas do interior profundo.

Luiz Eça se mostrou marcante ao vestir de cordas fortes “Boi”, tema mineiro com trejeitos de samba; também nas cordas de “Alferes”, tema absolutamente mineiro, mas com o violão de João mais à frente do que na maioria das faixas; e em “Amon Rá e o cavalo de Troia”, outro galope, mas sem Aldir na letra, e sim

seu irmão de fé Paulo Emílio – aliás, coautor dos versos de “Quem será?”, assim como Claudio Tolomei foi coautor de “Bernardo, o eremita”.

Como se percebe, Minas Gerais e, mais precisamente, Ouro Preto predominaram nas melodias, enquanto o Rio ia marcando presença aqui e ali nas letras. A imaginação sem limites de Aldir, sua capacidade de juntar as situações mais chãs com as elucubrações mais delirantes, despontava nos versos, mas as criações mais significativas ainda estavam por vir.

Com a chegada de João ao Rio, ele e Aldir se entrosariam em definitivo, como poucas outras parcerias da música brasileira conseguiriam. E sairia daí um punhado de composições mais cariocas, por vezes mais divertidas, por outras, também extremamente contundentes: “De frente pro crime”, “Kid Cavaquinho”, “O mestre-sala dos mares”, “Dois pra lá, dois pra cá”, “Incompatibilidade de gênios”, “Gol anulado” etc, etc...

Fizeram juntos cerca de 120 músicas (20 delas registradas por Elis Regina, a principal intérprete deles), uma estrada que teve em *João Bosco* o primeiro passo, ainda meio torto, sem total controle, mas com indícios da força que se estabeleceria logo. Daí a importância histórica desse disco, que por muito tempo foi tachado de “estranho” – o que não deixa de ser verdade –, e que atualmente é caçado em sebos e cultuado. Ganhou lançamento em CD em 2001, mas logo voltou a ser um ponto relativamente obscuro da carreira de João. É compreensível que assim seja, pois o que veio depois se impôs como superior. Mas se não pode perder de vista ou audição o quanto de beleza já estava assinalado naquele álbum de 1973.

João Bosco (RCA-Victor – 103.0062)

Coordenação geral: Gil Beltran

Coordenação e direção de estúdio: Rildo Hora

Técnicos: Paulo Frazão, João Alemão

Estúdio: RCA (16 canais) – São Paulo, SP

Capa: Carlos Sciliar

Arranjos de Luiz Eça (2) e Rogério Duprat (1)

Músicos:

João Bosco: violão

Luiz Eça: piano e órgão

Bebeto: baixo, flauta e ritmo

Hélcio: tamba e ritmo

Chico Batera: bateria e ritmo

Everaldo: bateria e ritmo

Guilherme: surdo e ritmo

Dirceu: bateria

Cláudio: baixo

Rubão: tumba

Guilherme: efeitos de percussão

Aristeu: guitarra

Instrumentos usados na percussão: kalimba, orrente, guiro, bambu, tumbadora, tamborim, pandeiro, coco chinês, aquafone, folha metálica, agogô, pedrinhas de sal, queixada, chocalho de arroz, triangulo, reco-reco, tabla, tamba, flexaton.

Lado A

1. **Tristeza de Uma Embolada** (João Bosco e Aldir Blanc) (1)
2. **Nada a Desculpar** (João Bosco e Aldir Blanc) (1)
3. **Boi** (João Bosco e Aldir Blanc) (2)

4. **Angra** (João Bosco e Aldir Blanc) (2)
5. **Quilombo** (João Bosco e Aldir Blanc) (1)
6. **Bala Com Bala** (João Bosco e Aldir Blanc) (2)

Lado B

1. **Bernardo, o Eremita** (João Bosco, Aldir Blanc e Cláudio Tolomei) (1)
2. **Quem Será** (João Bosco - Aldir Blanc e Paulo Emílio) (1)
3. **Fatalidade (Balcônista Teve Morte Instantânea)** (João Bosco e Aldir Blanc) (1)
4. **Alferes** (João Bosco e Aldir Blanc) (2)
5. **Amon Rá e o Cavalo de Tróia** (João Bosco e Paulo Emílio) (2)





...É JOÃO DONATO
QUEM É QUEM – JOÃO DONATO

Antonio Carlos Miguel

Como tantos outros eventos no trajeto do personagem de *Quem é Quem*, esse disco, divisor de águas em sua obra e carreira, nasceu fruto do acaso. Em fins de 1972, após 13 anos fora do Brasil, João Donato veio atrás de uma paixão que não rolou. Meses depois, sem amor ou perspectiva de trabalho no Rio, ele se preparava para retornar aos EUA, onde, além de uma carreira como pianista, compositor e arranjador, deixara a filha, Jodel, e a ex-mulher, a americana Patricia, quando um telefonema de despedida para Marcos Valle mudou seus planos.

Parte dessa história é contada num texto na contracapa do LP lançado em 1973: “... Agora, voltou por um amor, que acabou não dando pé. Mas resolveu ficar. Encontrou-se com Marcos Valle e decidiu-se por fazer um disco novo de João Donato na Odeon. Aliás, é o segundo que ele faz para o Odeon, pois o primeiro foi feito em meados de 50, tocando acordeom, produzido pelo Tom. É Donato com músicas novas, tocando piano elétrico e até cantando, que foi uma ideia nascida num papo entre ele, Marcos e Agostinho dos Santos.”

Retomando o fio, ao receber aquela chamada, Marcos Valle, que nem sabia que Donato estava no Rio, pediu para o amigo aguardar mais um pouco, enquanto sondava com a Odeon a possibilidade de um disco. A sugestão foi aceita pelo então diretor de produção da gravadora, Milton Miranda, e assim, cercado de velhos e novos amigos, ele gravou *Quem é Quem ... é João Donato*. Disco que, além de (re)apresentar aos brasileiros um artista que era admirado por poucos e bons conterrâneos – de Dorival Caymmi a João Gilberto, de Tom Jobim a Johnny Alf –, foi o responsável por sua volta definitiva à cidade que o adotou em 1946, quando a família de Donato trocou Rio Branco, no Acre, pelo Rio de Janeiro.

Antes do retorno em 1972, Donato estivera apenas uma vez no Brasil. Entre fins de 1963 e o início de 1964, após a quase lendária temporada de quatro meses em Viareggio, no litoral da Itália, de um “quarteto fantástico da Bossa Nova”: os Joãos Gilberto (violão e voz) e Donato (piano), mais Tião Neto (baixo) e Milton Banana (bateria). E pensar que, pelo que se sabe, ninguém gravou uma noite sequer dessas apresentações! Eles foram atração fixa, entre julho e setembro de 1963, no clube noturno Il Bussolotto, e tiveram que recusar convites para outros shows após João Gilberto travar a mão (procurando um daqueles acordes impossíveis) e ir se tratar com um acupunturista em Paris.

Terminado esse compromisso com seu xará, Donato passou na Califórnia, pegou Patricia e a filha Jodel, então com um ano, e chegou ao Rio no fim de 1963. Morou uns tempos com a mãe e depois num apartamento emprestado por Jobim na Zona Sul, mas, sem muitas perspectivas, e sofrendo com os apagões e a constante falta de água daquele período pré-golpe de 64, acabou voltando para os EUA. Felizmente, as sessões que fez para a Philips (atual Universal Music) renderam dois discos instrumentais influentes para o samba-jazz que então se disseminava no Brasil, *Muito à Vontade* e *A Bossa Muito Moderna de João Donato e Seu Trio*. O trio trazia dois dos companheiros na temporada italiana, Tião Neto e Milton Banana, mais o percussionista Amaury Rodrigues.

Desde 1959 vivendo nos EUA – ele tinha embarcado no mesmo 24 de outubro em que morreu Dolores Duran, sua namorada oito anos antes, para uma temporada de algumas semanas num cassino em Lake Tahoe, Nevada, que acabou sendo prolongada indefinidamente –, Donato voltava ao Brasil impregnado por sua experiência na cena do nascente Latin Jazz, ou jazz afro-cubano. Período em que foi pianista da orquestra de Johnny Martinez e, por dois anos, do grupo do percussionista Mongo Santamaria, também participando do álbum de estreia do pianista Eddie Palmieri, e tendo composições gravadas pelo vibrafonista Dave Pike (um disco inteiro com temas de Donato, *Bossa Nova Carnival*, em 1962) e pelo percussionista e *band leader* Tito Puente.

Na virada dos anos 40 para os 50, quando Donato começa a se profissionalizar, os ritmos cubanos estavam em alta e aconteciam as primeiras fusões com o jazz, feitas por, entre outros, Charlie Parker, Dizzy Gillespie e a orquestra da Stan Kenton, este, um dos ídolos do então jovem acordeonista. Portanto, de alguma forma, ele se sentiu em casa quando teve que se virar para sobreviver nos EUA.

Como se sabe, entre as fontes para a batida bossa-nova do violão de João Gilberto está o estilo de Donato no acordeom. Juntemos aos dois outro xará, Johnny Alf, o compositor que primeiro entortou tudo, e temos mais um quarteto fantástico da Bossa Nova, esse o dos inventores, encabeçados por Antônio Carlos Jobim, aquele que melhor reuniu e organizou todos os ingredientes desse estilo preciso e precioso. Mas, em 1959, quando, viu que a saída para sua independência musical passava pelo Galeão, Donato não pensou duas vezes e carimbou o passaporte.

Entre a breve passagem de 1963/64 e a volta acidental mas definitiva em 1972, Donato viveu muitos outros encontros e experiências musicais, gravando com Bud Shank, Cal Tjader, Chet Baker, Sergio Mendes e Bossa Rio... Foi o arranjador e pianista de Astrud Gilberto, trabalhou com Tom Jobim nos EUA; gravou solo, do disco com arranjos de Claus Ogerman (*The New Sound of Brazil*) à pioneira *fusion* de *A Bad Donato*... Em 1972, resolveu viajar para o Brasil, mas antes, a pedido de Dom Um Romão, passou por Nova York, participando do disco que o baterista e percussionista fez para a Muse Records. O pessoal da Muse gostou e, convidado pelo produtor Joe Fields, Donato iniciou um disco próprio. Mas, depois, com viagem marcada para o Brasil, deixou seus temas nas mãos de Eumir Deodato, que cuidou dos arranjos e da escalação de um *dream team*, do qual faziam parte Aírto Moreira, Ray Barretto, Randy Brecker, Mauricio Einhorn e Bob Rose. Lançado como *Donato/Deodato - featuring João Donato, Arranged and Conducted by Deodato* (Muse, 1973), nas edições seguintes teve apenas o nome *João Donato* e, até hoje, é assunto tabu entre Deodato e Donato.

Foi com esse histórico e transbordando de musicalidade e novidades para a MPB da época que Donato fez *Quem é Quem*. É quando entra em cena outro personagem importante para a concretização desse disco, o cantor Agostinho de Santos, que, na época, vinha insistindo para que os temas instrumentais de Donato ganhassem letras. Infelizmente, um acidente de avião, em Paris, em julho de 1973, tirou de cena esse intérprete de voz privilegiada, que, certamente, teria passeado com autoridade e prazer pelo repertório que Donato e seus novos parceiros produziram então.

Obedecendo a sequência do álbum, as letras ficaram com Paulo César Pinheiro, então já consagrado como letrista de Baden Powell, que divide as duas primeiras, “Chorou, chorou” e Terremeto, e volta na sexta faixa, “Ahiê”; o poeta João Carlos Pádua está na quarta, “Fim de sonho”; outro então jovem poeta,

Geraldo Carneiro, que já tinha parcerias com Eduardo Souto Neto (e depois manteria um trajeto paralelo como letrista para artistas como Egberto Gismonti, A Barca do Sol, Francis Hime e até uma parceria com Astor Piazzolla), é autor da oitava “Nanã das águas” (e ainda é creditado como coautor da seguinte, a instrumental “Me deixa”); o irmão Lysias Ênio escreveu as letras de duas, que estão até hoje entre os maiores sucessos de Donato, “Até quem sabe” e “Mentiras” (essa, na voz de Nana Caymmi, com quem João iniciava um namoro). “Até quem sabe” (logo em seguida regravada por Gal Costa no álbum *Cantar*, lançado em 1974) tinha sido gravada como um tema instrumental, “You can go”, no tal polêmico disco de Donato e Eumir Deodato. Antes de ganhar o nome e a letra definitivos, teve uma versão como “As quatro estações do amor”, mas Marcos Valle implicou, dizendo: “Tem muitas palavras para poucas notas.” Ali mesmo no estúdio, Lysias teria reescrito “Até quem sabe”, canção para qual Donato pedira letras a três outros, incluindo Dorival Caymmi. O próprio Caymmi disse que a melhor era a letra de Lysias e ainda por cima, fato raríssimo, entregou a Donato uma canção inédita, “Cala boca menino” (faixa 7 no CD, mas que abria o lado B do LP original), cantada por Nana e com baixo de Novelli.

Outro tema instrumental gravado antes no disco *Donato/Deodato*, “Where’s J.D?” virou “Cadê Jodel?” na letra copidescada por Marcos Valle, já que a derradeira canção de *Quem é Quem* trata de questão pessoal de Donato, lamentando a distância da filha, então com 10 anos, que ficara com a mãe na Califórnia.

O disco tem, além da já citada “Me deixa”, dois outros temas instrumentais que também estão entre os seus maiores clássicos e depois ganharam letras, “Amazonas” (faixa 3) e “Arã” (faixa 5).

Gravada em sua versão instrumental original, “Amazonas” aparece nos créditos de *Quem é Quem* com um subtítulo em inglês, “Keep talking”. Foi assim que, com letra de Crystal também em inglês, em 1966 o tema de Donato rodou o mundo pop na voz de Chris Montez. Na verdade, a música tinha sido gravada um ano antes, abrindo o álbum *Piano of João Donato: The New Sound of Brazil*, que o compositor e pianista fez em Nova York, em 1965, com arranjos e regências de Claus Ogerman (o maestro alemão dos primeiros discos de Jobim no EUA, que continuaria trabalhando com Tom e também João Gilberto). Provavelmente foi Ogerman quem apresentou “Amazon” aos produtores do álbum *Time After Time* de Montez, entre eles, Herb Alpert (o “A” e um dos fundadores do selo A&M) e

Tommy LiPuma. Nascido em Los Angeles mas de raízes mexicanas, Chris Montez foi um dos primeiros astros da A&M Records. Realizou uma versão suave (bossa-novista) do pop para *standards* e sucessos da época que iam de “Yesterday” (Lennon & McCartney) a “The Girl from Ipanema” (Jobim e Vinicius na versão de Ray Gilbert). Posteriormente, “Amazonas” ganhou duas letras em português, a primeira e mais conhecida nos anos 80, assinada por Lysias Ênio, enquanto “Amazonas 2”, no fim dos anos 90, realizada por Arnaldo Antunes e Péricles Cavalcanti.

Já “A rã” tinha sido lançada por Sergio Mendes & Brasil ’66, no disco *Look Around* (1967), então atendendo pelo nome “The frog”. Três anos depois, João Gilberto a regravou como “O sapo” no LP *En Mexico*. Em ambas gravações ouvimos o vocalise com a “letra” original de Donato, que ele mantém em *Quem é Quem*: “Gorogondom, gorogondom, gondom, gazainguê, gazainguê, inguê...”. Segundo o próprio, esses são sons de sapos e rãs dos rios na Amazônia, e são bem mais simples de cantar do que a posterior genial e “trava-línguas” letra que Caetano fez para Gal no disco *Cantar*, em 1974.

Com esse repertório que passava por sambas, rumbas, boleros e baladas, João Donato abriu um novo horizonte para a música popular brasileira da época. O repertório que teve acompanhamento à altura. A pedido de Donato, Bebeto Castilho, amigo e parceiro em grupos da juventude nos anos 1950, juntou-se a ele nas sessões de *Quem é Quem*. O grupo de base ainda tinha Hélio Delmiro na guitarra e Lula Nascimento na bateria. “Mentiras”, com participação de Nana Caymmi, é gravada sem que o tempo da música fosse determinado, o chamado “rubatto”, sendo que sem um maestro determinando a entrada de cada instrumento: “Hélio Delmiro foi quem nos conduziu, ao perceber uma deixa após o canto de Nana”, relembrou Bebeto em conversa com esse escriba. “O minimalismo de Donato é de surpreender. Com três notas ele resolve tudo”, completa Bebeto. “E, no piano, é fantástico como ele faz aquelas inversões de mão. Quando está lendo, fica com uma mão só e vira a página e a gente nem percebe.”

Minimalista e grandioso na sua essência e musicalidade, *Quem é Quem* é puro João Donato.



Quem é Quem (Odeon – SMOFB 3785)

Diretor de produção: Milton Miranda

Diretor musical: Maestro Gaya

Assistente de produção: Marcos Valle

Diretor técnico: Z. J. Merky

Técnicos de gravação: Dacy e Toninho

Técnico de laboratório: Reny R. Lippi

Técnico de remixagem: Nivaldo Duarte

Layout: Joel Cocchiararo

Foto: Alexandre Souza Lima

Orquestradores e regentes:

Ian Guest, Laércio de Freitas, Dory Caymmi e João Donato

Músicos:

João Donato: piano e teclados

Hélio Delmiro: violão e guitarra

Lula Nascimento: bateria

Bebeto de Freitas: baixo

Novelli: baixo e voz

Nana Caymmi: voz em “Mentiras”

Lado A

1. **Chorou Chorou** (João Donato e Paulo César Pinheiro)
2. **Terremoto** (João Donato e Paulo César Pinheiro)

3. **Amazonas** (João Donato)
4. **Fim de Sonho** (João Donato e João Carlos Pádua)
5. **The Frog** (João Donato)
6. **Ahiê** (João Donato e Paulo César Pinheiro)

Lado B

1. **Cala Boca Menino** (Dorival Caymmi)
2. **Nãna das Águas** (João Donato e Geraldo Carneiro)
3. **Me Deixa** (João Donato e Geraldo Carneiro)
4. **Até Quem Sabe** (João Donato e Lysias Ênio)
5. **Mentiras** (João Donato e Lysias Ênio)
6. **Cadê Jodel** (João Donato e Marcos Valle)



JOÃO GILBERTO
JOÃO GILBERTO
JOÃO GILBERTO
JOÃO GILBERTO
JOÃO GILBERTO



O ÁLBUM BRANCO DO JOÃO
JOÃO GILBERTO – JOÃO GILBERTO

Juca Filho

Depois de recriar a levada do samba com sua revolucionária “batida”, na década de 50, e conquistar o mundo nos 60, influenciando grandes nomes do jazz e se estabelecendo como fundador da Bossa Nova, João Gilberto entra nos anos 70 com fôlego total e criatividade a mil. Aos 40 anos e em grande forma, João simplesmente eleva o que já era bom à categoria de *state-of-the-arts*, sob o filtro esmerado da sua musicalidade, cada vez mais sofisticada.

É nesta grande fase que João lança, em 73, *João Gilberto*, seu famoso álbum branco, um dos discos mais inovadores de sua carreira. Feito para ser ouvido sequencialmente e por inteiro, *João Gilberto* é um disco de voz e violão, com participações econômicas do baterista Sonny Carr, tocando, basicamente, pratos com escovinhas e baquetas, e de Miúcha, em dueto vocal, numa faixa. E só. Só? Nada mais falso que isso, pois há quatro décadas eu escuto esse disco e não me canso de descobrir nele novos e geniais detalhes. Gravado em Nova Iorque, para onde João acabava de retornar, depois de uma temporada brasileira de estreita convivência com a *troupe* dos Novos Baianos – que, naquele momento, sacudia a MPB, fundindo sonoridades pop à música brasileira de tradição – o disco reflete, de forma intrínseca, este contato. Contato que, pelo lado dos Baianos, ajudou a gerar o histórico *Acabou Chorare*, de 1972. E, pelo lado de João, certamente influenciou no tom libertário e um tanto psicodélico do disco branco.

Conheci “o disco branco do João” com 17 anos. Aliás, conheci não, fui hipnotizado por ele. E acho que, até hoje, continuo, numa ligação que perdura, como já disse, íntegra, exatos 40 anos depois. Sem desmerecer, de forma alguma a qualidade do disco, talvez o jeito como fui apresentado a ele tenha influenciado nesta ligação, por isso acho que aqui cabe uma rápida digressão.

Era 1973 e o meu amigo Ian Muniz tinha um ampliador fotográfico em casa (Para quem não sabe, um ampliador é um aparelho que servia para ampliar fotos a partir de negativos, na pré-história da fotografia digital.) Só que, além do ampliador, o Ian também tinha um irmão saxofonista, o Ion Muniz, grande músico, por acaso também amigo de João Gilberto. Na verdade, a casa do Ian eram dois apartamentos, um em frente ao outro, em Laranjeiras. Num residia a família e, no outro, apelidado de “Zona Norte”, que pertencia a um parente que morava no exterior, ficava a área criativa. O tal ampliador, que foi o que me levou, indiretamente, até o disco branco, ficava lá. Era nesse lugar que o Ion ficava tocando e ouvindo música o dia todo, cercado de gênios, os quais eu, inclusive, nem tinha total noção do tamanho, naquela época. Exagero da minha parte? Então vejam a escalação da banda que ensaiava com o Ion naquele tempo: João Donato no piano, Edison Machado na bateria, “Ed” Maciel, o famoso Maciel Maluco, no trombone e, se não me engano, mais um Edson, o Edson Lobo no contrabaixo, além do próprio Ion nos saxes e flautas. Como se diz no popular: é mole ou quer mais?

E foi no meio dessa rapaziada louca e histórica, sempre levitando algumas nuvens de fumaça acima da Humanidade, que eu tive a experiência quase mística de ouvir, pela primeira vez, o recém-lançado disco de 1973 de João Gilberto. Depois daquele dia minha cabeça em relação à música, especialmente a brasileira, nunca mais foi a mesma. No dia seguinte fui comprar o LP, com sua capa minimalista e *clean*, na qual uma fina linha vermelha criava uma sensação sutil e moderna de equilíbrio visual, separando a foto em sépia de João Gilberto em formato quadrado, de outro quadrado, onde o nome de João se destacava entre recortes do mesmo. Mas isto, apesar de importante, não é o foco do assunto, e sim a música genial produzida por João Gilberto nesse trabalho. Por isso, vamos a ela.

O álbum já começa dizendo a que veio, com a magnética versão de João Gilberto para “Águas de março”, de Tom. João abre a canção – e o disco – com um “ostinato” rítmico (um padrão rítmico repetido) no violão que lembra um berimbau, com voz e instrumento caminhando em paralelo. A partir daí, o cantor vai envolvendo o ouvinte numa interpretação instigante, adiantando e atrasando a melodia em relação à harmonia, valorizando cada palavra da letra e encontrando sentidos ocultos no ritmo dos versos de Tom. Com o violão irretocavelmente fazendo a cama para todo este suingue e apoiado pela “bateria minimalista” de Sonny Carr, João Gilberto “quebra tudo”, como se diz no meio musical, e suga o

ouvinte para dentro do disco de maneira quase mágica.

“Undiú”, o baião mais zen e “doidão” de todos os tempos, dá sequência ao “enfeitiçamento”. Composição própria, originalmente uma parceria com Jorge Amado, “Undiú” é gravada, aqui, sem a letra original. De novo João introduz o tema apresentando o padrão rítmico que atravessa toda a canção. A sexta corda, afinada em Mi Bemol – fato, aliás, extremamente original – reafirma, do primeiro ao último compasso, este padrão, de forma quase obsessiva, enquanto a harmonia caminha nas cordas agudas em progressão que alterna tensão e distensão. O efeito hipnótico disso se reforça pela primeira parte da melodia, onde João, usando o neologismo “undiú” como letra, emite a primeira sílaba da palavra grave e gutural, ressoando no peito, e a segunda aberta, na cabeça, indo além da forma tradicional do canto. A segunda parte, quase sussurrada, consolida a “hipnose” em quem ouve e torna difícil não se deixar, realmente, enfeitiçar por “Undiú”.

Antes que se tome fôlego, João surpreende de novo, com uma versão absolutamente original de “Na baixa do sapateiro”, clássico de Ary Barroso. Num solo instrumental todo bloqueado em acordes, citado por Guinga, em 2006, “como um passo adiante na História”, João Gilberto renova conceitos e toca, nas palavras do próprio Guinga, como se “solasse de dentro do braço do violão, pelo avesso”. Demonstrando, mais uma vez, sua genialidade, João recria o *standard* de Ary de forma nunca antes ouvida.

Após revisitar Ary, reafirmando a ponte entre a tradição e a modernidade que sempre marcou seu trabalho, João Gilberto segue, interpretando, pela primeira vez, uma canção de Caetano Veloso, “recompondo”, preciosa e delicadamente, a bela “Avarandado”, do álbum *Domingo*, de 1967. O músico repete a canção três vezes, de forma quase meditativa e idêntica, revelando novas nuances da melodia e dos versos sensíveis de Caetano. A interpretação suave e os arpejos precisos e delicados no violão criam uma espécie de pausa melódica na sequência pulsante e rítmica das três primeiras faixas do disco.

Da romântica “Avarandado”, João pula direto para o gingado de “Falsa baiana”, de Geraldo Pereira, dando uma verdadeira aula de suingue. Cantando, como se tornaria cada vez mais usual, numa tonalidade que privilegia os graves, a ponto de quase sussurrar a melodia, em certas partes. João domina a canção de Geraldo Pereira de um jeito irresistível que só pode ser definido em uma

expressão: com total malemolência.

“Eu quero um samba”, de Haroldo Barbosa e Janet de Almeida, garimpada do baú de preciosidades musicais brasileiras, dá sequência ao disco. Aplicando, de forma percussiva, uma harmonia bastante interessante à música, João usa, na primeira parte, dois acordes, um totalmente “aberto”, apoiado nas cordas agudas do violão e um “fechado”, tenso, nas quatro cordas mais graves do instrumento. Esta soma de percussão, harmonia e timbre no acompanhamento enriquece muito o samba. A “coda” final com suas palavras inventadas e onomatopeias originais também gruda no ouvido.

Gilberto Gil, outro admirador sempre atento de João, é brindado com uma regravação cheia de balanço da sua “Eu vim da Bahia”. O violão de João nesta faixa parece conversar com a melodia, levada com divisão perfeita e fluente, valorizando a letra espertíssima de Gil. João ainda regravaria duas vezes esta música, originalmente registrada em 65 por Gal, num compacto simples, ainda com o nome artístico de Maria da Graça. Mas esta ainda é, a meu ver e de longe, sua melhor gravação.

“Valsa” (“Como São Lindos os Yoguis”) ou ainda “Bebel” é a segunda faixa autoral de João no disco. Como diz o nome, é uma valsa dançante, composta em homenagem à sua filha com Miúcha, a cantora Bebel Gilberto. É também uma faixa diferenciada no disco, pelo compasso ternário e também pelo fato de João ter usado um artifício muito pouco comum em sua obra: a dobra de vozes. Utilizando-se de forma criativa desse efeito, alternando sua voz solo com suas vozes dobradas, João Gilberto produz uma faixa fluente e delicada em moto-contínuo, terminando em *fade out* e criando um belo contraponto com a faixa a seguir, a percussiva “É preciso perdoar”, dos baianos Carlos Coqueijo e Alcyvando Luz.

Partindo mais uma vez de um “ostinato” rítmico quase soturno, João vai quebrando a tensão harmônica ao máximo, fazendo a cama para melodia que flui e depois retorna ao padrão inicial. Assim, de forma minimalista, vai refazendo esta canção de Coqueijo e Alcyvando Luz que, quatro anos antes, levava o quarto lugar no primeiro Festival Internacional da Canção, numa interpretação grandiosa e orquestral com o MPB4.

Fechando com chave de ouro, João busca, mais uma vez, no seu baú de preciosidades, o ótimo “Isaura”, de Herivelto Martins e Roberto Riberti.

Luxuosamente auxiliado por Miúcha, com quem era casado na época, que leva, de forma super delicada e afinada a melodia principal, João desenha, por baixo, um contracanto totalmente simbiótico que deixa a gente com vontade de botar a faixa no *repeat* do aparelho de som e esquecer da vida, saboreando essa interpretação deliciosa. Mas como, infelizmente, no tempo em que foi lançado não haviam estas facilidades, o disco vai se acabando como se não quisesse acabar, com João e Miúcha repetindo várias vezes a canção até sobrar só o violão de João sumindo em *fade* e fazendo um link com o início do disco, 50 mágicos minutos atrás.

Quantas vezes, depois disso tudo, a minha única reação possível foi começar de novo e “reouvir” esse disco genial, que conheci aos 17 anos e nunca mais parei de escutar... Atualmente, além do vinil, ainda preservado, tenho ele digitalizado no meu computador e dois CDs, sendo que um perenemente dentro do meu carro, porque, com o álbum branco de João Gilberto, eu encaro qualquer engarrafamento, desde os que nos perturbam nas ruas todos os dias até os mentais. Pois não há cabeça com um mínimo de musicalidade que não se deixe levar pela música deste álbum genial de um grande artista num momento de total maturidade artística e criativa. E que, talvez, ainda tenha assunto para mais 40 anos de escuta.

João Gilberto (Polydor – 2451 037)

Produtor: Rachel Elkind

Arranjos: João Gilberto

Músicos:

João Gilberto: violão

Sonny Carr: bateria

Participação especial:

Miúcha: vocal em “Isaura”

Lado A

1. **Águas de Março** (Tom Jobim)
2. **Undiú** (João Gilberto)
3. **Na Baixa do Sapateiro** (Ary Barroso)
4. **Avarandado** (Caetano Veloso)
5. **Falsa Baiana** (Geraldo Pereira)

Lado B

1. **Eu Quero Um Samba** (Haroldo Barbosa e Janet de Almeida)
2. **Eu Vim da Bahia** (Gilberto Gil)
3. **Valsa (Como São Lindos os Youguis) (Bebel)** (João Gilberto)
4. **É Preciso Perdoar** (Carlos Coquejo e Alcyvando Luz)
5. **Isaura** (Herivelto Martins e Roberto Roberti)





PSICODELIA ARRETADA
UMA NOVA ERA
SATWA – LULA CÔRTEZ E LAILSON
MARCONI NOTARO NO SUB-REINO DOS METAZOÁRIOS – MARCONI
NOTARO

José Teles



SATWA - LULA CÔRTEZ E LAILSON

Tem origem em 1972 a maioria dos grandes discos de 1973, ano em se que fechou um ciclo de uma década de revolução na música popular, cujo marco zero é *Please Please Me*, o álbum de estreia dos Beatles. Um dos discos desta, convenhamos, nova era, é *Satwa*, dos pernambucanos Lailson e Lula Côrtez, lançado há 40 anos. O álbum foi gravado em janeiro daquele ano, nos estúdios da Fábrica de Discos Rozenblit, no Recife. Provavelmente, foi o primeiro LP independente da moderna

música brasileira.

Há controvérsias quanto à primazia de *Satwa* como disco feito às próprias custas, sem o amparo de uma gravadora estabelecida. Mas, sem dúvidas, Lailson e Lula se anteciparam em três anos ao *Feito em Casa*, de Antônio Adolfo, de 1977, citado em praticamente todos os livros de história da MPB como o pontapé inicial do disco feito por um artista sem vínculos contratuais com uma gravadora e produzido com dinheiro do próprio bolso. Na verdade, no final dos anos 40, a cantora Carmelia Alves estrearia sua discografia com um 78rpm bancado com dinheiro arrecadado entre parentes. Enquanto que nos anos 60, inconformados com as barreiras impostas na Rozenblit, um grupo de autores e cantores de frevo criou um selo, o Capibaribe, para lançar as músicas que compuseram para o carnaval.

Lailson de Holanda Cavalcanti foi contaminado pelo micróbio do rock numa temporada que passou nos Estados Unidos no início dos anos 70. O talento de desenhista aflorou e ele passou a trabalhar com ilustração, tendo até entrado numa agência de publicidade (poucos anos mais tarde seria um dos cartunistas mais premiados do país). Foi com o dinheiro recebido de uma indenização que ele bancou *Satwa*, trabalho que vinha sendo fermentado desde que conheceu Lula Côrtes, espécie de guru da cena udigrudi pernambucana.

Com a então mulher, a hoje cineasta, Kátia Mesel, Côrtes orientava o movimento e organizava a carnavalização da conservadora capital de Pernambuco, dando continuidade, mas sem ligação direta, com a vertente tropicalista que irrompeu no final dos anos 60 no Recife e em Olinda, promovendo ações e provocando reações. A casa em que moravam, em Casa Forte (bairro homenageado por Edu Lobo, em música homônima) foi onde Lula e Lailson começaram a, como se dizia então, “tirar um som”.

De Casa Forte para Afogados, onde se localizava a Fábrica de Discos Rozenblit. A empresa dos irmãos Rozenblit começara a derrocada que a levaria a fechar as portas dez anos mais tarde. Os estúdios já eram obsoletos, com equipamentos danificados pelas constantes inundações do rio Capibaribe: “As condições muuuuito básicas! Se fizessemos o *overdub* muito distante da mesa, dava *delay*! Sério! Mas era bem espaçoso e era muito legal. Era a primeira vez que eu entrava em um estúdio de verdade, só conhecia estúdio de televisão”, conta Lailson.

Ele e Lula chegaram com temas pré-gravados, mas a música de *Satwa* foi criada *ad lib*, com improvisos em cima de um tema. Nada de letras. Nem Lailson, nem Lula tinham intenções, nem paciência, de dar explicações à Polícia Federal, aos quais seriam obrigados a submeter às letras, para aprovação ou não. Isso foi o que facilitou a liberação do LP.

Mesmo sem letra, as músicas tinham títulos comprometedores, começando pelo nome do disco. *Satwa* ou *Sattva*, uma das três trigunas no hinduísmo, base da criação do universo (as outras são Raja e Tama), não por acaso, soa igual a sativa (de cannabis): “Coincidência sonora, claro! Só porque tem uma música fazendo a transcendente questão ‘Can I be Satwa?’ surgem essas especulações. Nunca que tal associação de ideias passaria pela cabeça de dois artistas completamente normais como Lailson & Lula Côrtes em 1973”, ironiza Lailson.

Entre 20 e 31 de janeiro de 1973, Lula Côrtes e Lailson cuidaram da elucubração de *Satwa*, com Robertinho botando guitarra no “Blue (sem o ‘s’) do cachorro muito louco” (que precisou ser repetido várias vezes, pelas deficiências técnicas do estúdio). “O Cachorro muito louco” vale lembrar era personagem do cartunista Fortuna no jornal *O Pasquim* (Madame seu Cachorro muito Louco), Paulinho Klein, e Hercílio “Dos Milagres” Bastos (pelos vários milagres que obrou durante as sessões de gravação). A capa é tão viajada quanto a música. Uma foto de uma borboleta sobre um galho de árvore, que passou por uma filtragem de cores e imagens, uma viagem psicodélica, expressão que, no Brasil da época, encaixava-se em tudo que se extraviasse dos padrões.

Anos mais tarde, *Satwa*, quando foi descoberto pelo selo americano Tim-Lag, seria enquadrado no rótulo *psychedelic folk*. Psicodélico, certamente, pelos aditivos empregados na criação dos temas, títulos das faixas: “Allegro piradíssimo” e “A valsa dos cogumelos”. Folk, nem tanto. Os temas comungavam com a *folk music* apenas na instrumentação desplugada (com exceção, obviamente, da guitarra de Robertinho).

Satwa teve pouca divulgação, até porque o inquieto Lula Côrtes mal terminava um projeto partia para outro. Ele não se dispôs a fazer shows, nem a trabalhar o disco no rádio. O álbum tocou em algumas emissoras recifenses e na Rádio Universitária. Passou anos como uma lenda da discografia pernambucana, ignorado no resto do país. Teve seu pioneirismo reconhecido fora do estado a partir da publicação, em dezembro de 2000, do livro *Do Frevo ao Manguebeat*,

do autor que assina este texto.

UDIGRUDI PERNAMBUCANO



MARCONI NOTARO NO SUB-REINO DOS METAZOÁRIOS – MARCONI NOTARO

Difícil entender como um movimento tão importante quanto o Udigrudi Pernambucano continuava tão solenemente ignorado fora do estado. Afinal nem mesmo no Rio ou em São Paulo se produziram tantos discos independentes e tão experimentais, malucos, e totalmente descompromissados com o mercado. Foi exatamente isso o que aconteceu no Recife entre 1973 e 1980.

Satwa, *Marconi Notaro no Sub-reino dos Metazoários* (1973), de Marconi Notaro, *Paêbirú – o Caminho da Montanha do Sol*, de Lula Côrtes e Zé Ramalho (1975), *Flaviola e o Bando do Sol* (1976), *Aratanha Azul* (1977, compacto duplo), *Caruá, Zé da Flauta e Paulo Rafael* (1980), e *Rosa de Sangue*, Lula Côrtes (1980). Todos estes discos são citados num dos capítulos de *Do Frevo ao Manguebeat* (Editora 34, São Paulo). Acrescente-se a estes o único LP do Ave Sangria, banda do Udigrudi Pernambucano, contratada pela Continental, pela qual lançou um único disco, proibido pela censura quando começava a tocar no rádio.

Logo depois de *Satwa*, Marconi Notaro, poeta e músico, no batente desde os anos 60, quando fez música para teatro no Teatro Popular do Nordeste. Começou a gravar no estúdio da Rozenblit o que seria *Marconi Notaro no Sub-reino dos Metazoários* (parte foi feita no estúdio da Rádio Universitária). No disco, por sinal, ele reverencia Lailson e Lula Côrtes na faixa “Ode a Satwa”.

Marconi Notaro foi mais um dos frequentadores da lendária casa de Kátia Mesel e Lula Côrtes em Casa Forte. Foi ele que trouxe o paraibano Zé Ramalho

até lá, onde *No Sub-reino dos Metazoários* foi também esboçado. O garanhuense Marconi Notaro, um pouco mais velho do que Lula e Lailson, trazia consigo uma bagagem de MPB dos festivais dos anos 60.

Seu álbum começa inclusive com um samba, “Desmantelado”, da época do TPN, em 1968. Ele arregimentou vários músicos da cena que se formava na cidade para as gravações. Robertinho do Recife, claro, estava entre estes. Como guitarrista, ele foi para o Recife o que Pepeu Gomes foi para Salvador nos anos 60. Ou até mais. Robertinho era um *guitar hero* local, tê-lo num disco ou show dava *status*. Adolescente, tocava nas festas tropicalistas, e no grupo Laboratório de Sons Estranhos, a banda liderada por Aristides Guimarães, Eduardo Maia e Jomard Muniz de Britto.

Robertinho está em várias faixas do LP de Marconi Notaro, numa delas “Made in PB”, no disco creditada a Marconi e Zé Ramalho, regravada pelo paraibano, em 1984, no álbum *Para Não Dizer que Não Falei de Rock ou Por Aquelas que Foram Bem Amadas*. Produzido nos estúdios da Rozenblit, e da Rádio Universitária, com selo da Abracadabra, criado por Lula Côrtes e Kátia Mesel, *Marconi Notaro no Sub-reino dos Metazoários* teve ainda menos divulgação e quase nenhuma distribuição. Até o começo dos anos 80, era comum encontrá-lo a preço de banana nos sebos de discos usados.

Satwa e *Marconi Notaro no Sub-reino dos Metazoários* foram uma espécie de preparatório para o panis et circensis do Udigrudi Pernambucano, *Paêbiru*, que seria gravado em 1975, com a participação de todos os malucos que faziam a cena alternativa da cidade (à época dominada pelo movimento armorial), entre eles Alceu Valença e Geraldo Azevedo.

Desenhado por gravadoras brasileiras, a discografia do Udigrudi Pernambucano foi quase toda relançada na Europa e EUA. A Jet-Lag, americana, e a Mr.Bongo, inglesa, fizeram bem cuidadas edições em CD e vinil de *Satwa* e *Marconi Notaro no Sub-reino dos metazoários*.

Post-scriptum – Marconi Notaro só gravou este disco. Lançou alguns livros de poesia, produziu festivais e faleceu em 2000. Lula Côrtes, falecido em 2010, continuou inquieto até o final da vida. Lançou livros, gravou discos, incorporou-se à turma do mangubeat e deixou parceria inéditas com o paulista Daniel Bezerra.

Satwa (Discos KIF – LPP-005)

Produzido por Lailson, Lula e Kátia para Discos KIF, divisão da Abracadabra.

Curtido nos estúdios da Rozemblit de 20 a 21 de janeiro de 1973.

Lula: solo de citara popular

Lailson: viola de 12 cordas e voz

Todos os sons ouvidos são produtos mágicos das mentes e dedos de Lailson e Lula.

Participação especial de Robertinho do Recife e sua Led Guitar no “Blue do Cachorro Muito Louco”.

Lado A

1. **Satwa** (Lula Côrtes e Lailson)
2. **Can I Be Satwa** (Lula Côrtes e Lailson)
3. **Allegro Piradíssimo** (Lula Côrtes e Lailson)
4. **Lia, a Rainha da Noite** (Lula Côrtes e Lailson)
5. **Apacidonata** (Lula Côrtes e Lailson)

Lado B

1. **Amigo** (Lula Côrtes e Lailson)
2. **Atom** (Lula Côrtes e Lailson)
3. **Blue do Cachorro Muito Louco** (Lula Côrtes e Lailson)
4. **Valsa dos Cogumelos** (Lula Côrtes e Lailson)
5. **Alegria do Povo** (Lula Côrtes e Lailson)

**Marconi Notaro no Sub-reino dos Metazoários
(Independente - LCP-009)**

Capa: Lula Cortes

Gravado nos estúdios Rozenblit e da TV Universitária.

Recife, PE – 1973

Músicos participantes:

Marconi Notaro: voz, violão e percussão

Lula Cortes: voz

Zé Ramalho: violão

Robertinho: guitarra

Geraldo: baixo

Icinho: bateria e percussão

Lado A

1. **Desmantelado** (Marconi Notaro)
2. **Ah Vida Ávida** (Marconi Notaro)
3. **Fidelidade** (Marconi Notaro)
4. **Maracatú** (Marconi Notaro)
5. **Made In PB** (Marconi Notaro e Zé Ramalho)
6. **Antropológica N. 1** (Marconi Notaro)

Lado B

1. **Antropológica N. 2** (Marconi Notaro)

2. **Sinfonia Em Ré** (Marconi Notaro)
3. **Não Tenho Imaginação Pra Mudar de Mulher** (Marconi Notaro)
4. **Ode a Satwa** (Marconi Notaro)





OBRIGADO, FLÁVIO CAVALCANTI
LUIZ GONZAGA JR. – LUIZ GONZAGA JR.

Dácio Malta

Luiz Gonzaga do Nascimento Júnior, o Gonzaguinha, sempre soube que artista era carreira de equilíbrio difícil. Por isso dizia que seu pé tinha a largura do arame.

Foi exatamente assim que ele iniciou sua vida artística.

Em seu primeiro LP, uma das músicas teve sua execução proibida em todas as emissoras do país. Mas foi graças a ela que Gonzaguinha tornou-se, da noite para o dia, uma celebridade.

No início de 1973, foi convidado a cantar “Comportamento geral” no *Programa Flávio Cavalcanti* – um apresentador polêmico que, há anos, divertia-se em quebrar discos num quadro intitulado “Um Instante Maestro”. A gravação era um compacto simples que mofava nas lojas desde novembro do ano anterior. Na canção ele diz que é preciso rezar pelo bem do patrão e esquecer o fato que está desempregado. E no refrão ameaçador, advertia que aquilo não era ainda o fundo do poço. Ainda podia piorar, e perguntava: “e se acabarem com seu carnaval?”

No martírio contínuo do pelego, apolítico, inconsciente ou, quem sabe, um simples conformado com aquele estado de coisas, ele cantava que era preciso abaixar a cabeça e dizer sempre muito obrigado, afinal era um homem bem disciplinado.

No programa em que viu seu disco ser quebrado diante das câmeras, Gonzaguinha saiu do anonimato. Lá ele ouviu de tudo. O chamaram de terrorista, de estar prestando um desserviço à nação. Um dos jurados sugeriu a sua deportação – destino dado aos presos políticos trocados por diplomatas sequestrados.

Mas a porradaria foi mais do que bem-vinda.

Dois dias depois ele já estava na parada de sucessos da rádio Tamoio e, em uma semana, vendeu 20 mil cópias, ao mesmo tempo em que era chamado para depor no DOPS e ver o temível general Antônio Bandeira, diretor-geral do Departamento de Polícia Federal, assinar uma portaria proibindo a “divulgação, representação, exibição e transmissão radiotelefônica da música ‘Comportamento geral’ em todo o território nacional”.

Na época tudo era proibido. Odair José, cantor e compositor de estilo romântico brega, teve o mesmo destino com a música “Pare de tomar a pílula!”.

Foi nesse cenário que Gonzaguinha lançou seu primeiro LP, com apenas 10 músicas, entre elas “Comportamento geral” escondida na penúltima faixa. A Polícia Federal proibira sua execução, mas não impediu a comercialização.

Por conta da polêmica, ganhou o apelido de cantor-rancor, embora não tivesse nada de rancoroso. Muito pelo contrário. Sempre foi um sujeito divertido, brincalhão, que gozava de tudo e de todos, até mesmo dele próprio. Era um moleque, inclusive diante da censura. Mas não achou de todo mal alimentar, para o público, esse seu lado ácido, crítico, e decidiu explorar a imagem de um homem sério e consciente, principalmente diante da política e das questões sociais.

Para ele, música não deveria ser feita para divertir ou servir de fundo para uma conversa – “música é para fazer pensar”:

– E não existe música sem ideologia. Ela é contra ou é a favor. A neutralidade é impossível.

Com um discurso claro e corajoso, para aqueles anos, Gonzaga era um dos mais visados pela censura. Exemplo disso é que, antes de gravar o segundo LP, ele já tinha 58 músicas censuradas, o que lhe valeu da Associação Paulista dos Críticos de Artes a curiosa Menção Honrosa pelas Músicas Conservadas Inéditas.

O primeiro LP de Gonzaguinha é um belo e resumido retrato do que seria sua carreira nos 18 anos seguintes.

Ali está estampado o seu lado romântico, principal marca de sua carreira, principalmente nos anos 80, quando não havia LP que não trouxesse pelo menos

uma música sua. De Nana Caymmi a Simone, de Alcione a Joana, de Marlene a Ângela Maria, todas gravavam Gonzaguinha. Maria Bethânia chegou a fazer um espetáculo no Canecão onde suas músicas ocupavam um terço do show. Elis Regina encerrava o seu *Saudades do Brasil* com outra canção dele: “Redescobrir”.

No LP de 73, quatro das dez músicas falam de dança, de baile – uma constante em sua obra, onde o ápice seria, mais tarde, “Começaria tudo outra vez”. Na faixa “Sempre em teu coração” ele convida seu bem para dançar ao som da orquestra de Waldir Calmon. Em “Minha amada Dodivana” ele recorda com a amada que há muito eles não dançavam um bom bolero.

O “rancoroso” mostra ainda – surpreendentemente – sua alegria e descontração com “A felicidade bate à sua porta”, sucesso anos depois nas vozes das Frenéticas – as intérpretes de um Gonzaguinha mais divertido como “Bié, bié Brasil”, “Feijão maravilha”, “Saco cheio de Noel”, entre outras. Mesmo sob a capa soturna do LP, com o rosto do artista quebrado e desfocado, ele canta o trem da alegria que acaba de sair da gare de uma central repleta de camelôs sublinhando o título da canção para concluir que o que importa é a tal da felicidade.

No disco tem ainda uma canção daquelas para fazer pensar, e que ele tanto gostava: “Palavras”. Em tom solene, na canção – que alguns anos depois receberia outro registro devastador de Nana Caymmi – ele não aguenta mais palavras, palavras, palavras. E questiona: “desde quando sorrir é ser feliz?”

Diziam que Gonzaguinha era pessoa difícil. E ele perguntava:

– Mas e a vida? A vida é fácil? O mundo, as pessoas são fáceis?

Na faixa “Insônia” mostra sua angústia relatando a sensação de um lençol gelado e o sono que não vem...

Gonzaguinha foi um dos melhores cronistas musicais do país – “O que é, o que é” é certamente seu melhor exemplo. Um caderno e uma caneta eram os companheiros constantes de sua carreira. Nele, Gonzaga anotava suas observações e os comentários que ouvia. Sua música sempre foi “fruto da experiência e não da inspiração divina”, dizia ele.

Em 1973, no primeiro LP, apresenta também uma crônica rodriguiana. Um

recorte de página policial: “Página 13”, onde narra a vida pacata de um rapaz bem educado e de bom coração que mata, sem bilhetes ou explicação, a mulher e suas crianças a golpe de pau.

Na faixa “Moleque”, que receberia outras gravações do próprio Gonzaguinha ao longo de sua carreira, traça o seu autorretrato – que não abandonaria em nenhum momento de sua carreira. Na canção ele deixa claro que o moleque de sua infância continua ali, vivo e arisco. “Não medo, não tremo, não corro / Avança, me lança, estouro.”

Medo era palavra inexistente em seu dicionário. Também... para um menino que cresceu no Morro de São Carlos, órfão de mãe e abandonado pelo pai, cercado de moleques perversos, que fugia de casa para tomar banho no lago da Quinta da Boa Vista, ou mesmo para ganhar uns trocados carregando sacolas para as madames nas feiras... medo de que ele teria? Gonzaga aprendeu desde cedo os segredos e as malandragens da vida, e não teve medo nem mesmo quando ficou duas vezes tuberculoso:

– Medo é uma coisa que me impulsiona. O medo na vida tem sido uma maneira de me colocar pra frente, de ultrapassar meus limites. O medo que sinto, é o medo que me dá coragem o tempo todo.

Gonzaguinha compôs 405 músicas e gravou 18 LPs, onde cantou sua vida, suas paixões, seus desejos, seus protestos, que se identificavam, na verdade, com a vida, as paixões, os desejos e os protestos de milhares de fãs. Por isso eles se emocionavam.

Suas músicas não tiveram prazo de validade, por isso continuam sendo executadas até hoje. E o compositor continua sendo gravado. Em seu penúltimo CD, Emílio Santiago dedicou todo ele a obra de Gonzaguinha. O terceiro CD de Maria Rita, *Samba Meu*, teve como carro chefe um samba pouco conhecido – “O homem falou”. A música da abertura da novela da TV Globo, *Amor à Vida*, é de autoria de Gonzaguinha, embora com uma gravação de qualidade duvidosa – escolhida em detrimento da versão de “Maravida” interpretada pelo próprio autor e outra de Maria Bethânia.

Em 1996, cinco anos depois de sua morte, a EMI-Odeon recusou-se a patrocinar um espetáculo sobre Gonzaguinha, pois seus dirigentes não tinham “nenhum plano em torno de seu nome”. Nesse ano, a gravadora lançou CDs com

os maiores sucessos de 15 artistas vivos e outros 15 mortos. Gonzaguinha foi o recordista de vendas – entre os vivos e os mortos. E no ano seguinte, aqueles que não tinham planos “em torno de seu nome” lançaram uma caixa com todos os seus CDs.

Gonzaguinha morreu aos 45 anos, em abril de 1991, em um desastre de automóvel no interior do Paraná, por onde viajava só, com o seu violão, como um Cavaleiro Solitário – título do seu CD póstumo. Nesta época, ele teve, como todos os brasileiros, suas economias confiscadas pelo governo Collor, e precisava se capitalizar para formar uma nova banda. Por isso viajava pelas periferias das grandes cidades.

Seu sonho era formar uma nova banda e fazer, durante as festas juninas, uma turnê pelo Nordeste – de onde seu pai se projetou para o país.

Luiz Gonzaga, o “Rei do Baião”, continua sendo um dos 10 músicos brasileiros mais importantes de todos os tempos.

Para os artistas, ele sempre foi uma lenda. Para o público, um mito.

E vejam só...

O sucesso do filho foi tão grande, que o mito foi obrigado a mudar de nome.

O sucesso de Gonzaguinha acabou transformando-o em Gonzagão.

É preciso dizer mais alguma coisa?

Luiz Gonzaga Jr. (Odeon – SMOFB 3778)

Diretor de produção: Milton Miranda

Diretor musical: Maestro Gaya

Assistente de produção, orquestrador e regente: Meireles

Diretor técnico: Z.J. Merky

Técnico de gravação: Nivaldo, Tonhinho, Dacy

Técnico de laboratório: Reny R. Lippi

Técnico de remixagem: Jorge Teixeira

Arte e fotos: Eduardo Andrade e Eduardo Vhalita

Lado A

1. **Sempre Em Teu Coração** (Luiz Gonzaga Jr.)
2. **Minha Amada Doidivana** (Luiz Gonzaga Jr.)
3. **Página 13** (Luiz Gonzaga Jr.)
4. **Romântico do Caribe** (Luiz Gonzaga Jr.)
5. **Sim Q uero Ver** (Luiz Gonzaga Jr.)

Lado B

1. **A Felicidade Bate À Sua Porta** (Luiz Gonzaga Jr.)
2. **Palavras** (Luiz Gonzaga Jr.)
3. **Moleque** (Luiz Gonzaga Jr.)
4. **Comportamento Geral** (Luiz Gonzaga Jr.)
5. **Insônia** (Luiz Gonzaga Jr.)





PRECIOSIDADE ÚNICA
PÉROLA NEGRA – LUIZ MELODIA

Pedro Só

Até o começo dos anos 70, Pérola Negra era um apelido relativamente comum entre negros brasileiros. Chegou a colar internacionalmente no mais famoso deles, Pelé, e a designar produtos, como um modelo de televisor da GE. Houve também a Pérola, cerveja produzida em Caxias do Sul, em sua variação escura, provável inspiração para o batismo da escola de samba paulistana fundada em 1973.

Mas depois que Gal Costa entoou, no show *Fa-Tal – Gal a Todo Vapor*, os versos de certo jovem do Morro de São Carlos, em outubro de 1971, Pérola Negra iniciou outra jornada semântica: ao longo dos anos, a dilacerada canção de amor e incerteza foi superando todas as outras acepções. Em junho de 1973, ela batizaria o LP de estreia do autor, Luiz Melodia, e teria sua importância multiplicada: a obra curta e cortante de dez faixas e pouco mais de 27 minutos passou a ser presença quase unânime em todas as tentativas de estabelecer um cânone da moderna música popular brasileira.

A concisão do álbum tem motivo pouco nobre. Sob o governo médico, no auge dos anos de chumbo do regime militar, a censura sufocava a música popular de forma estúpida. Após idas e vindas, a despeito das tentativas do empresário do artista, Guilherme Araújo, a canção “Feras que virão”, com a sutil ameaça de “eu nasci magrinho / toco pinho / não sou tinta / mas qualquer hora posso pintar / vou fazer lenha queimar”, teve de ser retirada (só seria gravada em 1980, no disco *Nós*), bem como “Feto, poeta do morro”, o que atrasou em pelo menos três meses o lançamento do LP. Mesmo a inocente “Pra aquietar”, inspirada em passeios de infância na ilha de Paquetá, foi alvo de implicância. Só de raiva, Melodia trocou os trechos canetados – que hoje nem se lembra mais quais foram – por “qualquer coisa”, o que explica o *nonsense* de versos como “não posso pra

lá paraguaio para”.

Mutilada como tantas obras de então, essa estreia apresentou o talento bruto e a inspiração lapidar de um poeta popular que trazia em cérebro e vísceras o melhor de dois mundos: o da tradição nacional e o da modernidade global. Foi provavelmente o primeiro compositor a surgir com tal perfil em uma favela brasileira. Nada mais sanguíneo, mais corporalmente integrado do que o samba e o blues de suas composições, a ginga do intérprete de singularíssima e bela voz corcoveando entre rock, jazz, forró, samba-choro e qualquer outro gênero que servisse para expurgar suas angústias e lamentos. “É a minha barra, o que acontece”, antelaborou ele, em uma entrevista da época, depois de deixar claro que não queria ser visto “como um coitadinho”. Tímido, porém altivo, o jovem de 21 anos chegou pronto, tinindo de genialidade precoce tal qual um Rimbaud negro.

O reconhecimento, porém, não foi tão instantâneo ou avassalador quanto se imagina. Críticos importantes registraram ressalvas: Julio Hungria, do *Jornal do Brasil*, escreveu que Melodia “supera suas eventuais deficiências interpretativas” e apontou para uma “(surpreendente) falta de criatividade em alguns arranjos”. O show de lançamento do disco, no MAM carioca, como atração de abertura de Caetano Veloso, se resumiu a cinco músicas e, no relato de Luís Carlos Cabral, publicado em 15 de junho de 1973, no *Diário de Notícias*, “não foi propriamente um êxito. Os microfones estavam apitando, ele desafinou algumas vezes, e a plateia, ainda fria, não reagiu com vigor a seus apelos”.

Para transformar o que era objeto de culto em sucesso popular, foi preciso comer mais feijão do que aparece na montagem genial da capa de *Pérola Negra* clicada por Rubens Maia em um ferro-velho de Copacabana. Mas a consagração veio, em 1976, com “Juventude transviada” na trilha da novela *Pecado Capital*.

Filho do funcionário público Oswaldo Melodia e da costureira Eurídice, Luiz Carlos dos Santos foi criado em local de história nobre e IDH cronicamente pobre: o morro de São Carlos, no Estácio, bairro conhecido como o Berço do Samba – onde Ismael Silva (1905-1978) fundou a Deixa Falar, pioneira das agremiações carnavalescas cariocas. Melô chegou a ter empregos fugazes como *office boy* (em uma tipografia) e balconista do bar da PUC. “Mas eu era filhinho de papai, tinha boas condições”, diverte-se ele hoje, ao lembrar da vida antes de ser descoberto por Waly Salomão (1943-2003), ainda quando servia ao Exército.

Acostumado desde os oito anos a ser arrastado pelo pai, músico amador, para as rodas boêmias da região, ele cresceu sem se prender à tradição local de samba de morro, seresta e choro. Já a partir dos gostos paterno e materno, aprendeu a gostar de boleros de Anísio Silva (1920-1989) e de samba-canção (“Lupicínio Rodrigues mexia comigo”, lembra). Também incorporou a música nordestina de Gonzagão e Jackson do Pandeiro.

Mas a janela para o mundo abriu mesmo com programas como Hoje é dia de rock, que Jair de Taumaturgo comandava na Rádio Mayrink Veiga desde o fim dos anos 50. Assim como muitos jovens de sua geração, o menino que sonhava em ser ponta-direita do Vasco foi tragado pelo iê-iê-iê da vizinhança (a rua Haddock Lobo, reduto da Jovem Guarda, começa no Largo do Estácio) e montou conjuntos semiprofissionais para embalar bailinhos nas favelas da área. Houve Os Instantâneos e Os Filhos do Sol, que tocavam tudo que fosse necessário para animar uma festa, ainda que o inglês fosse puro *embromation*.

Também frequentou programas de calouros, com relativo sucesso: na rádio Mauá, ficou em primeiro lugar em um concurso com sua interpretação de “Rosita” (de Francisco Lara e Jovenil Santos), faixa do LP *Roberto Carlos Canta para a Juventude*, de 1965. Sempre uma boa entrevista, Luiz Melodia não tem a mais confiável e precisa das memórias, mas se recorda dessa primeira “consagração”: “O morro inteiro estava ouvindo.”

Suas primeiras composições eram ingênuas. Aos poucos, porém, o fã do romantismo *bubblegum* de cantores como Chris Montez foi incorporando influências mais modernas e se atualizando: do Nat King Cole que ouvia na vitrola do tio passou para o blues de Taj Mahal (cantor e multi-instrumentista americano que em 1968 já brilhava no *Rock n’Roll Circus* dos Rolling Stones) e, principalmente, o Tropicalismo. “Aquilo para mim foi libertador.” Quando conheceu três irmãs que tinham recém se mudado para o São Carlos, veio a ponte com um dos elementos centrais dessa turma, o poeta, compositor e agitador cultural Waly Salomão – que, por sua vez, fazia incursões ao local arrastado pela curiosidade e inquietude de Hélio Oiticica (1937-1980).

Ele e o jornalista e letrista Torquato Neto (1944-1972) o levaram para a órbita da poética moderna de Caetano e Gil, a liberdade inventiva de Jards Macalé... e a casa de Gal Costa, então musa do desbunde. Foi lá que, sob os olhares desconfiados da mãe da cantora, Melodia encantou a todos com uma

composição. A música já tinha, então, o dedo de Waly, que havia sugerido a troca do tratamento “my black, meu negro” por “Pérola Negra”, que era o apelido de um travesti da área chamado Adilson. “Ele morreu assassinado muitos anos depois”, conta Melodia. A verdadeira inspiração, porém, tinha sido uma moça que, depois do relacionamento com o cantor, namorou Waly: a primeira branca de suas conquistas amorosas.

O jovem que estudou somente até a sexta série ginásial (atual ensino fundamental) desceu o morro para andanças na Ipanema hippie com intelectuais, adotado pela turma da Zona Sul e pelos baianos, sob o guarda-chuva do empresário Guilherme Araujo. Em janeiro de 1972, trazia um toque de estranhamento à ortodoxia do show *A Fina Flor do Samba*, onde convivia com atrações como “Candeia e ritmistas”. Só em abril pôde, no Teatro Opinião, desfraldar a própria bandeira, em espetáculo batizado *Estácio Blues*.

Pérola Negra, o disco, deve boa parte da identidade ao baiano Perinho Albuquerque, que o assina como diretor musical. Ele é autor de nove dos dez arranjos e ainda enriquecedor de algumas harmonias. Também jovem, 26 anos em 1972, o ex-guitarrista da segunda formação dos Panteras de Raulzito começou a trabalhar com Maria Bethânia e Caetano Veloso já em 1964. Como arranjador ou produtor, consta de boa parte de produção dos baianos tropicalistas durante a década de 70. Mas a partir da década de 80 foi se afastando da música e atualmente se mostra avesso a entrevistas.

Perinho chamou o regional do violonista Canhoto e o flautista Altamiro Carrilho para a faixa de abertura, o samba-choro “Estácio, eu e você”, primoroso exercício de estilo. O bairro é igualmente mote para a terceira faixa (que havia sido gravada no ano anterior por Maria Bethânia), “Estácio holly Estácio”, que mistura chapação e bode anos de chumbo com doçura nostálgica e a carícia da gaita de Rildo Hora. A última do lado B, “Forró de janeiro”, seria igualmente comportada – e bem cortada pelo acordeão de Dominguinhos –, não fosse a participação demente de Damião Experiência, gritando imprecações ininteligíveis em contraste com a poesia cortante da letra (“é ponta de faca com puro veneno / veneno suor e poeira / e a morte a flutuar”). Ele e Melodia eram amigos de Estácio e chegaram a tentar trabalhar em parceria, sem êxito. “Ele era muito complicado, tinha um gênio difícil. Um dia se grilou com um lance e não rolou mais”, lembra o cantor.

Perinho abre espaço para o eclético Arthur Verocai arranjar o soul/rock “Pra Aquietar”, com a guitarra de Hyldon puxando a barca. Mas o produtor também mostra serviço na base do deixa que eu chuto: no dolorido jazzismo de “Abundantemente morte”, dá vazão ao lado fã de Kenny Burrell na guitarra complementada exclusivamente pelo violão (do próprio Perinho).

As outras cinco canções embluesadas brigam contra a rotulagem expressa e traduzem vividamente aqueles loucos anos de repressão e hippiesmo tardio no Brasil. Renato Piau, guitarrista fundamental na carreira de Melodia, participa somente de “Farrapo humano”, que fala em suicídio com um suingão híbrido conduzido especialmente pelo baixo caminhante e saltitante de Rubão Sabino. Sua alma gêmea é o fox “Objeto H”, com toques de Nat King Cole Trio dando leveza a mais versos de pulsos rasgados: “morre direito gostoso / coração vermelho / um dia volto e digo / você não foi comigo / ninguém mais leu o meu signo.”

Singular, “Vale o quanto pesa” joga afrocubanidade na mistura, com destaque para os metais (sem crédito no disco) e para uma bem sacada viola tocada por Perinho. Também é ele quem entra rasgando com a guitarra em outra balada cor de sangue, “Magrelinha”, com o piano de Antonio Perna construindo a dramaticidade perfeita para a inquietação pop tropicalista.

Na faixa-título, que já era conhecida na voz de Gal e no arranjo roqueiro de Lanny Gordin, brilhou novamente a direção musical de Perinho, com sopros tão classudos que parecem ter sido adaptados da introdução de uma gravação clássica do *bebop*. Com essa e outras ajudas, Luiz Melodia mostrou que a mais bela “Pérola negra” é a dele e que ninguém interpreta melhor suas canções. Seja como desdobramento do Tropicalismo ou marco da MPB em tempos de expansão e afirmação estilística, a estreia do poeta do morro de São Carlos está há quatro décadas como joia única, tesouro de brilho único. Como um golaço de Pelé ou uma cerveja que não é mais produzida.

Pérola Negra (Philips – 6349 067)

Direção de produção Guilherme Araújo

Direção musical e arranjos: Perinho Albuquerque e Arthur Verocai
 (“Pra Aquietar”)

Fotos e capa: Rubens Maia

Músicos:

Perinho Albuquerque: violão, viola e guitarra

Antônio Perna Fróes e Hugo Bellard: piano

Luis Paraguai: percussão

Lula e Pascoal Meirelles: bateria

Robertinho Silva: percussão e bateria

Rubão Sabino, Fernando Leporace e Luiz Alves: baixo elétrico

Rildo Hora: gaita (harmônica)

Hylton e Renato Piau: guitarra

Regional de Canhoto

Lado A

1. **Estácio, Eu E Você** (Luiz Melodia)
2. **Vale Q uanto Pesa** (Luiz Melodia)
3. **Estácio Holy Estácio** (Luiz Melodia)
4. **Pra Aquietar** (Luiz Melodia)
5. **Abundantemente morte** (Luiz Melodia)

Lado B

1. **Pérola Negra** (Luiz Melodia)
2. **Magrelinha** (Luiz Melodia)
3. **Farrapo Humano** (Luiz Melodia)

4. **Objeto** (Luiz Melodia)

5. **Forró de Janeiro** (Luiz Melodia)





METEOROLOGIA MUSICAL

PREVISÃO DO TEMPO – MARCOS VALLE

Cláudia Menescal

Compositor multifacetado, Marcos Valle nunca foi somente um. Sua híbrida carreira nos mostra exatamente isto. Marcos era muitos em música, e a multiplicidade respingava no cotidiano. “O conflito é inerente ao ser humano, a não ser quando você tem uma meta na vida, é fanático religioso ou político. Se você é mais aberto, vive conflitos. E acho que deve viver, vai resolver os conflitos durante a sua vida, ou vai expor, ou errar, ou acertar. É muito difícil você querer justificar tudo que fez na sua vida, se fizer isso você fica bobo”, diz o próprio Marcos.

“Era um tempo nublado, sufocante, de tanta censura e arrogância da ditadura. Por isso as letras do Paulo Sérgio são as vezes irônicas, como em ‘Flamengo até morrer’, agressivas como em ‘Tira a mão’, históricas como em ‘Samba fatal’. E por isso a capa é a falta de ar, é o afogamento ...

“Mas, como contra peso, enchi o disco de ritmo, balanços, de minhas misturas, deixando a energia fluir, e não mostrando tristeza. Então, chamei meus amigos do Azymuth para gravar comigo e usei meu Rhodes com vontade, enquanto Bertrami usava os Moogs, sintetizadores e Hammond. O resultado foi muito interessante e recompensador.” Dessa maneira direta Marcos Valle, após quarenta anos do lançamento de seu LP *Previsão do Tempo*, analisa sua obra daquele ano de 1973.

Mas, vale dizer que naquele 1973, Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle (irmão e letrista) estavam em plena ebulição criativa. Uma das faixas dessa *Previsão* teve uma primeira versão gravada também em 1973 no disco da telenovela da TV Globo *Os Ossos do Barão*. Lançado pela Som Livre, na verdade toda a trilha nacional da novela foi assinada pela dupla, a única exceção foi “Tu ca non

chiage” (E. de Curtis e Bovio). Entre os intérpretes das canções, o novato Djavan. Na trilha sonora da novela *Carinhoso*, do mesmo ano, a faixa “Mentira”, também no repertório de *Previsão*, teve sua primeira versão gravada.

É também de 1973 o disco da trilha sonora do filme *O Fabuloso Fittipaldi*, sobre o piloto brasileiro, que tem como artista principal o grupo Azimuth (na verdade, Marcos é quem toca o solo de piano da abertura). Todas as faixas do disco tem assinatura de Marcos. Uma dele e de Novelli (“Azimuth”), oito só dele, e uma em parceria com o irmão (Tema de Maria Helena).

O grupo Azimuth surgiu no início dos anos 70, inicialmente como Grupo Seleção. Mas naquele 1973, José Roberto Bertrami (teclados), Ivan Conti “Mamão” (bateria) e Alexandre Malheiros (baixo) tomaram a decisão que o grupo tinha que mudar de nome, exatamente inspirados pelo título da música de Marcos e Novelli. Em 1975, acabaram lançando efetivamente seu primeiro disco, *Azymuth*, que inclui a música “Linha do horizonte”, presente na trilha sonora da novela *Cuca Legal* e que ganhou as paradas de sucesso no Brasil.

Um pouco antes de gravar sua *Previsão do Tempo*, Marcos produziu no mesmo ano o LP que marcou o retorno de João Donato ao mercado fonográfico brasileiro e o primeiro disco de Donato em que ele canta.

Previsão do Tempo é o disco de Marcos Valle, exclusivamente autoral, com os timbres mais perfeitos. É o som plural, eclético, com músicas cheias de sol e de soul. Um disco que equilibra com maestria o balanço e a lisergia, presente ali com o órgão Hammond de Marcos. Um disco com acento pop.

Destacam-se nessa *Previsão* canções como o samba debochado “Flamengo até morrer”, a literalmente doida “Tiu-ba-la-queiba” e “Mentira”, com sua irresistível onda dançante. No entanto a canção seminal é a deprimida “Samba fatal”, que traz uma excelente letra mostrando exatamente como era ser um jovem na década de 70, com todas as pressões da esquerda e da direita. “Samba fatal” é na verdade uma homenagem ao poeta Torquato Neto, que havia se suicidado, mas que se encaixava perfeitamente nas cabeças confusas de muitos jovens daquele período turbulento da história do Brasil.

A provocadora capa de *Previsão do Tempo* mostra Marcos debochado e sorridente mergulhado numa piscina, em imagem que, de certa maneira, evocava uma sessão de tortura. Na contracapa ele ressurgue como se tivesse

morrido afogado, pelas mãos da ditadura militar do Brasil. Lançado sob a barra pesada da ditadura, *Previsão* é considerado pelo próprio Marcos Valle como um dos discos mais importantes de sua carreira. Sofisticado no uso de pianos, sintetizadores e espertíssimo nas letras do irmão Paulo Sérgio Valle, é um disco com classe, não por acaso cultuadíssimo na Europa. Junto com o disco *Garra*, de 1971, *Previsão* é a obra de Marcos que mais teve repercussão no continente europeu.

Em resenha assinada por Will Hermes, em fevereiro de 2013, sobre o relançamento do referido disco, o senso rítmico é bastante elogiado e destaca-se alguns toques do som de Stevie Wonder na faixa “Mentira”. Destaque-se que Marcos é autor (junto com Paulo Sérgio) de um dos maiores sucessos internacionais da música brasileira: “Samba de verão”, que naquele 1973 recebeu uma gravação especial em inglês, sob o título “So nice”, de Pery Ribeiro, em disco lançado pelo Odeon.

A intenção de *Previsão do Tempo* era fazer protesto. Em tempos acirrados como aqueles, a luta política dominava tudo, a ponto de a MPB inteira ter se reconstruído como militante contumaz contra a ditadura. Nesse contexto, os que optavam pela crítica comportamental não eram bem aceitos, respeitados, nem levados a sério, fosse pela direita ou pela esquerda. Até hoje, Marcos Valle é poucas vezes citado no panteão dos “maiores” de nossa música, apesar do legado riquíssimo. Ele não era radical à direita ou à esquerda, nem na politização nem no “desbunde”. Seguindo uma estrada própria, paralela, pôde divulgar sua revolução interior.

“Flamengo até morrer”, primeira faixa do disco, abre falando de futebol. A fé e o futebol são os pilares da manutenção da ordem durante o governo militar – período em que esse disco foi lançado. De uma forma ou de outra Marcos Valle consegue driblar a censura e lança essa música que, ao dizer que vai tudo bem no Brasil enquanto o Flamengo for campeão, critica essa acomodação do cidadão brasileiro em relação à sua situação. Pra que ligar se “até o presidente é Flamengo até morrer”? Deixando a letra para lá se trata de um samba muito bom, cheio de cuicas, teclados e com direito a um solinho de guitarra no final que, de forma alguma, destoa do conjunto. No livro *Eu Não Sou Cachorro Não*, de Paulo César Araújo, publicado pela Record, o autor interpreta que a canção era simpática ao governo militar da época. Mas, Marcos sublinha que era exatamente ao contrário. Além de falar sobre a escalção do time, ela era para

sacanear o governo mesmo. Pena que Paulo César Araújo não entendeu.

A faixa seguinte, “Nem paletó, nem gravata”, também trata do perfil acomodado atribuído ao personagem do brasileiro preguiçoso, espécie vez ou outra chamada de malandro: o nosso cidadão modelo, produto para exportação mas que não é bem visto pela sociedade por não contribuir para o progresso. Na parte instrumental o que temos é aquele funk gostoso, tudo no estilo anos setenta e cada vez mais empolgante.

“Tira a mão”, outro ótimo samba-funk, abusa dos teclados e não tem medo de tratar de conflitos. Na faixa seguinte, “Mentira”, Valle tenta simular uma bateria com seu vocal, se não a primeira, uma das primeiras vezes que se utilizou a técnica de *beat box* na canção brasileira. A faixa que dá título ao disco é a instrumental e, de certa forma, melancólica “Previsão do tempo”. Logo após vem “Mais do que uma valsa”, com o quase sempre presente teclado dividindo o espaço com as cordas e o bom sintetizador. Depois vem a tema de novela *Os Ossos do Barão*, um baião sobre o verdadeiro rei deste mundo: o dinheiro.

Samba-rock é “Não tem nada não”, faixa que, juntamente com sua “parte dois”, instrumental, foi composta em conjunto com Eumir Deodato e João Donato, dois artistas instrumentais de alto calibre e também pouco valorizados pela nossa gente. Em “Samba fatal” Marcos se preocupa em contar as desventuras do cotidiano de outro personagem, suas escolhas e opções frente aos desafios da vida. A execução dessa canção dá um clima soturno à peça. Em “Tiu-ba-la-quieba” ele dá o seu recado: “cuide dessa cuca com muito amor.” “De repente moça flor” guarda muitas surpresas, e ao contrário da moça flor do título, não tem pudor nenhum em seu teclado nos momentos que antecedem o final da música.

Os caminhos que levam às condições meteorológicas dessa obra ímpar lançada em 1973 de certa forma começam a ser traçados em 1971, durante o penúltimo Festival Internacional da Canção, onde vários compositores, como ele, Chico Buarque, Gonzaguinha e Paulinho da Viola tiveram suas músicas censuradas antes mesmo da seleção. Foi feito um manifesto contra a Censura assinado por todos. Resultado: o DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) acabou prendendo Marcos, Chico, Egberto Gismonti e Augusto Marzagão, organizador do Festival. Em seu disco de 1972, *Vento Sul*, o tom político já se fazia presente com tintas mais carregadas, como em faixas como

“Demoacústico” e “Rosto barbado”. Diante do cenário, a previsão meteorológica não era das melhores e o disco de 1973 era uma consequência natural. Na época, por causa da prisão, Marcos desenvolveu certo medo de palco. A voz travava, nem conseguia falar. Parou com os shows. Antes de partir para os Estados Unidos, onde viveu durante um bom período, até os ventos democráticos no início dos anos 80, ele lançou o belo *Marcos Valle*, de 1974, mesclando desilusão e sopros de felicidade, e no qual estão presentes pérolas como “Meu herói”, “Casamento, filhos e convenções” e “Novelo de lã”.

Nada óbvio é o disco inteiro. Os anos 70 foram generosos para a nossa música, e quem acha o contrário nunca deve ter ouvido esse álbum nem nada desse artista ímpar que atende pelo nome de Marcos Valle.

Marcos Valle é um daqueles casos excepcionais na música brasileira. Cantor, compositor e instrumentista, teve na Bossa Nova o início da sua carreira e incorporou o gênero com seu estilo particular, tornando-se um artista plural já no final da década de 60, e gravando com instrumentistas que viriam a ser a banda Azymuth. O trio toma parte desse projeto; os seus sintetizadores não negam!

Submerso em uma música de primeira qualidade, *Previsão do Tempo*, apesar das chuvas e trovoadas, não deixa de ter seus toques solares, afinal de contas é um disco de Marcos Valle.

.....

Previsão do Tempo (Odeon – SMOFB 3788)

Diretor de produção: Milton Miranda

Diretor musical: Maestro Gaya

Assistente de produção: Paulo Sérgio Valle

Diretor técnico: Z. J. Merky

Técnicos de gravação: Nivaldo Duarte, Toninho e Dacy

Técnico de laboratório: Reny R. Lippi

Técnico de remixagem: Jorge Teixeira

Layout: Joel Cocchiararo

Fotos: Paulo Sérgio Valle

Orquestradores e regentes:

Marcos Valle: Lado 1, faixa 1 e Lado 2, faixa 4

Waltel Branco: Lado, 2 faixa 1

Zé Roberto: todas as demais faixas

Lado A

1. **Flamengo Até Morrer** (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
2. **Nem Paletó Nem Gravata** (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
3. **Tira a Mão** (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
4. **Mentira** (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
5. **Previsão do Tempo** (Marcos Valle)
6. **Mais do Q ue Valsa** (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)

Lado B

1. **Os Ossos do Barão** (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
2. **Não Tem Nada Não** (João Donato, Marcos Valle e Eumir Deodato)
3. **Não Tem Nada Não** (João Donato, Marcos Valle e Eumir Deodato)
4. **Samba Fatal** (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
5. **Tiu-ba-la-quieba** (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
6. **De Repente Moça Flor** (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)





TENTANDO ALCANÇAR OS ASTROS
DRAMA 3º ATO – MARIA BETHÂNIA

Thelmo Lins

O primeiro contato que tive com a obra de Maria Bethânia foi em 1976, aos 13 anos de idade. Até então, na minha casa, em Itabirito, no interior de Minas Gerais, ouvíamos rádio, em especial a Atalaia, que praticamente programava o que hoje chamamos de música brega. E dá-lhe Paulo Sérgio, Ângelo Máximo, Diana, Vanusa, Odair José, Jane e Herondy, Roberto Carlos (sim, naquela época, ele era um dos expoentes!), entre outros nomes. Não que fosse minha emissora favorita, mas era o que ficava no ar na casa de meus pais, numa época em que eu não sabia muito de Bossa Nova, Clube da Esquina ou Tropicalismo.

Pois é, nessa mesma emissora “brega”, começamos a ouvir “Olhos nos olhos”, de Chico Buarque, com... Maria Bethânia. No ano seguinte, em 1977, meu pai comprou uma radiola bonita, daquelas de móvel. Para ouvir, eu pedi um disco da Maria Bethânia chamado *Pássaro da Manhã*. No LP, gravado em estúdio, tinha “Tigresa”, “Um jeito estúpido de te amar”, “Teresinha”, entre outras canções, além de poemas de Fernando Pessoa e textos de Fauzi Arap e Clarice Lispector.

Aquele disco foi o meu canal. A partir dali, queria saber tudo sobre esta cantora. Vale lembrar que não existia loja de discos em Itabirito e, é claro, nem internet ou outros meios de comunicação com o mundo. Tínhamos o jornal, a enciclopédia e a curiosidade.

Bethânia abriu minha cabeça para grandes autores, músicas do passado, interpretadas por Dalva de Oliveira. Meu pai, que sempre foi fã de Nelson Gonçalves, dizia: “Eu conheço esta música, mas ela canta muito diferente do

original.” Eu achava isso o máximo. Era (eu poderia arriscar?) interpretação.

Eu era um adolescente nesta época e queria ser artista. Especialmente, ator. O teatro, a televisão e o cinema eram os meus interesses. As mensagens emitidas por aquele LP me instigavam a conhecer outras facetas da obra da cantora, que tinha um jeito teatral de interpretar as canções. De repente, eu também queria ser aquilo.

Daí, eu chego a *Drama 3º Ato / Luz da Noite*, de 1973. Muito mais do que aquele conteúdo musical e artístico interessante (embora sempre achasse a gravação com problemas técnicos), eu absorvia o estilo. Na capa, uma foto em preto e branco de Maria Bethânia retocada com glitter, que a fazia parecer um palhaço. Na parte interna do disco, uma foto do palco, com belas cortinas que lembravam um circo. Estampados na cortina, vários desenhos. Um deles, de Polly, remetia ao mesmo desenho da capa.

Mas foi da contracapa que vinha o espanto maior. E não era a foto da sorridente Mãe Menininha do Gantois, com a letra da canção de Caymmi, inserida no repertório. Eram os versos, escritos com a caligrafia da cantora, que diziam: “Não pode alcançar os astros / Quem tem a vida de rastros / Quem é poeira do chão.” É engraçado comentar sobre isso hoje, mas isso mudou toda a minha vida! Eu era um menino do interior, com ambições relativas, filho de pais comerciantes, que estava fadado a trabalhar no comércio local, vendendo linhas, agulhas, botões e retorses, quando senti que o mundo oferecia sonhos quase inimagináveis.

Levara essas descobertas para minha turma de amigos que gostava de música, teatro, cinema, literatura. Discutíamos esses assuntos, essas músicas e esses poetas, que aos poucos foram consolidando minha profunda ligação com a arte.

O disco, gravado ao vivo, costurava canções novas (daquela época), como “Baioque” e “Tatuagem”, de Chico Buarque; “Esse cara”, de Caetano Veloso; “Como vai você”, de Antônio e Mário Marcos, grande sucesso; e “Filhos de Gandhi”, de Gilberto Gil; com canções do passado, revividas de forma magistral, como “Eu sou a outra” (sucesso de Carmem Costa, que conheci muito mais tarde), “E o mundo não se acabou”, de Assis Valente (famosa na voz da Pequena Notável), “Volta por cima”, de Paulo Vanzolini (o mesmo autor de “Ronda”), entre tantas outras.

Em determinado momento do LP/espetáculo, Bethânia interpretava um texto de Antônio Bivar sobre a vontade que ela tinha de ser trapezista e fugir com o circo. No texto, apareciam os personagens: o palhaço Polly, mencionado no cenário, Topsy e Diderlang, dono do circo, “que parecia um príncipe”. No final do texto, Bethânia emendava com “Estrela do mar”, sucesso de Dalva. Comecei a fazer os links: textos dramáticos, Dalva, temas polêmicos daquela época e do passado; o negror de uma ditadura militar, que eu vivi somente nas canções; Chico, Gil, Caetano.

Senti que havia uma pesquisa de roteiro, que as canções e os textos tinham uma cadência. A cantora tinha o hábito também de trabalhar com o Terra Trio, o mesmo núcleo instrumental de *Pássaro da Manhã*. Mais tarde, colecionando os LPs de Bethânia (hoje, eu tenho sua obra completa), notei que a virada artística da cantora de “Carcará” se deu no show *Rosa dos Ventos*, que já vinha impregnado desse estilo, amadurecido em *Drama 3º Ato / Luz da Noite* e, no ano seguinte, em *Cena Muda* (1974). E esse padrão foi retomado show após show, em constante aprimoramento da sua arte e das condições técnicas para gravação de um disco ao vivo. Eu poderia arriscar a dizer que conheci a música popular brasileira a partir de *Drama 3º Ato / Luz da Noite*. E, de forma especial, comecei a me entender melhor como ser humano a partir daquelas canções e texto. Germinava, ali, uma semente, que eu iria pôr em prática no futuro: atuar na área cultural.

Maria Bethânia, em depoimento ao escritor e crítico musical Rodrigo Faour, por ocasião da reedição de sua obra, em 2006, relatava que o show *Drama 3º Ato / Luz da Noite* era “mais sensorial, tocava mais na sensibilidade, enquanto *Rosa dos Ventos* e *Cena Muda* tinham discussões internas muito fortes”. A cantora cita que a sua influência vinha do trabalho de direção de Fauzi Arap, nome comum em quase todos os discos e shows da cantora nesse período. O diretor trazia para os trabalhos o universo poético e dramático, reforçando as características originais da cantora, que sempre esteve no caminho entre a música e o teatro. Nesse parâmetro, o disco unia as coisas que eu mais gostava.

Comecei a mirar o meu olhar e o meu sentimento para outros artistas que circundavam aquela obra. Caetano eu já conhecia. Chico Buarque sempre esteve na minha lista dos melhores. Gil, com sua musicalidade visceral, para mim ainda era o do “Aquele abraço”. Ouvindo aqueles discos, descobri novas paixões, que marcariam minha vida, como Sueli Costa, Fernando Pessoa e Dorival Caymmi.

De quebra, comecei a prestar mais atenção em Gal Costa, Elis Regina, Nara Leão, Carmen Miranda, a já citada Dalva de Oliveira, Custódio Mesquita, Lamartine Babo, os Doces Bárbaros, os Novos Baianos... a lista era infinita.

Atualmente, considerando a atual geração de ouvintes, que usa aplicativos, pesquisa e baixa músicas na internet, e não tem hábito de comprar CDs, penso o quanto aquele *Drama 3º Ato / Luz da Noite* fez por mim, tão carente de informações no interior de Minas, naquela década de 1970.

Outro ponto que ressalto é o comportamental. Bethânia sempre teve uma postura diferente em relação ao que era o padrão estético da época. Seu rosto forte, as roupas sensuais, os cabelos revoltos e algumas atitudes às vezes agressivas me marcaram. Aquela mulher sustentava suas atitudes. Na revista *Veja*, ela aparecia beijando Gal Costa na boca, numa época em que o selinho da Hebe Camargo ainda estava no armário. Um escândalo. Perguntada por que desafinava nos shows, ela respondia que, como desafinava na vida, também desafinava na arte. Uau. O que era isso?

Em 1973, ano do lançamento de *Drama 3º Ato / Luz da Noite*, a vida era muito careta em Itabirito. Vivíamos em plena ditadura militar. Como eu era pequeno (tinha somente 10 anos e estava na então 4ª série primária), meus interesses não passavam da vontade de andar com minha bicicleta Caloi e brincar com meus amigos do bairro, em ruas ainda de terra. Nesse ano, o professor José Bastos Bittencourt ganhou a eleição para a prefeitura de Itabirito. Mas Bittencourt era do MDB, partido de oposição ao governo militar. Então, Itabirito comungava, como uma boa parte do país, da insatisfação com aquele regime. Para nós, crianças, ele era apenas o pai de um dos nossos colegas, o Lauro. Mais tarde, já com minha consciência política, é que percebi o quanto o crescimento da oposição foi importante para a reabertura política.

Minha vida seguiu seu rumo. Ao invés de ser um comerciante, resolvi fazer teatro e jornalismo. Mais tarde, envolvi-me com a música. E, a partir desta, com uma expressão artística que mescla várias manifestações, como a literatura, as artes plásticas, a fotografia, o cinema. A senha de *Drama 3º Ato / Luz da Noite* foi a minha saída do exílio. Ao invés de optar por um caminho, queria trilhar vários, queria abraçar o mundo.

Em 2003, trinta anos depois do lançamento desse fantástico disco, eu me encontrei numa posição diferente. Estava gravando meu terceiro disco, *Thelmo*

Lins Canta Drummond, com poemas musicados do poeta itabirano. Grandes compositores criaram canções especialmente para esse disco, como Sueli Costa, Francis Hime, Milton Nascimento, Joyce, José Miguel Wisnik, Belchior, Tavinho Moura, Ladston do Nascimento, Flavio Henrique, Renato Motha e Geraldinho Alvarenga. Quando recebi “O mundo é grande”, de Sueli Costa, logo percebi que havia na canção aquele mesmo estilo de lá de trás, quando ouvia Bethânia interpretar os clássicos da MPB. Numa atitude completamente ousada, minha produção fez contato com a cantora para saber se ela teria o interesse de participar de um disco independente de um cantor mineiro desconhecido. E não é que ela topou?

Quando a encontrei no estúdio da gravadora Biscoito Fino, no Rio de Janeiro, ao lado, entre outros, do violonista Jaime Além, todo um ciclo se completou em minha vida. Estava ali, perto de mim, a minha grande referência artística e estética. Uma das maiores cantoras do Brasil e do mundo. Fizemos uma sessão de fotos, trocamos algumas palavras, presentes e abraços. Ela me disse, carinhosamente, que não estava se sentindo muito bem naquele dia, mas que tinha ido ao estúdio para cumprir aquele compromisso. E, ao ouvir a canção, ela havia até melhorado seu estado de saúde. Foi inesquecível. Um ano depois, recebi outro presente. Bethânia colocou a canção no seu CD anual, em um novo registro.

Ela, com certeza, não sabe dessas histórias, que hoje registro neste livro. Não tem ideia do quanto seu canto e sua performance modificaram a minha vida e a minha percepção da área artística. E, talvez, não tenha a dimensão do quanto é caudaloso o seu rio de vida e canções que formam tantos afluentes. Mas eu estive na plateia de alguns dos seus principais shows ao longo dos últimos 20 anos, aplaudindo-a. Sempre quando lanço meus discos, envio-os para sua residência, no Rio de Janeiro. Uma vez, vendo uma pintura que representava a Fé, a Esperança e a Caridade no teto de uma igreja barroca em Sabará, pensei nela. Registrei a imagem, ampliei, emoldurei e mandei para ela de presente.

Hoje, além do CD físico, *Drama 3º Ato / Luz da Noite* está no meu celular. Escuto toda vez que posso, ainda degustando aquelas maravilhosas canções. Ainda me emociono com a letra de “Drama”, do mano Caetano, que diz “eu minto, mas minha voz não mente. Minha voz soa exatamente de onde o corpo da alma de uma pessoa se produz a palavra eu”. Pois é, Bethânia, eu me produzi a partir de seus recados cifrados naquele disco. E tentei, ao meu jeito, alcançar os

meus astros, recusando-me veementemente a ser poeira do chão.

.....

Drama 3º Ato (Philips – 6349 089)

Direção de produção: Benil Santos

Direção de estúdio: Perinho

Técnicos de gravação: Ary Carvalhaes e Jorge Karan

Corte: Jorge Figueira

Gravado ao vivo no Teatro da Praia (Rio de Janeiro, RJ)

Acompanhamento: Terra Trio, Chiquito e Pedro Santos

Capa: Maria Bethânia, Zé Maria e Fauzi Arap

Foto: Tereza Eugênia

Textos: Antonio Bivar, Clarice Lispector, Fernando Pessoa, Isabel Câmara, Luiz Carlos Lacerda e Maria Bethânia

Lado A

1. Movimento dos Barcos (Jards Macalé e Capinan)

Baioque (Chico Buarque)

2. Texto de Reserva de Domínio

Rasguei a Minha Fantasia (Lamartine Babo)

Se Essa Rua Fosse Minha (tradicional)

Nada Além (Custódio Mesquita e Mário Lago)

3. Texto de Antônio Bivar

Estrela do Mar (Marino Pinto e Paulo Soledade)

Meu Primeiro Amor (Lejanía) (Hermínio Gimenez, versão
José Fortuna e Pinheirinho Jr.)

4. **Soneto** (Chico Buarque)
5. **A Maré Encheu** (tradicional, adapt. Villa-Lobos)
Quem Vem Pra Beira do Mar (Dorival Caymmi)
6. **Texto de Isabel Camarra**
Como Vai Você (Antônio Marcos e Mário Marcos)
Quatro Paredes (Sérgio Sampaio)
7. **Texto de Reserva de Domínio**
Atrás da Porta (Chico Buarque e Francis Hime)
8. **Texto de Antônio Bivar**
Donde Estará Mi Vida (Quiroga Segovia, Francisco Naranjo Caldera e Ignacio Roman Jimenez)
9. **Texto de Isabel Camara**
Preciso Aprender a Só Ser (Gilberto Gil)

Lado B

1. **Texto de Luis Carlos Lacerda**
Esse Cara (Caetano Veloso)
Bodas de Prata (Roberto Martins e Mário Rossi)
Tatuagem (Chico Buarque e Ruy Guerra)
2. **Texto de Fernando Pessoa**
Volta Por Cima (Paulo Vanzolini)
Eu Sou a Outra (Ricardo Galeno)
3. **Solução** (Raul Sampaio e Ivo Santos)
Formosa (Baden Powell e Vinicius de Moraes)
4. **E o Mundo Não Se Acabou** (Assis Valente)
Eu Dei... (Ary Barroso)
Maria Escandalosa (Klécius Caldas e Armando Cavalcanti)
5. **Ela Desatinou** (Chico Buarque)

6. **A Lenda do Abaeté** (Dorival Caymmi)
Oração de Mãe Menininha (Dorival Caymmi)
Filhos de Gandhi (Gilberto Gil)
7. **Texto de Maria Bethânia**
Iansã (Gilberto Gil e Caetano Veloso)
8. **Texto de Clarice Lispector**
Luz da Noite (Caetano Veloso e Maria Bethânia)
9. **Texto de Fernando Pessoa**
Drama (Caetano Veloso)





SAMBISTA DE ENREDO
ORIGENS – MARTINHO DA VILA

Rildo Hora

Martinho sempre foi ligado ao conceito temático. Provavelmente, pelo fato de ser um compositor de samba-enredo, ligado à escola de samba, e ter sempre trabalhado guiando-se por uma tema. Seus discos foram praticamente todos pensados dessa maneira. O conceito de um disco é como um enredo de escola de samba. Todo disco parte de um tema e procura-se colocar as músicas que sejam relacionadas a ele, sejam composições próprias ou de outros compositores.

Nunca o álbum era feito e depois colocava-se o nome. Em diversos outros discos que produzi ao longo dos anos com outros artistas, a gente perguntava o título do disco, mas muitos não tinham essa preocupação e aí pegava-se o nome de uma música e colocava como nome do álbum. Não obstante, às vezes o nome do disco era apenas o nome do artista.

Comecei a trabalhar com Martinho, como produtor, no *Memórias de um Sargento de Milícias*, seu terceiro álbum solo de carreira, ainda em 1971, no qual a música tema não era do Martinho e sim de outro craque do samba, o príncipe Paulinho da Viola.

Participei do primeiro disco dele na RCA, de 1969, que tinha como título apenas seu nome. Nesse disco todas as músicas do repertório, inclusive os sambas enredo da Vila Isabel de 1968 e 1969 eram dele, sem parceiros. Os dois primeiros discos dele, esse e o *Meu Laiá-Raiá*, de 1970, foram produzidos por Romeu Nunes.

Mantendo o conceito de trabalhar seus discos como tema, como aconteceu notadamente em *Rosa do Povo*, de 1976, *Samba Enredo*, de 1980, e *Canto das*

Lavadeiras de 1989, no disco de 1973, *Origens*, não poderia ser diferente.

Compadre Martinho sempre foi um cara muito preocupado em trabalhar sua negritude. Na década de 1970 quando recebia os adiantamentos (luvas) para renovar seu contrato com a gravadora, acabava fazendo viagens para países africanos, principalmente os lusófonos. Essa ligação com sua origem de cidadão negro sempre esteve com ele, de uma maneira bonita, acima de tudo pelo prazer de conhecer sua história, de sua raça, de sua ligação com a matriz africana, afinal de contas o samba veio de lá.

E essa vontade de voltar às origens do samba passou a ficar mais forte naquele momento. Era um desejo de marcar território, de ter, de alguma maneira, presente em sua obra os fundadores do samba e do choro, “a santíssima trindade”, como ele costuma dizer, formada por Pixinguinha, João da Baiana e Donga. E porque não colocar algo da origem da mãe África? Em *Origens*, Martinho fez as duas coisas: colocou uma música de um dos três componentes da santíssima trindade e homenageou a mãe África. De Donga e Mauro de Almeida, selecionou o primeiro samba gravado com o nome samba, cunha do selo do disco, o eterno “Pelo telefone”, aquele que o chefe da polícia pelo telefone manda avisar que na Praça Onze tem uma roleta para se jogar. Da África ele trouxe para *Origens* “Som africano” um som tradicional de Angola, adaptado pelo próprio Martinho. A faixa “Pelo telefone”, por sinal, fez muito sucesso, provando apenas que sua escolha e a opção pelo conceito estavam certas.

Os discos, habitualmente, começavam a ser gestados em março, logo depois do carnaval, para saírem em setembro. Seguia-se mais ou menos o conceito que havia nas décadas anteriores, o disco trazia suas músicas de meio de ano. Depois do carnaval eu começava a ir à casa dele e perguntava: “aí, compadre, tem alguma coisa aí?” Ele tinha que ter uma coisa que puxasse o disco, geralmente era um partido alto, um tipo de samba que ele sempre soube fazer muito bem. No caso do *Origens*, o partido alto da vez foi “Não chora meu amor”. No conceito de origem, ele coloca no disco uma música em homenagem a seu filho, o hoje cantor e compositor Tunico Ferreira também conhecido como Tunico da Vila. A música, onde toquei o violão, acabou recebendo o nome de batismo de Tunico, um nome composto, que nos remete para nossas origens portuguesas; “Antonio, João e Pedro”.

Além disso, seguindo a ideia de origens, um dos fundadores do novo samba, Monarco, mestre da Portela, também se faz presente no repertório. O samba escolhido foi “Tudo menos amor”, parceria de Monarco com Walter Rosa. Há também “Beto Navalha”, de João Nogueira, seu companheiro de geração.

Em *Origens*, um dos primeiros discos gravados no Brasil em 16 canais, no estúdio da RCA de São Paulo, a primeira faixa é uma homenagem a Monsueto, um compositor que estava voltando a ser descoberto, pois havia sido gravado recentemente tanto por Milton Nascimento e Alaide Costa (no *Clube da Esquina* de 1972), com “Me deixa em paz”, como por Caetano Veloso que gravou “Eu quero essa mulher assim mesmo” (Monsueto e José Batista) em seu disco *Araçá Azul*, também lançado em 1973. No LP de Martinho da Vila, não há apenas uma faixa, mas sim um tributo ao compositor, reunindo de uma só vez sete composições de Monsueto, com nove parceiros diferentes.

Monsueto era muito meu amigo e estava muito doente naquele 1973. Uma vez encontrei-o na porta da boate Number One e ele me pediu para que eu sugerisse ao Martinho gravar uma música dele. Porém, antes do Martinho gravar seu próximo disco, *Origens*, meu amigo Monsueto faleceu. Mesmo assim pedi a Martinho para gravar uma música do Monsueto, para cumprir minha palavra e ao mesmo tempo homenagear o amigo. Já que não fugia ao conceito de negritude, tive a ideia de montar um *pot-pourri* de coisas dele. Ai o Martinho falou: “essa faixa fica por sua conta”. Fui na casa da viúva do Monsueto e mexemos em uns discos lá. Fiz também uma pesquisa e montei tudo. Foi uma faixa gravada inclusive com o piano do Raul Mascarenhas, um pianista que fez muito sucesso na noite carioca e havia trabalhado comigo na boate Cangaceiro.

Martinho gravava geralmente com sua própria banda, que o acompanhava em seus shows, ao contrário de muitos artistas que preferiam músicos de estúdio. Ele tinha o Mané do Cavaco, um virtuosíssimo. Entre seus percussionistas, se não me engano, o Jorginho do Império chegou a tocar nas percussões deste disco. Contudo, sim, enxertava-se um ou outro músico especializado em gravação. Nesse disco, por exemplo, tem a participação do violão do grande Manuel da Conceição, conhecido por todos como Mão de Vaca, devido ao tamanho exagerado de suas talentosas mãos. E tinha também as mãos precisas do violão de Rosinha de Valença, que fazia parte da banda.

Os discos sempre foram temáticos, mas não necessariamente

monotemáticos. As músicas seguiam o tema escolhido, mas não com um rigor militar, afinal de contas o “sargento de milícia” já havia dado baixa. Algumas músicas mesmo não parecendo estar dentro do conceito entravam no repertório, como se fossem alegorias de uma escola de samba, dentro do enredo do samba de Martinho.

Mas o conceito, a temática do disco, passava pelo obra como um todo. E a capa sempre foi fator preponderante. De um determinado ponto em diante Martinho escolheu a dedo o talento do Elifas Andreatto para fazer suas capas. Elifas ajudou a cunhar algumas das principais capas da MPB na década de 70. E praticamente todos os discos da fase do sambista na RCA foram feitos em parceria com Elifas. Martinho dizia para ele qual era o tema do disco e mandávamos para o artista uma fitinha cassete com as bases, a qual ficava ouvindo enquanto compunha a arte da capa. Martinho chegou a brigar por sua permanência em seus projetos. Elifas não era um artista barato para os padrões de capistas da época. Mas, Martinho tinha cacife, acreditava na parceria e brigava para mantê-la. O principal episódio dessa defesa ao talento de Elifas não aconteceu no projeto *Origens*, mas no disco de 1982. Quando um diretor firmou que o título teria que ser *Verso e Verso*, Elifas simplificou. Na capa, um fósforo aceso e na contracapa, um fósforo apagado. Os dois lados da situação. Basta olhar as capas de Elifas para os discos de Martinho ao longo dos anos para confirmar que não havia naquele momento melhor artista para traduzir os enredos de Martinho.

Origens traça com mais exatidão as linhas que levariam Martinho a ser o que se tornou: muito além de um sambista, muito além do batuque da cozinha, do sargento, do jovem que passou no vestibular e não tinha como pagar a faculdade... ele fez de sua obra uma verdadeira escola de samba, na qual os professores são tantos e ele é o reitor. *Origens* apresenta com firmeza seu caminho para África, o mesmo continente que deu a sua escola em 1988 o título de campeã, com sua “Kizoma, festa da raça”. Esse samba não foi composto por ele, mas por Luiz Carlos da Vila, Rodolpho e Jonas, no entanto serve como um importante carro alegórico nesse desfile que, de certa forma, começou a ser traçado no álbum *Origens*.



Origens (RCA-Victor – 103.0080)

Coordenação geral: Gil Beltran

Coordenação artística e direção de estúdio: Rildo Hora

Técnicos de som: G. J. Kibelkstis (Joãozinho) e Stelio Carlini

Estúdio de gravação e mixagem: RCA (16 canais) – São Paulo, SP

Exceto faixa “Fim de Reinado”, gravação inaugural do estúdio

RCA (16 canais) – Rio de Janeiro, RJ

Transas de Ligação: Eliseth Duarte

Arte: Elifas Andreato

Arranjos e regências: Severino Filho

Músicos:

Viões: Rildo Hora (Beto e Antonico), Rosinha de Valença e Manoel da Conceição

Cavaquinho: Mané do Cavaco

Banjo: Tico Tico

Contrabaixo (de pau): Cláudio e Monjardim (Tributo a Monsueto)

Acordeom: Caçulinha

Piano: Raul Mascarenhas

Coro: As Cigarras e Lá Vai Samba

Ritmo: Papão, Carlinhos do Pandeiro, Zeca da Cuíca, Jorginho do Mano Décio, Serginho, Uracy, Everaldo, Rafael e Baldo

Lado A**1. Tributo a Monsueto**

Casa Um da Vila (Monsueto e Flora Mattos)

Larga Meu Pé (Monsueto e Aloysio França)

Eu Quero Essa Mulher Assim Mesmo (Monsueto e José Batista)

Me Deixa Em Paz (Monsueto e Ayrton Amorim)

Mora na Filosofia (Monsueto e Arnaldo Passos)

A Fonte Secou (Monsueto, Tufic Lauar e Mancléo)

Lamento da Lavadeira (Monsueto, Nilo Chagas e João Violão)

2. **A Hora e a Vez do Samba** (Gemeu, Paulinho e Ailton)

3. **Não Chora Meu Amor** (Martinho da Vila)

4. **Antônio, João e Pedro** (Martinho da Vila)

5. **Tudo, Menos Amor** (Monarco e Walter Rosa)

6. **Requenguela** (Martinho da Vila)

Lado B

1. **Pelo Telefone** (Donga e Mauro de Almeida)

2. **O Caveira** (Martinho da Vila)

3. **Beto Navalha** (João Nogueira)

4. **A Feira** (Martinho da Vila e Murilão)

5. **Som Africano** (tradicional, adapt. Martinho da Vila)

6. **Fim de Reinado** (Martinho da Vila)





A ARTE DE COLOCAR NO SOM O QUE A CENSURA TIROU DA LETRA... E
FAZER UM DISCO REVOLUCIONÁRIO
MILAGRE DOS PEIXES – MILTON NASCIMENTO

Luiz Maciel

Seis anos depois de inaugurar uma nova vertente da MPB com melodias belíssimas – que críticos mais apressados classificaram de “toada mineira”, mas que na verdade tinham um pouco de tudo, de bossa nova a moda caipira, de bolero a ritmos africanos –, Milton Nascimento se preparava em 1973 para surpreender o país com um disco diferente de tudo o que havia sido feito antes: *Milagre dos Peixes*. Os quatro lançamentos anteriores de Bituca já haviam dado a ele a fama de compositor perfeccionista, que não media esforços para descobrir o arranjo ideal para cada música, transformando as sessões de gravação em verdadeiros *happenings*, com a participação de quantos instrumentistas e intérpretes de apoio julgasse necessários. *Milagre dos Peixes* representaria naturalmente um novo avanço nessa eterna busca de Milton pelo som mais sublime, se tudo ocorresse como previsto. Mas acabou indo além do combinado e se transformando num disco de caráter ainda mais revolucionário, apesar da ausência de letras na maioria das melodias. *Milagre dos Peixes*, na verdade, foi um sobrevivente notável de um dos ataques mais raivosos da censura a uma obra de arte nesse ano de 1973, último do “milagre econômico” e penúltimo do mandato do general Emílio Médici, o ditador no poder.

Cuidadoso na escolha dos seus parceiros, Bituca havia convocado seus três colaboradores mais tradicionais – Márcio Borges, Fernando Brant e Ronaldo Bastos – para participar do disco, decidindo sozinho as músicas que caberiam a cada um deles. Esse era o seu método de trabalho, aceito sem contestação pelos letristas. “Nunca cheguei a entender claramente seus critérios de distribuição de melodias. Não eram claros. Mas eram rigorosos”, revela Márcio Borges em seu livro *Os Sonhos Não Envelhecem – Histórias do Clube da Esquina*. “Quando nos

mostrava os esboços que logo depois se transformariam em canções clássicas (...), eu achava perfeito o seu tino; sempre me cabiam canções que adorava, ainda que uma vez ou outra tenha ficado com ciúmes na hora da distribuição.”

Em *Milagre dos Peixes*, porém, esse processo foi subvertido por um time de parceiros indesejados e de péssimo gosto, os censores, que parecia determinado a arruinar todo um trabalho meticulosamente construído. Começaram cortando praticamente na íntegra as letras das músicas “Cadê”, “Os escravos de Jó” e “Hoje é dia de El Rey”. Milton ficou arrasado num primeiro momento, mas pouco a pouco encontrou forças para resistir. Se não podia usar as letras, decidiu, então que gravaria as músicas apenas com sua voz, mas usaria seu vasto repertório de modulações para imprimir, de alguma maneira, as emoções que os censores haviam suprimido dos textos. “Vou gravar de qualquer jeito. Vou botar no som tudo o que eles tiraram na letra. Eles vão se ver comigo”, desabafou ao amigo Márcio Borges.

Adiar o projeto de *Milagre dos Peixes* por causa da censura teria sido mesmo um golpe ainda mais duro do que os próprios vetos impostos pelos censores. Com o sucesso do álbum duplo *Clube da Esquina*, lançado um ano antes, a Odeon não tinha mais receio de investir em uma nova edição luxuosa de seu artista, que àquela altura não só se firmara como um dos mais prestigiados do país, como arrancava elogios até de críticos e músicos famosos do exterior. O diretor de produção da gravadora, Milton Miranda, apoiava todas as reivindicações de Bituca para dar ao disco o melhor padrão técnico possível, e também não queria, de modo algum, desperdiçar esse bom momento. Das 11 faixas selecionadas para o álbum, Milton já havia decidido gravar cinco com a melodia sem letra – mas viu esse número crescer subitamente para oito por causa dos vetos da censura, dando a *Milagre dos Peixes* um caráter ainda mais instrumental. As únicas três letras que não sofreram mutilações foram as da faixa-título “Milagre dos peixes”, de autoria de Fernando Brant; a de “Pablo”, homenagem de Bituca ao filho recém-nascido, que foi escrita por Ronaldo Bastos; e a de “Sacramento”, feita pelo próprio Milton para uma composição de Nelson Ângelo. As letras proibidas eram de Márcio Borges (“Hoje é dia de El Rey”), Fernando Brant (“Os escravos de Jó”) e do cineasta Ruy Guerra (“Cadê”) – com quem Milton havia trabalhado em 1969 no filme *Os Deuses e os Mortos*, encarregando-se da trilha sonora e assumindo até uma ponta de ator. Para deixar claro que a ausência de letras nessas músicas não era uma opção sua, Bituca manteve o crédito dos parceiros nas faixas censuradas. Resolveu, ainda, divulgar os nomes de todas as

pessoas que participaram das gravações, incluindo os técnicos de som, que jamais apareciam em disco algum. O resultado é que *Milagre dos Peixes* passou a ser o álbum com a ficha técnica mais detalhada da discografia brasileira até aquele ano.

Como já era tradição, Bituca convidou um exército de músicos para participar do disco e não se limitou a cantar – empunhou o violão e o piano em várias faixas. A direção musical foi entregue ao maestro Lindolpho Gaya. Wagner Tiso esteve presente em quase todas as faixas, ora comandando o piano elétrico, ora o acústico, ora o órgão. Novelli se encarregou do baixo, mas também tocou piano em uma gravação e em outra ajudou o time da percussão, formado por Paulinho Batera, Naná Vasconcelos e Robertinho Silva. Nelson Ângelo se dividiu entre o violão, a viola e a guitarra. Paulo Moura e Nivaldo Ornellas compareceram com o sax. Um conjunto de oito violinos, dois cellos e duas violas reforçaram a sonoridade de “Milagre dos peixes” e “Hoje é dia de El Rey”. Além desses, foram convocados ainda para a execução de “Tema dos deuses” três ases do trompete, dois do trombone e outros seis para tocar flauta, clarinete, trompa, fagote, oboé e tímpanos, todos sob a regência de Radamés Gnattali. Mais que qualquer instrumento, porém, brilharam no disco as vozes de Bituca e seus convidados. Entre eles, Clementina de Jesus, que contribuiu com seu vozeirão no “lá-lá-lá” de “Os escravos de Jó”; Sirlan, que fez contraponto a Milton em “Hoje é dia de el rey”; e o pequeno Nico Borges, irmão de Márcio e Lô, que interpretou “Pablo”. O coro, usado em algumas canções, juntou, sem distinção, quem estivesse a trabalho ou a passeio no estúdio – como Gonzaguinha, por exemplo.

A crítica não ficou indiferente a tamanha riqueza sonora. “Milton Nascimento está realizando a obra mais rica em nuances e uma das mais perfeitas tecnicamente dentro da música popular de nossos dias”, saudou o colunista Marcus Vinícius na edição de 19 de setembro de 1973 da *Folha de S. Paulo*. “No seu mais recente disco, *Milagre dos Peixes*, Milton Nascimento põe, bem à vista de todos, os dados sonoros que constituem sua atual linguagem: o triângulo formado pela música mineira, pela música latino-americana e pela música afro. (...) Os elementos novos não entram em oposição com os padrões antigos mas, ao contrário, acrescentam-se a estes.”

Tárik de Souza, na edição de 11 de julho da revista *Veja*, destacou a maneira como Milton soube compensar o texto cortado pelos censores com sua voz

poderosa. “Sem a preocupação de concentrar-se em letras que já não existiam, Milton deixou sua voz soltar-se absolutamente à vontade. E seus contorcionismos vocais nunca poderão ser considerados gratuitos. Na verdade, estão sempre diretamente ligados a um conteúdo emocional, que o cantor é obrigado a transmitir sem o auxílio das palavras. (...) E a maneira como ele consegue passar essa impressão apenas através dos sons sem palavras parece uma prova irrecusável de que certos milagres existem, quando permitidos”, completou Tárík

Outra inovação de *Milagre dos Peixes*, bolada pelo sempre meticuloso Bituca, foi a sua embalagem de concepção arrojada, com a estrutura de um pôster com três dobraduras, dentro do qual se alojava um LP com oito faixas, um disco compacto com outras três músicas – “Sacramento”, “Cadê” e “Pablo nº 1” – e cinco folhas soltas, em cores chamativas, com as fichas técnicas das músicas. Em papelão reforçado, a capa-pôster trazia a imagem em close de uma mão envolvendo um bebê, na parte de fora, e um garotinho com roupa de marinheiro, na de dentro. O garotinho da parte de dentro é o próprio Milton. Nos velhos tempos dos discos de vinil, a apresentação caprichada dos álbuns musicais era um poderoso elemento de venda – que as gravadoras, especialmente a Odeon, sabiam valorizar.

O disco se consolidaria, enfim, como a mais expressiva amostra da grande fusão musical característica da obra de Milton. A faixa “Os escravos de Jó” é uma releitura de velhos cantos africanos, embalada pela percussão forte e a voz marcante de Clementina de Jesus. “Milagre dos peixes” e “Pablo” (que se divide em duas partes) expressam a latinidade sempre valorizada nas composições de Bituca. “A chamada”, da trilha do filme *Os Deuses e os Mortos*, e “Carlos, Lúcia, Chico e Tiago”, que Milton preferiu manter apenas como temas musicais, sem letra, lembram cantos gregorianos. Milton reconheceu na época todas essas influências, e as tratava como contribuições preciosas ao seu processo de criação, embora desprezasse todos os rótulos. À falta de uma definição melhor, *Milagre dos Peixes* – assim como todos os demais discos de Bituca – costuma ser exposto no exterior na seção de “world music”, que abriga os lançamentos que não se enquadram nos estilos musicais tradicionais. Milton não dá importância a essas tentativas de classificação. Ele só concorda inteiramente com uma que viu estampada numa casa de shows em que se apresentou certa vez na Dinamarca. “Ao lado do nome de cada artista contratado eles colocavam o gênero musical. Miles Davis, jazz; Bob Marley, reggae; e assim por diante. E lá eu era

apresentado como Milton Nascimento, Milton. Adorei aquilo”, admitiria Bituca.

.....

Milagre dos Peixes (Odeon – SMOFB 3762)

Diretor de Produção: Milton Miranda

Diretor Musical: Maestro Gaya

Supervisão Musical: Milton Nascimento

Assistente de Produção: Manoel Moraes

Diretor Técnico: Z. J. Merky

Técnico de Laboratório: Renny R. Lippi

Técnico de Remixagem: Nivaldo Duarte

Capa: Noguchi

Foto: Noguchi e Ronaldo Cientista

Lado A

1. Os Escravos de Jó (Milton Nascimento e Fernando Brant)

Violão: Milton Nascimento

Viola: Nelson Angelo

Bateria: Paulinho Braga

Percussão: Naná Vasconcelos, Novelli e Paulinho

Berimbau: Naná Vasconcelos

Efeitos vocais: Milton Nascimento e Naná

Voz: Clementina de Jesus

Vozes: Milton Nascimento, Naná, Sirlan, Nico Borges e Telo

Borges

Técnicos de som: Nivaldo e Dacy

2. **Carlos, Lúcia, Chico e Tiago** (Milton Nascimento)

Voz: Milton Nascimento

Baixo: Novelli

Piano: Wagner Tiso

Percussão: Naná Vasconcelos

Orgão: Wagner Tiso

Sax: Paulo Moura

Piano: Milton Nascimento

Técnicos de som: Nivaldo e Dacy

3. **Milagre dos Peixes** (Milton Nascimento e Fernando Brant)

Voz: Milton Nascimento

Viola: Nelson Angelo

Violão e sussurro: Milton Nascimento

Percussão: Naná Vasconcelos

Piano elétrico: Wagner Tiso

Baixo: Novelli

Efeitos: Sirlan, Nelson Angelo, Maurício Mendonça e Naná

Sax: Paulo Moura

Arranjos: Wagner Tiso

Regência de cordas: Paulo Moura

Regência dos demais instrumentos: Milton Nascimento

Violinos: Giancarlo Pareschi (spalla), Alberto Jaffé, Alfredo

Vidal, Jerzy Milewsky, Nathercia Teixeira, Aizik Geller, Robert

Arnaud e José de Lana

Violas: Murillo Loures e Arlindo Penteadó

Cellos: Peter Dauelsberg e Alceu de Almeida Reis

Técnico de som: Toninho

4. **A Chamada** (Milton Nascimento)

Violão: Milton Nascimento

Voz: Milton Nascimento

Efeitos: Naná, Milton, Sirlan, Cafê, Ronaldo e Nico

Técnicos de som: Dacy e Toninho

Lado B

1. **Pablo Nº 2** (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos)

Baixo: Novelli
Violão: Milton Nascimento
Viola: Nelson Angelo
Percussão: Naná e Robertinho Silva
Festa: Novelli, Milton Nascimento, Naná Vasconcelos, Nelson Angelo, Robertinho Silva, Wagner Tiso, Sirlan, Gonzaga Jr. e Maurício Mendonça
Cavaquinho: Daudeth de Azevedo
Vozes: Milton Nascimento, Sirlan e Novelli
Técnico de som: Toninho

2. **Tema dos Deuses** (Milton Nascimento)

Violão: Milton Nascimento
Viola: Nelson Angelo
Baixo: Novelli
Piano: Wagner Tiso
Bateria: Paulinho Braga
Percussão: Naná Vasconcelos
Violinos: Giancarlo Pareschi (spalla), Alberto Jaffé, Alfredo Vidal, Jerzy Milewsky, Nathercia Teixeira, Aizik Geller, Robert Arnaud e José de Lana
Violas: George Kiszely e Arlindo Penteadó
Cellos: Peter Dauchsberg e Alceu de Almeida Reis
Flauta: Copinha
Clarinete: Paulo Moura
Trompa: Luiz Candido da Costa (Pirulito)
Fagote: Airton Lima Barbosa
Oboé: Braz Limonge Filho
Trompetes: Mozart Itaussu, Heraldo Reis e Zé Barreto Sobrinho
Trombones: Nelson Martins dos Santos e Silvio Barbosa
Tímpanos: José de Aguiar Ribeiro
Coro: Valdir, Renato, Malu, Milton e Novelli
Voz: Milton Nascimento
Arranjo e Regência: Radamés Gnatalli
Técnicos de som: Toninho e Nivaldo

3. **Hoje é Dia de El Rey** (Milton Nascimento e Márcio Borges)

1ª Parte

Violão: Nelson Angelo
Voz: Milton Nascimento
Percussão: Naná Vasconcelos
Bateria: Paulinho Braga
Piano elétrico: Wagner Tiso
Órgão: Novelli e Wagner Tiso
Sax: Paulo Moura
Regência: Milton Nascimento

2ª e 3ª Partes

Vozes: Milton Nascimento e Sirlan
Violão: Milton Nascimento
Guitarra: Nelson Angelo
Baixo e piano: Novelli
Percussão: Naná Vasconcelos
Pianarpa: Wagner Tiso
Órgão: Wagner Tiso
Sax tenor: Nivaldo Ornelas
Bateria: Paulinho Braga

4ª Parte

Vozes: Milton Nascimento e Sirlan
Baixo: Novelli
Percussão: Naná Vasconcelos
Bateria: Robertinho Silva
Violão: Nelson Angelo
Sax tenor: Nivaldo Ornelas
Arranjo: Wagner Tiso
Regência: Paulo Moura
Coro: Milton Nascimento, Sirlan, Gonzaga Jr. e Novelli
Violinos: Giancarlo Pareschi (spalla), Alberto Jaffé, Alfredo Vidal, Jerzy Milewsky, Nathercia Teixeira, Aizik Geller, Robert Arnaud e José de Lana
Violas: Murillo Loures e Arlindo Penteado
Cellos: Peter Dauelsberg e Alceu de Almeida Reis
Técnicos de som: Nivaldo, Toninho e Dacy

4. A Última Sessão de Música (Milton Nascimento)

Piano: Milton Nascimento

Lado A

1. **Cadê** (Milton Nascimento e Ruy Guerra)
Vozes: Nico Borges, Telo Borges e Milton Nascimento
Bateria: Paulinho Braga
Baixo: Novelli
Guitarra: Nelson Angelo
Percussão: Naná Vasconcelos e Robertinho Silva
Violão: Milton Nascimento
Piano elétrico: Wagner Tiso
Técnicos de som: Toninho e Dacy

Lado B

1. **Sacramento** (Nelson Angelo e Milton Nascimento)
Violões: Nelson Angelo e Milton Nascimento
Voz: Milton Nascimento
Baixo com arco: Novelli
Percussão: Naná Vasconcelos
Sax soprano: Nivaldo Ornelas
Órgão: Wagner Tiso
Técnicos de som: Toninho e Dacy
2. **Pablo** (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos)
Voz: Nico Borges
Piano: Milton Nascimento
Baixo elétrico: Novelli
Baixo com arco: Novelli
Percussão: Naná Vasconcelos
Violinos: Giancarlo Pareschi (spalla), Alberto Jaffé, Alfredo Vidal, Jerzy Milewsky, Nathercia Teixeira, Aizik Geller, Robert Arnaud e José de Lana
Violas: Murilo Loures e Arlindo Penteadó
Cellos: Peter Dauchsberg e Alceu de Almeida Reis
Flautas: Copinha e Jorginho
Trompas: Zdenek Svad e Geraldo Pereira Mello

Sax alto: Paulo Moura

Carrilhão: Alfredo de Souza Saraiva

Arranjo: Wagner Tiso

Regência de cordas: Paulo Moura

Regência de metais: Wagner Tiso

Técnicos de som: Toninho e Dacy





O HOMEM PERCUSSÃO AMAZONAS – NANÁ VASCONCELOS

Marcos Suzano

mazonas, do percussionista Naná Vasconcelos, é um disco completo. **A** Um disco de percussionista completo. Tem voz, corpo, ritmo, efeitos especiais. Uma obra impressionante para época. Um dos discos mais incríveis que já ouvi. Com produção de Fagner, este é o segundo disco de Naná, lançado no mesmo ano em que fez participação especial no primeiro álbum de seu produtor e foi destaque do *Milagre dos Peixes*, de Milton Nascimento. Seu primeiro disco foi lançado originalmente na França em 1972: *Africadeus* (Saravah).

Mas, Naná surgiu na minha vida a partir de *Dança das Cabeças* (Odeon) de 1977, feito com Egberto Gismonti. Foi a primeira vez que ouvi uma percussão que realmente me chegou de fato. Além de ter batido nos ouvidos, entrou na minha cabeça e no meu coração. Não era uma percussão virtuosística, mas o virtuosismo estava no contexto, na maneira que ele escolheu os instrumentos e acrescentou outros elementos. Ali, nascia, sem dúvida nenhuma, meu grande “mestre”. Já chegamos a tocar juntos tempos atrás em edições do festival de percussão Perc-Pan. Porém, há pouco tempo tive o prazer e a honra de gravar um disco com ele, o *Sementeira* (Baluarte), em 2010. Éramos eu, ele, Caito Marcondes e o grupo Coração Quiáltera, todos percussionistas. No repertório tinha música de todos. Uma de minha autoria era um tema com calimba, chamada “Ifá”, que fiz para um filme. Eu já tinha gravado em meu estúdio doméstico e levei para o estúdio onde estávamos gravando o disco. Naná ouviu e começou a palpitar, pediu para fazer um *track*. A música é 7/4. Ele pediu para o Alberto, o engenheiro de som, que colocasse dois microfones um em cada canto do estúdio. Disse que o *track* tinha que durar um compasso. A gente editou. E ele pediu para abrir o microfone e passou correndo de um microfone para o outro, emitindo um som com a voz. O breque era para ele fazer isso. Pensei comigo: “muita viagem!”. Nesse momento a gente percebe a genialidade do cara.

Quando ele canta, por exemplo, no mesmo tempo que a conga, duas notas valem mais que 60 mil solos de congueiros cubanos frenéticos.

Há muito acompanho a carreira de Naná, tenho vários discos dele, alguns autografados. Mas, voltemos para *Amazonas*. Tecnicamente é um disco muito sofisticado. Eu tinha dez anos quando o álbum foi feito. O que mais impressiona é que na época a coisa era gravada na fita, então o cara tem que tocar mesmo. Atualmente o computador facilita as coisas. Graças a Deus eu peguei essa época. Difícil pensar esse disco tocando com *click*, ouvindo metrônomo, porque depois ele ia fazer as coberturas. Fica difícil imaginar. A gente percebe nessas músicas que as concepções já estão bem pensadas dentro da cabeça dele. Ele já tinha montado as músicas na cabeça. A gente sente que não tem *click*, ainda mais vindo de um cara que toca num tempo maravilhoso como ele. Fiquei encantando em ter ouvido. Parece que o produtor, no caso, o Fagner, funcionou mais como um executivo, pois a gente sente que o disco é todo da cabeça do Naná. Afinal um disco como esse é extremamente orgânico e pulsa o tempo todo.

Sem dúvida nenhuma o conceito de percussão da época era muito diferente do que ele apresentou nesse álbum. Fica claro que ele usou o corpo como percussão, a voz é a coluna do disco inteirinha. A percussão em si é arranjada quase como se fossem violinos, naipe de metais ou um solo de guitarra. Assim funcionam os instrumentos de percussão.

Na música que abre o disco, “Amazonas”, tem elementos pontuais e a voz mantém-se naquela combinação de cânticos. Eu fico ouvindo e pensando: como ele fez isso? Como produz discos e sou um aficionado por estúdios a gente percebe como o som é bom, bem captado, isso sem contar o fato de ele tocar muito bem. E, cria-se um clima especial com tablas tocadas dobradas.

O olho de Naná na capa tem a ver com a primeira música do disco. Apesar de ser conhecido a partir do berimbau, ele não o apresenta na música, mas nessa faixa está a história do disco. A percussão vai apresentar efeitos que vão soar como naipes, com coloridos interessantes. Ritmicamente a música não é tão importante a ponto de definir um padrão. Tem-se os tímpanos que tocam de um jeito e uma parte com pequenas células ternárias de congas. Ele para e volta, tem o “fiii”, os efeitos... É uma música cênica, quase uma trilha sonora de um filme que pode passar de repente na nossa frente.

Já a segunda faixa, “Aranda”, não é dele. É de Nelson Angelo e Ronaldo

Bastos. Tecnicamente é uma música de Nelson Angelo. Quando ouvi da primeira vez não tinha visto que era dele, mas percebi que poderia ser. Quando comecei a tocar com Nelson, ele sempre falava muito de Naná. Em “Aranda” o elemento especial é a tabla, instrumento que comecei a aprender justamente por causa do Naná. Os instrumentos indianos são difíceis de tocar. Na verdade toca-se da maneira que traduz. Não se toca, se usa. A maneira como Naná usa a tabla é linda. É um instrumento que tem um pouquinho de melodia, faz um pequeno baixo e não tem um som tão forte, tão brutal, o que produz uma linda combinação.

Música do folclore africano, “Dhina ô”, é a canção infantil do disco. Tecnicamente seria mais próximo a uma ciranda. A tabla combina com muitos instrumentos nossos. Eu mesmo já gravei muita tabla com pandeiro e dá o maior pé. O Naná usa a tabla, os caxixis, um pouco de bateria sem bumbo e um naipzinho de cordas. É a música, entre aspas, mais digerível do disco.

“Amazio”, última do lado A, é muito doida. Nela Naná está tocando bateria. *Amazonas* é um dos poucos discos em que ele toca bateria, como no *Zumbi* (Europa Records), de 1983. Baterista de formação, tocou no Beco das Garrafas, nessa canção ele faz a melodia nos tambores e mantém a voz sempre presente. Com certeza gravou a voz e a bateria tocando-as ao mesmo tempo e depois dobrou a voz. O som da bateria ficou orgânico, bonito mesmo.

“Cara com cara”, a primeira do lado 2, não é uma música difícil e também possui tabla em sua batida. Ele criou uns naipes, um groove muito marcante. Nessa faixa, Naná usa o flexitone, que é um instrumento meio sem vergonha, normamente usado para fazer sons etéreos. Mas nesse caso, ele o usa para criar uma levada, o transforma de fato num instrumento percussivo. Pegar um instrumento que é uma antena e fazer o que ele fez é uma arte. E isso é muito difícil. Também há palmas, coco e caxixi. A tabla passou a ser um tipo de astro do disco. E ali ela está presente para valer.

A faixa seguinte, “Espafro”, é só de berimbau. Não é fácil fazer o que Naná conseguiu alcançar nela: dobrar o berimbau do jeito que é dobrado. No disco *Zumbi*, por exemplo, ele não toca berimbau. “Espafro”, podemos dizer, que é o berimbau do Naná com a “levada” do cara. Foi essa “levada” que me fez a cabeça para tocar berimbau, um instrumento que, antes de ouvi o Naná tocar, não me chamava muito a atenção. Sou garoto de Copacabana, criado junto a

roda de capoeira. Tenho muitos amigos mestres de capoeira, mas nunca entrei numa de tocá-lo. Não sei nenhum toque de berimbau da capoeira, como toque São Bento, cavalaria... Sei tocar o instrumento e sei que toco legal, mas sei a partir da escola do Naná, que se faz presente maravilhosamente em “Espafro”.

Quando tomei o pandeiro como meu instrumento principal, como tradutor do meu trabalho, foi inspirado na performance do Naná com o berimbau. Assim, tomei esse rumo, uma perspectiva nova para o instrumento, do mesmo modo que ele fez com o berimbau. A mensagem subliminar estava ali.

“Coisas do norte”, a penúltima faixa do disco, é quase um pregão de rua. Há vozes sobrepostas em uma pequena defasagem de tempo. Entre uma e outra, um atraso, o que nas costuras é primordial, assim como a seleção de *riffs* do norte. Naná é um grande cantor com uma bonita voz, e percebe-se isso na faixa.

“Um minuto” fecha o disco numa faixa que dura exatamente o que o nome diz. É uma vinheta de gritos, um exercício criativo que incomoda, mas é a cara de Naná. É algo que ele sabe usar em seu trabalho. No disco que fizemos juntos, *Sementeira*, tem uma música que é só risada, que na sequência acaba desembocando num samba. Ou seja, a cara de Naná.

Naná é Naná e *Amazonas*, um disco primordial. É um espetáculo. Dá vontade de voltar para a pick-up e colocar o vinil para tocar novamente.

Amazonas (Philips – 6349 079)

Direção de produção: Fagner

Direção musical: Naná

Técnicos de gravação: Ary e Luiz Cláudio

Estúdio: Phonogram (Rio de Janeiro, RJ)

Arranjos de “Aranda”: Nelson Angelo

Naná: berimbau, percussão e voz

Em “Amazonas”, participações especiais de:

Juarez, Pinel, Sérgio, Erasto e Vilma

Fotos e layout: Uli

Lado A

1. **Amazonas** (Naná Vasconcelos)
2. **Aranda** (Nelson Angelo e Ronaldo Bastos)
3. **Dhina Ô** (tradicional, adapt. Naná Vasconcelos)
4. **Amazio** (tradicional, adapt. Naná Vasconcelos)

Lado B

1. **Cara Com Cara** (Naná Vasconcelos)
2. **Espafro** (Naná Vasconcelos)
3. **Coisas do Norte** (Naná Vasconcelos)
4. **Um Minuto** (Naná Vasconcelos)





O REI DAS CALÇADAS
NELSON CAVAQ UINHO – NELSON CAVAQUINHO

Álvaro Costa e Silva

O LP *Nelson Cavaquinho*, gravado em 1973 nos estúdios da antiga Odeon, é um disco-síntese. Terceiro solo do genial compositor, produzido por J. C. Botezelli, o Pelão, é o melhor registro fonográfico da sua carreira, no qual se alcançou um equilíbrio entre o Nelson real – o espontâneo, às vezes até demais, dos botequins e calçadas do Rio de Janeiro – e aquele nem sempre à vontade com a sobriedade e a frieza dos estúdios de gravação.

Méritos para o paulista e bigodudo (na época, ainda não cultivava as barbas) Pelão, que no ano seguinte marcaria mais um golaço: o primeiro disco de Cartola, feito na Marcus Pereira. O produtor teve liberdade para fazer, com Nelson Cavaquinho, o LP do jeito que ele queria e sonhava: o violão de cordas de aço, dedilhadas com palheta nervosa, comparece em todas as faixas. A voz enrouquecida e rascante de Nelson é a mesma de sempre, claro, mas está incrivelmente bem comportada, se isso foi possível um dia. É como se a voz fosse ela própria a melodia e os versos, numa simbiose perfeita, autômata, bêbada. O acompanhamento do regional Odeon – maestro Horondino Silva, o Dino Sete Cordas, no comando – é afinado e discreto como deve ser. O coro, *idem*.

No repertório, clássicos: “Juízo final”, “Folhas secas”, “A flor e o espinho”, “Quando eu me chamar saudade”, “Minha festa”. E porras menos conhecidas: “É triste cair”, “Visita triste”, “Pode sorrir”, “Rei vadio”, “O bem e o mal”. Numa das faixas, Nelson empunha o cavaquinho, o que não fazia há séculos, para tocar seu choro “Caminhando”. E, fechando a síntese, ainda é apresentado ao público o parceiro maior Guilherme de Brito, que manda quatro músicas da dupla. Os dois lados do vinil são cerca de 30 minutos no paraíso – para quem

gosta de Nelson Cavaquinho.

Escolher os 16 sambas não deve ter sido fácil. Não há um registro preciso, mas Nelson Cavaquinho deve ter escrito mais de 600 músicas ao longo de sua trajetória, muitas das quais ele não se lembrava mais de ter feito, algumas foram vendidas integralmente, outras dadas em parceria na hora de gravar ou em troca de simples caitiagem. Daí a importância de Guilherme de Brito que, ao se tornar o parceiro mais constante, quase único, de Nelson, a partir da década de 1950, emprestou, além do enorme talento, alguma disciplina à coisa. Não à toa, os sambas mais lembrados e conhecidos são os da dupla.

Conversei com Carlos Cachaça sobre o errante processo que levava Nelson Cavaquinho a fazer música. Era 1986, o ano em que Nelson havia morrido, e a lembrança dele estava bem viva no amigo. Sentávamos no sofá da sala no Buraco Quente, e eu logo ligava o gravador. Na parede o retrato da primeira formação da ala de compositores da Estação Primeira, Carlos ao lado do amigo, parceiro, compadre e conchudo Cartola.

A ideia era publicar um livro sobre o compositor e líder comunitário Carlos Moreira de Castro, cuja história, àquela altura de seus 85 anos, confundia-se com a da Mangueira e com a da escola de samba que ajudara fundar em 1928. Inevitável que, nos bate-papos, surgisse o nome de Nelson, que patrulhara a favela nos seus tempos de soldado da Cavalaria da Polícia Militar, atividade que foi o trampolim para que se tornasse um compositor de samba.

Com Carlos Cachaça, Nelson Cavaquinho fez “Entre a cruz e a espada”: “Não sei o que faço / na cruz vejo a imagem de Nosso Senhor / e na espada vejo a tua imagem / quero disputar seu amor / mas me falta coragem”. Segundo o crítico Tárík de Souza, “no antagonismo vigoroso das imagens da letra já se infiltrava a poética densa que caracterizaria o compositor, cujo lirismo bailava nos limites entre a culpa e a transgressão, o misticismo, a morbidez e o êxtase amoroso”.

Em 1938 Carlos teve uma tendinha no Chale, onde vendia de tudo um pouco, mas o forte era a cachaça e a sardinha frita. O lugar era frequentado por Cartola, Zé da Zilda, o compositor Moacir Bernardes, um camarada conhecido como Jiló, que era condutor de bonde, o Barra Mansa, futuro presidente da Estação Primeira, e Nelson, que tomava porres de juntar criança e dormia em cima do balcão ou na porta da tendinha.

Depois Carlos e Nelson moraram juntos num barraco nos altos do Pindura Saia, que batizaram com o nome de Fenianos, o mesmo da grande sociedade carnavalesca, rival dos Democráticos e dos Tenentes do Diabo nas ruas do Rio. Viviam sob o mesmo teto de zinco, mas não coincidiam nos horários. Aqui há de lembrar que Carlos Cachapa, mesmo honrando o apelido, foi funcionário exemplar da Rede Ferroviária Federal, na qual trabalhou durante 40 anos, até a aposentadoria, sem faltar uma vez ao serviço. Nelson, ao contrário, teve vida desregrada, não amiga do trabalho.

Pois Carlos só cruzava com Nelson quando saía de manhã cedo para o batente e o amigo estava voltando da farra. Trazia o violão embaixo do braço e um samba composto. Quando descia o morro, no meio da tarde, depois de curar a ressaca com algum caldo, já tinha feito outro samba, cuja qualidade ia testar nos botequins da Praça Tiradentes com eventuais compradores.

Acontece que, na maioria das vezes, mal compunha o samba, e já o esquecia, segundo me contou Carlos Cachapa: “O desprendimento dele com a própria música era coisa de outro mundo. Nessa época, o Nelson jamais compôs pensando em gravar, fazia por fazer, por felicidade e vocação. Tentei escrever as letras de alguns desses sambas num caderno e decorar as melodias, mas acabei perdendo tudo. O Nelson fazia samba para o tempo e para o esquecimento.”

Nelson Antônio da Silva nasceu no dia 29 de outubro de 1911, na Rua Mariz e Barros, próxima à Praça da Bandeira, no Rio de Janeiro. Era filho da lavadeira Maria Paula da Silva, paraguaia de origem indígena, e Brás Antônio da Silva, negro, contramestre da Banda da Polícia Militar, tocador de tuba. Na certidão, o ano da nascimento foi posteriormente alterado para 1910, para que Nelson pudesse ingressar na polícia e assim sustentar um casamento precoce com Alice Ferreira Neves, a quem engravidara.

Como a mãe lavava roupa para as freiras carmelitas de Santa Teresa, levou Nelson para aprender religião – nascendo aí o seu fervoroso espírito cristão expresso nos sambas. Outro de seus temas prediletos, a metafísica da morte, deve-se, em parte, ao assombro do menino com os estragos – mais de 14 mil óbitos no Rio – da gripe espanhola de 1918.

Morando na vila operária da Gávea e já tendo improvisado um instrumento com tampa de caixa de charutos e barbantes esticados, Nelson foi apresentado a músicos como Mazinho do Bandolim, Edgar Flauta da Gávea e Juquinha (que lhe

ensinou o cavaquinho dos chorões, cheios de “quedas” e improvisos, e para quem ele compôs, na altura de seus 16 anos, “Gargalhada”, mostrando o que aprendera).

Ao passar a compor sambas, depois de sua temporada com os bambas da Mangueira, adotou o violão. Um violão distinguido pelo estilo do choro, autodidata, único, inesperado, tocado quase na vertical, um dos mais originais da história do instrumento no Brasil, o que levou Egberto Gismonti ao seguinte comentário: “Se o Nelson Cavaquinho toca violão, eu não toco.”

Resolvido a viver de música, deu as caras na Praça Tiradentes, onde a céu aberto funcionava uma espécie de escritório informal de compositores, que se reuniam em frente ao Teatro João Caetano ou à porta do mítico Cabaré dos Bandidos, de frequência mais que suspeita. Em 1938, vendeu a primeira parceria, “Não faça a vontade dela”, com Rubens Campos e Henricão, gravada por Alcides Gerardi, inaugurando incontáveis transações do tipo.

Um dia, qual a minha felicidade, ao entrar num boteco da Rua Mem de Sá, tempos da Lapa pré-colombiana, e encontrar Nelson encostado no balcão e no violão, pronto a transformar, como dizia Albino Pinheiro, qualquer um que estivesse a sua volta em público. Antes, esteve no banheiro. Na volta, molhou o pente Flamengo na bica da pia e o levou aos cabelos prateados, num gesto de vaidade milongueira. Antes ainda, chegou para o português e pediu: “Me dá um óleo”, combustível que consistia em conhaque servido até a borda naqueles copos vagabundos americanos.

Como sempre ao iniciar os trabalhos, cantou “Caridade”, o samba que é seu retrato íntimo: “Sei que a maior herança / que eu tenho na vida / é meu coração amigo dos aflitos / Sei que não perco nada em pensar assim / porque amanhã não sei o que será de mim”. Belíssimo e comovente, apresenta um estilo único de compor: a palavra final de cada verso quebra, como se fizesse parte do verso seguinte, o *enjambement* dos franceses. Além disso, “Caridade”, como outros sambas de Nelson Cavaquinho, termina na segunda parte, quando geralmente os sambas voltam ao último verso da primeira na hora de acabar (este recurso faz com que as composições possam ter o verdadeiro autor identificado).

Só faltou essa música para que o LP de 1973 ficasse perfeito (ela havia sido gravada três anos antes no disco *Depoimento do Poeta*, o primeiro solo de Nelson, pelo pequeno selo Castelinho). Mas sua ausência acaba bem compensada. O

álbum abre com “Juízo final” que, apesar do tema dramático, permite um final feliz, coisa rara no compositor: “Quero ter olhos pra ver / a maldade desaparecer”. “Minha festa” é para cima (aliás, a mais otimista de todas) e, de certa maneira, “Folhas secas” também. “Vou partir”, parceria com outro do Cavaquinho, o Jair, gravada pela primeira vez por Elizeth Cardoso no LP *Elizeth Sobe o Morro*, de 1965, é promessa de alegria para um, tristeza para outro: “Vou partir / Não sei se voltarei / Tu não me queiras mal / Hoje é carnaval”.

O clima pesa no *pot-pourri* com participação especial de Guilherme de Brito, com voz de seresteiro na linha de Orlando Silva. Abre com “A flor e o espinho”, composta em 1950, e, para muitos críticos, o ponto alto da dupla. Como se sabe, os versos famosos “Tire o seu sorriso do caminho / que eu quero passar com a minha dor” são de Guilherme. Nelson ficou encarregado da segunda parte. Há um terceiro nome que aparece como autor, Alcides Caminha (ele mesmo, o desenhista Carlos Zéfiro dos “catecismos” sexuais vendidos em bancas de jornal), mas este nada fez.

O álbum ainda traz uma das mais inspiradas canções de Nelson Cavaquinho, aquela que, segundo o próprio, era a preferida de Tom Jobim e Chico Buarque. “Rugas”, com Augusto Garcez e Ary Monteiro, data provavelmente de 1940. Seis anos depois, foi gravada originalmente por Cyro Monteiro, que lhe emprestou uma graça sincopada. Em 1961, foi regravada por Roberto Silva. E, em 2009, revisitada por ninguém menos que Caetano Veloso que, bem à sua maneira, declarou que era a canção de Nelson “que mais gostava de cantar em casa”.

Como curiosidade, tente, na última faixa, “Visita triste”, outra vez de Nelson e Guilherme, adivinhar quem fez a primeira parte e quem ficou com a segunda. É fácil descobrir.

.....

Nelson Cavaquinho (Odeon – SMOFB 3809)

Diretor de produção: Milton Miranda

Diretor técnico: Z.J. Merky

Técnico: Reny R. Lippi

Lado A

1. **Juízo Final** (Nelson Cavaquinho e Élcio Soares)
2. **Folhas Secas** (Nelson e de Brito)
3. **Caminhando** (Nelson Cavaquinho e Nourival Bahia)
4. **Minha Festa** (Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito)
5. **Mulher Sem Alma** (Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito)
6. **Vou Partir** (Nelson Cavaquinho e Jair do Cavaquinho)

Lado B

1. **Rei Vadio** (Nelson Cavaquinho e Joaquim)
2. **A Flor E O Espinho** (Nelson Cavaquinho, Alcides Caminha e Guilherme de Brito)
Se Eu Sorrir (Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito)
Quando Eu Me Chamar Saudade (Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito)
Pranto de Poeta (Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito)
3. **É Tão Triste Cair** (Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito)
4. **Pode Sorrir** (Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito)
5. **Rugas** (Nelson Cavaquinho, Augusto Garcez e Ari Monteiro)
6. **O Bem e o Mal** (Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito)
7. **Visita Triste** (Nelson Cavaquinho, Guilherme de Brito e Anatalicio)





JOGANDO POR MÚSICA
NOVOS BAIANOS F. C. – NOVOS BAIANOS

Ricardo Pugialli

"Novos Baianos é um cara que não admitiu deixar de ser menino. É um cara que tem que saber pelo menos ser uma coisa, duas pelo menos. Mas saber mesmo uma coisa. Assim como uma coisa que seria, por exemplo, carregar um tronco de árvore enorme por um quilômetro ou dois. Um negócio assim como jogar futebol e fazer música, cantar, tocar, fazer como músico mesmo. É isso aí, Novos Baianos é um cara alegre e que acredita que a vida está começando". (Galvão, 1973)

"Imagine um pré-adolescente, 14 anos incompletos, início de 1974, vivendo Beatles, descobrindo o Glam e Hard Inglês que, de repente, ouve este disco. Como era possível tocar samba com instrumentos de rock? Como ele não conhecia aquilo? Ou um ou outro. Samba era na discoteca do irmão mais velho. Rock na sua. Agora tudo ali, num só disco, cativante e apaixonante. Obrigado Novos Baianos, vocês foram a minha maioria musical". (Ricardo Pugialli, 2013)

Misture a mais pura brasilidade, traduzida pelo amor ao futebol, ao samba, ao chorinho, com o autêntico rockeletificado de Jimi Hendrix e afins. Um grupo de jovens baianos, acriscados de uma niteroiense, trouxe todas as suas influências para o Rio de Janeiro. Na bagagem, três compactos e um LP. E um som ainda indefinido, pesado mas sem lirismo. Leve, mas sem profundidade.

Alojados em sua cobertura no bairro de Botafogo, com a adição de um baixista carioca, recebem uma visita que mudaria para sempre o som e a composição do grupo: João Gilberto. Suas constantes aparições na "praça" do apartamento, na verdade a sala, foram o combustível para o LP *Acabou Chorare*, de 1972. A maturidade musical do jovem Pepeu (então com 20 anos) chegou nestas *jams* com o mestre da Bossa Nova. Nota curiosa: partidas de futebol

aconteciam na sala do apartamento e isso com certeza apressou a saída do grupo para novos ares.

A panela que iria misturar os novos ingredientes seria um sítio em Jacarepaguá, Rio de Janeiro, mais exatamente na “Boca do Mato”. Lá, num perfeita comunidade “hippie porém com regras de cuidados não só musicais, mas pessoais, sugeridas por João Gilberto”, alojaram-se os “Novos Baianos”. Um misto de grupo musical e time de futebol amador. Com mais dois compactos e o segundo LP na bagagem, suas mudanças musicais começaram pela gravadora. Saíram da Som Livre e migraram para a Continental, onde seu estilo “livre” era aceito.

O primeiro produto na gravadora foi um compacto com duas músicas de carnaval, pois a trupe tinha ideia de fazer o seu Trio Elétrico. Assim registraram “A minha profundidade” e “O prato a mesa” (Continental – CS 50.461), a primeira tendo Paulinho como coautor junto a Moraes e Galvão. Guitarras baianas, percussão e a animação típica das ladeiras de Salvador. Paulinho Boca de Cantor assume os vocais nas duas músicas, sendo o “puxador do trio”. Os Novos Baianos ajudaram a difundir o carnaval eletrificado da Bahia, já que os LPs do Trio Elétrico de Dodô & Osmar só saíam a partir de 1975.

Mas este ainda não era o material que o grupo queria mostrar em seu novo LP. Queriam seguir adiante, “depois da barca atracar”, numa alusão à “Preta pretinha”. Eles atingiram sua maturidade com o disco *Novos Baianos Futebol Clube*.

Em plena ditadura militar eles desafiavam as convenções vigentes, pois viviam “em comunidade”, vários casais e solteiros, crianças, comunhão total dos bens, pois o dinheiro ficava em uma sacola e cada um pegava o que precisava e colocava o troco de volta. Sem recibos, sem cobranças, sem desconfianças. Alto Astral sempre.

Mas quase que o disco perde seu principal alicerce: Galvão e suas letras. No final de 1972, com muitas letras já prontas e sendo musicadas por Moraes e Pepeu, Galvão saiu de carro, um JK (JK 2000, um sedã da Alfa Romeo fabricado pela FNM), junto com seu amigo Felipe. Voltando de Copacabana para o sítio, foram parados numa blitz. Havia esquecido os documentos do carro e Galvão nem tinha mais os seus pessoais. Para “melhorar”, encontram “uma mutuca de fumo de 300 Cruzeiros” na cintura de Felipe. Foram algemados e

colocados na traseira de um carro da polícia (o “camburão”, ou a futura “veraneio vascaína”). Galvão foi encarcerado junto com presos políticos, depois com falsificadores e agiotas, poucas vezes foi colocado junto com presos comuns. Safou-se de várias situações até o dia de seu julgamento, onde foi absolvido da posse e consumo de drogas, “por ser poeta desde menino”.

O vinil trouxe este novo som eclético da banda, brasileiríssimo, saindo de instrumentos nacionais, como violões Di Giorgio, guitarra Gianini Supersonic, bateria Gope, cavaquinhos, bandolins, tudo amplificado pelos possantes valvulados “Tremendão”, da Gianini. Isso sem falar em várias peças de percussão tipicamente brasileiras. O único instrumento “estrangeiro” era o baixo Fender de Dadi.

As vozes estão firmes, melodiosas, explorando a capacidade de cada um dos três vocalistas da banda. As letras são de lirismo impressionante, caminhando lado a lado com os grandes clássicos.

A produção do “VIP” Marcio Antonucci conseguiu “domesticar” os improvisos que a banda fazia nas canções, trazendo uma amostra palatável do que os Novos Baianos faziam ao vivo. A qualidade das gravações estava acima da média da época, com todos os timbre e nuances dos diferentes instrumentos muito bem preservados pelos canais da mesa.

O disco trouxe a alegria das peladas disputadas no sítio e nos jogos contra times de amigos do Rio. A energia da boleia do caminhão levando a trupe até o campinho adversário. Ganhar não era o objetivo. Aquela comunhão sim. Fazer música e jogar bola.

O disco abre com “Sorrir e cantar como Bahia”, um original cuja letra Galvão escreveu quando estava na cadeia, no finalzinho de 1972. Com belos violões, cavaquinhos, bandolins, percussão, tudo bem brasileiro, apresentava o Regional dos novos baianos, bem tradicional.

A segunda original é “Só se não for brasileiro nesta hora”, onde a técnica de dedilhado de Moraes somada às precisas palhetadas de Pepeu, Jorginho e Dadi fazem justiça às belas letra e melodia. O vocal de Moraes é outro destaque, sendo brilhantemente dobrado no final. Outra gravação do Regional.

Em seguida vem “Cosmos e Damião”, mais uma canção que Galvão

escreveu na cadeia e mandou para Moraes musicar. Aqui o Regional dá lugar à Cor do Som, eletrificada, na parte final da canção. A perfeita fusão entre o Brasil e o Mundo.

Falou Brasil, falou Bahia, e de lá vem a única versão que o grupo rendeu neste disco, um clássico de Dorival Caymmi, “O samba da minha terra”, que foi revisitado brilhantemente. O violão e voz de Moraes estão irrepreensíveis. Quando tudo leva a crer que o samba será levado apenas pelo Regional, entra a Cor do Som e transforma mais um clássico em um belo rock suingado. Apenas Jorginho fica no cavaquinho, com Baixinho na bateria. Sim, Jimi Hendrix toca samba e atende pelo nome de Pepeu.

Um belo chorinho, “Vagabundo não é fácil”, vem sem seguida, com uma letra bem-humorada e poética, na qual Moraes dá lugar a Paulinho Boca de Cantor na ponte, já um samba.

Bom humor impera em “Com qualquer dois mil réis”, mais um samba animadíssimo, onde o Regional não faz feio a nenhum dos atuais medalhões do gênero. Destaque para os vocais de Paulinho e os arranjos musicais, creditados a Moraes e Pepeu.

Eleticidade, assim pode ser classificada a primeira música que Baby Consuelo canta, “Os ‘pingo’ da chuva”, onde apenas a Cor do Som faz presença. Pepeu novamente é creditado como autor pelos arranjos, junto a Moraes.

Moraes reassume os vocais em “Quando você chegar”, mais uma amostra da versatilidade do grupo em suas letras e principalmente nos arranjos do Regional. Difícil crer que um grupo de “bichos-grilos”, barbudos e cabeludos, possa tocar com tanta propriedade sambas de própria autoria.

O lado instrumental marca presença em “Alimente”, composição de Jorginho e Pepeu, onde duelam cavaquinho e bandolim, bem acompanhados por baixo, violão, triângulo, afoxé e surdo. Dadi fez um belo trabalho para acompanhar os “duelos dos irmãos Gomes”.

Fecham o disco com “Dagmar”, um quase baião, onde toda a trupe participa, trazendo todos os seus elementos e inovações à “nova música jovem”.

O LP gerou um compacto com “possível sucesso radiofônico”, que tinha “Com qualquer dois mil réis”, e “O samba da minha terra” no lado B

(Continental – CS. 50.516). Mas não teve a repercussão do ano anterior.

Apesar de *Futebol Clube* não ter sucessos de peso presentes em seu antecessor, *Acabou Chorare*, como “Brasil pandeiro”, “Preta pretinha”, “Besta é tu”, trazia um grupo de compositores, músicos, arranjadores e cantores maduro e coeso. Moraes e Galvão traziam poesias líricas e cotidianas, que foram magistralmente musicadas por Moraes e Pepeu, um jovem gênio da guitarra, que trazia sua rebeldia roqueira para dentro da música brasileira. Seu irmão Jorginho revelou-se, além de grande baterista, um exímio artista do cavaquinho, sendo notável neste disco. Moraes, além da bela voz, era (e ainda é), um violonista de mão cheia, dentro da tradição dos grandes nomes brasileiros. Dedilhados e marcações perfeitos, belos acordes e harmonias. Dadi trouxe uma enorme contribuição com seu jeito de tocar baixo, aliado ao violão de 5 cordas, navegando com tranquilidade entre o peso d’A Cor do Som e a brasilidade do Regional. Baixinho não era apenas um percussionista, pois revezava-se na bateria com Jorginho e não fazia feio. Bolaxa trazia o molho e o suingue baiano com seus bongôs. E os outros vocalistas / percussionistas, Paulinho Boca de Cantor e Baby Consuelo eram parte vital desta energia do grupo. Com sua “malandragem na voz”, Paulinho dava vida a muitos dos “poemas musicados” de Galvão. Já Baby “eletrificava” a trupe com sua voz e alegria, sorriso sincero e raízes nas grandes cantoras de nossa música.

Fato curioso sobre o LP em vinil era a sua capa. Até hoje lembro de ter visto o disco em uma loja, meio de longe, mas o nome Novos Baianos chamava atenção. O que causou espanto foi achar que era um disco usado, com as bordas da capa presas com fita colorida. Na verdade fazia parte do projeto gráfico destacar as cores do “time de futebol”. Ao abrir o disco, o requinte gráfico chamava atenção: poucos artistas brasileiros, incluindo os do “primeiro escalão da MPB”, tinham uma embalagem como aquela. Capa dupla, com todas as informações técnicas na contracapa. As capas internas mostravam o grupo com suas famílias, o time de futebol em foto “oficial”, fotos ao vivo e as letras das canções. Mas não para aí. Havia um encarte grampeado na capa, como um livreto, repleto de fotos dos artistas jogando, um longo texto de Galvão (o “Joãozinho Trepidação”) tendo como fundo uma bela foto do time no campo com as montanhas de Jacarepaguá ao fundo ao entardecer, mais fotos ao vivo e no dia-a-dia do sítio, tudo em harmonia com as fotos das capas internas, como um grande mural do grupo e sua filosofia de vida. Tudo ali, para todos desfrutarem e, quem sabe, adotarem em seus cotidianos. Não era apenas um

disco, era uma experiência visual, tátil e auditiva.

Tal era a importância do grupo que, ainda em 1973, o produtor Solano Ribeiro, que por muitos anos dirigiu os Festivais de Música Brasileira, teve a ideia de fazer um filme sobre a “comunidade Novos Baianos”. Principalmente depois do sucesso do disco *Acabou Chorare*. Durante dez dias ele e uma equipe alemã ficaram no sítio e registraram o “cotidiano neosocialista e libertário da comunidade”. Mas não pareceu tão fácil assim, como relembra o próprio Solano em entrevista ao blog Vitrola (<http://vitrola.blogspot.com.br>), de Ronaldo Evangelista:

“Quando fiz a primeira proposta de produção eu achei que não ia ter filme. Os Novos Baianos eram inadmissíveis. Mas eu falei pra eles, ‘Vamos fazer uma coisa? Vocês fiquem aqui e eu venho todo dia com a equipe alemã, a gente se instala e vamos documentando a vida de vocês’. Foi a única maneira que encontrei de conseguir fazer o filme: registrar tudo naturalmente.”

Novos Baianos F.C é um disco indispensável em qualquer discoteca de música brasileira e obrigatório para quem quer conhecer uma parte do rock brasileiro da década de 1970.

.....

Novos Baianos F.C. (Continental – SLP 10.101)

Direção e Produção: Ramalho Neto

Produção Musical: Marcio Antonucci

Capa e Fotos: Pedro de Moraes, Simone Cavalcante e Galvão

Cantores:

Moraes Moreira (Antônio Carlos Moreira Pires)

Paulinho Boca de Cantor (Paulo Roberto Figueiredo de Oliveira)

Baby Consuelo (Bernadete Dinorah de Carvalho Cidade)

Letras:

Galvão (Luiz Dias Galvão) e Moraes

Arranjos:

Moraes e Pepeu

A Cor do Som

Pepeu (Pedro Anibal de Oliveira Gomes): guitarra

Jorginho (Jorge Eduardo de Oliveira Gomes): bateria e bongô

Dadi (Eduardo Magalhães de Carvalho): baixo

Baixinho (José Roberto Martins Macedo): bateria e bongô

Regional

Moraes Moreira: violão base e ukulele

Pepeu: violão solo, craviola e bandolim

Jorginho: cavaquinho e uquelele

Baixinho: bumbo

Dadi: baixo e violão

Paulinho Boca de Cantor: pandeiro

Baby Consuelo: afoxé, triângulo e maracas

Bolacha (Carlos Alberto Oliveira): bongô

Lado A

1. **Sorrir e Cantar Como Bahia** (Moraes Moreira e Galvão)
2. **Só Se Não For Brasileiro Nessa Hora** (Moraes Moreira e Galvão)
3. **Cosmos e Damião** (Moraes Moreira e Galvão)

4. **Samba da Minha Terra** (Dorival Caymmi)
5. **Vagabundo Não É Fácil** (Moraes Moreira e Galvão)

Lado B

1. **Com Qualquer Dois Mil Réis** (Moraes Moreira, Pepeu Gomes e Galvão)
2. **Os “Pingo” da Chuva** (Moraes Moreira, Pepeu Gomes e Galvão)
3. **Quando Você Chegar** (Moraes Moreira e Galvão)
4. **Alimente** (Jorginho Gomes e Pepeu Gomes)
5. **Dagmar** (Moraes Moreira)





O ANO EM QUE ODAIR JOSÉ
AMOU DEMAIS
ODAIR JOSÉ – ODAIR JOSÉ

Talles Colatino

Na lógica, mais afetiva que matemática, como é (afinal, a questão em jogo é sempre o amor) e não é (estamos falando de um dos maiores vendedores disco da nossa música) a carreira de Odair José, dois pontos distantes não se unem em uma reta. A conexão aí se dá pela saudade. O início e o fim se fazem distantes, longe um do outro a ponto de se perderem no caminho regresso, então formando linhas sinuosas. Curvas libidinosas. Mistura aroma de amor e cheiro de sexo – e quem melhor administra isso não é quem possui o olfato mais apurado. Odair José exige o tato, na ânsia de quem deseja tocar e ser tocado. E talvez o goiano de Morrinhos nunca tenha soado – é preciso boa audição também – mais palpável do que em 1973.

Foi ainda no começo dos anos 1970, mais precisamente um ano antes do lançamento de *Odair José*, seu quarto LP, que o jovem cantor e compositor se aproximou da concretização dos seus desejos. Aos sete anos ganhou um cavaquinho – queria um violão, mas o pai achou que um instrumento menor seria mais adequado para o seu tamanho – e aos 25 já vendia mais de 800 mil cópias de “Vou tirar você desse lugar” (1972). Seu pai certamente não esperava por essa progressão geométrica. Talvez nem o próprio Odair.

Entre esses dois pontos, da iniciação musical ao estrelato, conte aí a mudança para o Rio de Janeiro com a ideia de fazer Roberto Carlos, seu ídolo, ouvir suas músicas e tentar emplacar sua carreira a qualquer custo. Para isso não mediu esforços, fez da areia da praia de Copacabana sua cama, do Aeroporto Santos Dumont seu quarto de hotel e dos inferninhos do Centro, onde ganhava uns trocados cantando, a matéria-prima do seu futuro projeto de sucesso, cujo

holofote mirava a porta dos fundos da sociedade brasileira da época.

Já considerado um dos ícones máximos da música cafona, Odair começou a moldar sua obra para escoar de forma direta e eficaz através das classes mais baixas da sociedade, que o conduziram às maiorias de consumo. Depois de cantar a sinceridade do amor vulgar de um homem por uma prostituta de bordel em “Vou tirar você desse lugar”, o cantor viria, em 1973, a se tornar o tal “Terror das empregadas”, como Rita Lee e Paulo Coelho o batizariam na satírica “Arrombou a festa” (1977), graças a um disco sobre domésticas, putas, amor sincero, orgulho ferido, calafrios de tesão, solidão e pilulas proibidas que dizem ter sido mais vendido do que o de Roberto Carlos naquele ano. Fato raro até hoje.

Sua grande arma como compositor sempre foi a forma direta com que conseguia dialogar com seu público, funcionando como uma espécie de repórter ou cronista social interessado no que estava à margem. Nesse sentido, sua obra possui uma veia política intensa, que estava além da visão intelectualizada da época que considerava Odair e seus pares, como Waldick Soriano e Nelson Ned, alienados e sem qualquer perspectiva ideológica. Mas o fato é que Odair precisou combater o regime para se fazer notar em sua plenitude.

O maior exemplo disso está registrado nesse disco de 1973. O governo militar vetou a música “Uma vida só (Pare de tomar a pilula)” (Ana Maria e Odair José), grande *hit* do trabalho. O problema não estava no tom de protesto, como nas canções de Chico Buarque, ou no jogo de finas ironias veladas, a exemplo das letras de Caetano Veloso. A questão aqui estava no mais simples e repetitivo refrão: “Pare de tomar a pílula / Porque ela não deixa o nosso filho nascer / Pare de tomar a pílula / Pois ela não deixa sua barriga crescer.” A ditadura militar patrocinava campanha nacional de controle da natalidade e, com isso, Odair foi proibido de cantar a música nos shows. Das vezes que desobedeceu, foi advertido pela polícia e levado à delegacia para prestar depoimento. Nunca chegou a ser preso.

Outra virada importante na carreira de Odair também encontra ponto de partida neste disco. A faixa “Deixa essa vergonha de lado” (Andreia Teixeira e Odair José) se tornaria um sucesso instantâneo ao relatar os sentimentos de um homem por uma empregada doméstica que tem vergonha de sua condição: “Eu já sei que essa casa onde você diz morar / Onde todo dia no portão eu venho lhe esperar / Não é a sua casa / Eu já sei que o seu quarto fica lá no fundo / E se você

pudesse fugir desse mundo / E nunca mais voltar.”

Odair José fez com que as empregadas domésticas saíssem, mesmo que através de devaneios, da área de serviço para atuarem como protagonista de música romântica. O fascínio vinha junto com o aumento da autoestima, e quem mais se beneficiou disso foi o próprio Odair, que, através das domésticas, fez com que sua poesia popular entrasse pelas portas do fundo até chegar à sala de estar da família burguesa de classe média.

De alguma forma, a aceitação da música de Odair José está conectada ao sucesso que escritores comerciais, como Cassandra Rios e Adelaide Carraro, faziam naquela mesma época com livros pornográficos – e que, obviamente, também encontram resistência na censura. Romances que entravam nos lares da distinta família ou através da subversão velada dos maridos ou pela liberdade comedida das empregadas.

Em entrevistas, Odair José lembra que sua carreira começou a deslanchar quando atinou para as transformações que o conceito de amor atravessava na época, já com bem menos pudores de estar relacionado ao sexo. Ele lembra que o namoro das pessoas já não era mais aquele namoro de portão – as pessoas já estavam transando antes do casamento. Foi quando começou a fazer suas letras nesse sentido.

Neste disco, as faixas “Eu, você e a praça” (Odair José), “Revista proibida” (Odair José) e “Eu sinto pena e nada mais” (Lula e J. Pereira Jr.) revelam, em suas medidas particulares, as crônicas apimentadas de Odair José. Outro *hit* do disco, a primeira narra o reencontro de um casal na tal praça, onde, dentro do carro, a volúpia dos corpos clama mais urgência que delicadeza: “Encostei o meu corpo no seu / E um novo desejo nasceu / Entre nós dois / Seus carinhos me deixavam louco / Nosso tempo era curto e tão pouco.”

Se Odair cantava as lembranças de um potencial atentado ao pudor em “Eu, você e a praça”, em “Revista proibida” desmascarava as surpresas que podem existir em uma “revista só para homens”. Ícone da ousadia temática de Odair, a faixa narra as lembranças de um narrador que, ao se deparar com a mulher que o abandonou, nua, nas páginas da revista, começa a montar o quebra-cabeças do seu próprio passado. O jogo pode soar até mais denso do que é, mas, no fim, a letra não fala nada além de uma masturbação frustrada. Uma quase punheta com dor de corno.

Aplicadas ao contexto em que foram escritas, com o fantasma da censura rondando e com a própria formação disfuncional do que se entende por ética e moral, muitas letras de Odair podem soar, hoje, como machistas. Talvez até sejam, mas o que vale perceber nelas é o caráter ainda um tanto inusitado para época de mostrar os sentimentos mais frágeis de um homem supostamente traído.

É o caso de “Eu sinto pena e mais nada” na qual, apesar de o título sugerir uma superação, o tom de confissão do narrador mostra que a coisa não é bem assim – e revela os pudores do “macho” quando vê a mulher que foi sua, ou seja, um território sexual já demarcado, afrontar essas lembranças: “Seu nome já está vulgar / Em bate-papo de esquinas / Por onde eu sempre ando / Tem sempre alguém pra comentar / Que já foi dono do seu corpo / Tem sempre alguém falando.”

Em “As noites que você passou comigo” (Donizete e Jean Pierre), o sexo surge como artifício para potencializar não só a lembrança da mulher que foi embora, como para justificar um tanto da medida da ausência: “Mesmo você dizendo que não lembra quem sou eu / Não tem graça / Pois seu corpo já foi meu / Mesmo que não queira o passado existiu / Quantas noites em minha cama você dormiu?”. A paranoia do controle sobre alguém que já não lhe pertence pauta “Quem é esse rapaz?” (Ana Maria e Bené), que, em uma única frase, consegue sintetizar a insegurança e o orgulho ferido: “será que com ele você vai ser mulher?”

Falar de *Odair José* é essencialmente falar de seu discurso, pois é nele que reside sua importância e sua permanência. Sonoramente, o que Odair José fez e faz aqui é de uma simplicidade inofensiva e eficaz. Sua música não marcou ou marcará época por arranjos refinados ou melodias impactantes. O que vale é ouvir o que o filho ilustre de Morrinhos tinha a dizer não apenas sobre os sentimentos que nutria – afinal, nunca saberemos, e nem interessa saber, se o narrador de suas canções também é seu próprio personagem – mas sobre o que a sociedade de 1973 ainda lutava para mascarar por trás do pano desgastado da moral e dos bons costumes.

Ainda no mesmo ano, o músico participou com Caetano Veloso do festival Phono 73, no Centro de Convenções do Anhembi, em São Paulo, no qual interpretaram em dueto “Vou tirar você deste lugar”, canção que estendeu o

tapete para o cantor se fortalecer com o trabalho analisado aqui. Apresentar-se ao lado de Caetano daria um novo verniz a sua imagem, como se o baiano estivesse ajudando a legitimar a “poética da porta dos fundos” de Odair José. Porém, independente da benção de Caê, Odair conseguiu a aceitação que de fato interessava no momento: a do público.

Também naquele ano, Odair José se casaria oficialmente com outra grande *hitmaker*, a cantora Diana. Juntos, viveram uma das mais conturbadas histórias de amor de que nossa música popular foi testemunha. O amor tórrido, os carinhos confessos e, principalmente, as brigas violentas tomavam as manchetes das revistas e alimentavam a curiosidade do público. Mais um fato que alimenta a certeza de que, em 1973, Odair José amou demais.

.....

Odair José (Polydor – 2451 034)

Direção de produção: Jairo Pires e Fernando Adour

Assistente de produção: A. Guimarães

Direção de estúdio: Jairo Pires e Fernando Adour

Técnicos de gravação: Ary Carvalhães, Luigi, Luis Cláudio e Paulinho

Estúdio: Phonogram (Rio de Janeiro, RJ)

Arranjos: Maestro José Roberto e Mixa

Corte: Joaquim

Foto: José Maria de Melo

Capa: Aldo Luiz

Lado A

1. **Deixe Essa Vergonha de Lado** (Odair José e Andréia Teixeira)
2. **Os Anjos** (Odair José)

3. **Eu, Você e a Praça** (Odair José)
4. **E Ninguém Liga Pra Mim** (Odair José)
5. **De Repente** (David Lima e Arnaldo Silva)
6. **Uma Vida Só (Pare de Tomar a Pílula)** (Odair José e Ana Maria)

Lado B

1. **Revista Proibida** (Odair José)
2. **Eu Sinto Pena e Nada Mais** (Pinga, Lula e Evaldo José)
3. **As Noites Q ue Você Passou Comigo** (Donizete e Jean Pierre)
4. **Q uem É Esse Rapaz** (Ana Maria e Bené)
5. **Cadê Você** (Odair José)
6. **Q ue Saudade De Você** (José Pereira Júnior e Lula)





EMOÇÕES À FLOR DA PELE
NERVOS DE AÇO – PAULINHO DA VIOLA

Moacyr Luz

O disco abre sem introdução. No tempo da agulha, ouve-se o riscado no vinil até Paulinho da Viola cantar o primeiro substantivo que revela a inspiração de todo o disco: Sentimentos.

Nervos de Aço é uma obra hemorrágica: samba expandindo das veias, numa época quase alheia a esses acordes de subúrbio.

A Odeon, gravadora do bairro de Botafogo, sustentava um catálogo capaz de traduzir em infinitas faixas e cortes no acetato, a história completa da música brasileira. Período de profunda e necessária criação.

Era permitido se permitir. O mercado ficava em outra esquina, talvez as Casas da Banha ou o Peg e Pag, antes do assalto no Leblon.

As músicas saíam da cabeça, longe das rimas óbvias, versos de algumas mesmices costumeiras.

É nessa atmosfera, quase um planeta inventado, que nasce esse clássico LP de 1973, *Nervos de Aço*, de Paulinho da Viola.

Antes do primeiro compasso, é preciso entender a capa, as lágrimas, o buquê e a lua que, mesmo cheia, ilumina uma despedida, um rompimento, um choro negro da última faixa.

A arte é de Elifas Andreato, um dos gênios desse enredo. Seus desenhos apresentaram discos de todas as gerações e estilos como Martinho da Vila, Clara Nunes e Chico Buarque.

Detalhista nas rugas, expressões de intensidade únicas, Elifas servia como um selo de qualidade em qualquer trabalho. Sua assinatura tem o valor de um arranjo transformado em *standard* em naipes ou solos que ficam no inconsciente.

Confesso que alguns ídolos nasceram para a minha identidade musical a partir das minúcias desse artesão das linhas e cores. Antes da bala, o papel; antes da figurinha, o álbum.

Vamos a “Sentimentos”, samba de Mijinha, ladrilheiro e compositor da Velha Guarda da Portela.

O clarinete do Copinha vem ao lado da voz do Paulinho, costurando o timbre dessa faixa. O andamento cadenciado da Velha Guarda, o vocabulário de época, “sabedor”, verso que apresenta o conceito do disco e se une, mais a frente, com o manguereense Carlos Cachaça em “Não quero mais amar a ninguém”, uma ode ao sentimento do disco. A elegância e dinâmica das percussões impressionam qualquer Protus de última geração.

Acredito na possibilidade do instrumental ter sido gravado em uma única cena, técnica comum ao mestre Paulinho desde A Voz do Morro com Elton Medeiros, Zé Kêti, Nelson Sargento, Anescarzinho do Salgueiro, Jair do Cavaquinho e Zé Cruz, tocando chapéu de palha dura. O disco *Roda de Samba* (1965) foi registrado em torno de um microfone, Neumann, claro, mas totalmente impensável em projetos atuais, até mesmo em concepções caseiras.

Em tempo: o Estúdio dessa obra prima se chamava Musidisc.

De volta a “Sentimentos”, o coro de pastoras na volta dos versos, reforça o respeito do artista com a forma de apresentar um samba tradicional.

Fecho a leitura atento à dicção desde príncipe, a mais alta nobreza de um artista brasileiro.

O piano em contratempo, notas dissonantes e frases que se incorporam definitivamente ao samba “Comprimido” testemunham a importância do arranjador Cristóvão Bastos na obra de Paulinho da Viola. Esta faixa, apresenta o cronista pontual, personagem em vários momentos da sua carreira, o observador do cotidiano suburbano, das vielas do samba, da origem do “Bêbado samba”, página dupla com “Sinal fechado”.

Novamente, uma troca de passe entre as faixas e o samba do Chico que deixou o delegado intrigado retorna, talvez outras rimas, em “Sonho de um Carnaval”, voz emprestada a um contemporâneo. Na coda de “Comprimido” um acorde em sétima com a quinta no baixo traduz a tensão de todo o fato.

Sou um aprendiz nos enredos e hierarquias de uma escola de samba, mas arrisco alguns metrônimos como tal. Definitivamente, quem quiser conhecer o andamento de um samba de quadra procure a pauta de “Não leve a mal”. Bastasse a levada, Paulinho explicito versa com propriedade alguma rusga vivida pela Portela, a águia do seu coração. Os tamborins mantendo a dinâmica enquanto uma espécie de clavinete brazuca (na verdade, um cravo) se traveste de cavaquinho e dobra os solos de uma flauta precisa na introdução. As vozes abertas de um coro sugerindo informal e o recado está dado, quase uma profecia frequente nos últimos resultados da azul e branco de Madureira.

A viola do Paulinho se aproxima e pede a presença dos batuqueiros, retrato de um samba de quadra.

No ritmo, uma cereja, quem sabe uma caixinha de fósforos: Elton Medeiros. O “esquenta” antes do desfile, alusivo à agremiação. Antes de ajustar o peso do braço no corte do disco, um breve parágrafo:

Acho que foi Casquinha da Portela quem “assinou” a entrada do Paulinho na escola, quando, em parceria, fizeram “Recado” num domingo quente no bairro musical. Contam que Ze Kéti ajudou a dupla ao lembrar alguns versos. – Um parêntese para se entender o significado e importância da entidade e suas filigranas na sua identidade.

Vamos a “Nervos de aço” uma confissão de amor escrita pelo poeta Lupicínio Rodrigues e título do disco na vitrola.

A voz do Paulinho revela o semblante de olhos fechados. As pálpebras mexem feito o pianíssimo da introdução, longe ou forte.

A interpretação chora desde a ilustração. Um ato de morte ou de dor.

Um desabafo doído, o pudor guardado na estante do passado abrindo o peito ao senhor do bar ou da esquina em dia nublado. Tudo verde.

Uma aula. Paulinho ainda visitou outra obra de Lupicínio, “Maria Rosa”,

numa execução impecável do seu violão gravado ao vivo em 1997 do disco *Bebadachama*.

Fechando a tampa, os arranjos se transformando em verso de música é a mais clara tradução de maturidade ainda nos cabelos pretos de 1973, ano de *Nervos de Aço*.

Moto-contínuo, “Roendo as unhas” enfeitiça, hipnotiza.

Aproveito o texto pra agradecer a Paulinho da Viola a inspiração que esse samba-mantra me fez. Foi ouvindo a costura dos acordes, uma trama de improvisações sobre o tema, que compus “Benguelas” em parceria com o craque Hermínio Bello Carvalho.

Mantendo o aparte, produzi um disco do super Jards Macalé, *Amor, Ordem e Progresso* em 2003 e, entre as músicas escolhidas estava “Roendo as unhas”.

A afinidade entre os dois e o samba citado nasceu no *Banquete dos Mendigos*, um espetáculo para comemorar o aniversário da Declaração dos Direitos Humanos. O show, gravado ao vivo, foi proibido de ser veiculado por seis anos.

Ousado, proponho pensar na letra como uma desconstrução do artista-compositor. Ele não se importa. Grita e silencia feito os instrumentos da faixa. O maestro Nelsinho exibe um trombone vigoroso, sonoridade brasileira e moura, simultâneas. A mesma ansiedade musical por onde gira a melodia é interpretada dissonante no piano de Cristóvão Bastos.

Moderno, atual, a massa sonora é exuberante: Elton Medeiros e Copinha se juntam à tessitura, bem perto, nota a nota, por Dininho e Elizeu. Baixo e ritmo, pela ordem, completam a grade. Claro, no violão, mão esquerda rápida entre as escalas de distantes casas do braço de ébano, Paulinho da Viola.

Tento entender “... de cheirar pelas esquinas minha flor nenhuma”. Um testamento do artista em total solidão. O coração vazio mesmo entre “Sentimentos” e “Nervos de aço”, aberta a ferida.

A tríade Cartola, Carlos Cachaca e Zé da Zilda está na base fundamental da Estação Primeira de Mangueira. Paulinho, Portela, não escolheu bandeira, cores tão diferentes quando gravou “Não quero mais amar a ninguém”. Clássico.

Novamente, brasa para minha sardinha: Compus com Aldir Blanc um samba chamado “Cachaça, árvore e bandeira”, homenagem a esse Deus da Raça, frase rimada nos versos com Carlos Cachaça.

Arranjo de quarteto, baixo, bateria, piano e violão, é ancorado por cordas que, deduzo, foram escritas pelo maestro Gaya. As notas longas, quase um vibrato de emoção, vestem mais um samba de desamor. Um momento pessoal que, à deriva do sofrimento, imortaliza esse trabalho.

Eu conhecia a gravação que a diva Aracy de Almeida fez de “Não quero mais...” em 1936, uma bela surpresa para os iniciados, mas Paulinho incorporou de tal forma o recado do samba que o resultado é uma memorável interpretação na sua extensão de voz suave, mas no limite de um timbre apaixonado.

O que dizer de “Nega Luzia”? Wilson Batista, nascido em Campos, mas esculpido na malandragem da Lapa, recorre as chamas de Mãe Solteira, a que ateou fogo as vestes por causa do namorado, para incendiar a favela da nega Luzia incorporada pelo espírito de Nero, o Imperador. Quase um sincopado, o samba areja o sinônimo “cangibrina” quando se refere à cachaça que enquadrou a louca protagonista. Mais uma vez, Paulinho, que é de Botafogo, apresenta o subúrbio no seu repertório de intérprete.

Apaixonado que sou pelo “dialeto” cotidiano, vibro com o termo “vai correr lista”. Espetacular!

Quando ouço “Cidade submersa”, o disco se aproxima do que o mercado fotográfico classifica como MPB. Mais cadenciada, a música caberia na galeria de qualquer roteiro buarquiano ou de João Gilberto, um *cult* definitivo. Letra cercada de imagens, metáforas emolduradas com o clarinete de Copinha, parceiro constante nos palcos de Paulinho, nos contracantos da viola de Paulinho. Há um pouco de “Retiro” do *Prisma Luminoso* cantado anos depois. Também soam acordes de “Dança da solidão”, composto um pouco antes. Outra introdução esplendorosa, trilha de um filme feliniano.

Sem formar conceito, a visita que Paulinho da Viola faz ao amigo Chico Buarque cantando “Sonhos de um carnaval” aproxima mais o samba de uma elite intelectual, quase sempre se referindo ao enredo como folclore de subúrbio. Todos os ingredientes de uma mixagem de estilo estão presentes nesta faixa. O violão na frente, perto da voz, flautas em solos livres, uma única bateria, com o

ritmista Juquinha, na percussão. O piano de Cristóvão faz o que a classe batizou de “cama”, sutis intervenções, caminho amaciado para o samba passar. A harmonia final sugere o desfile num sonho de carnaval.

Eu já tinha meus 15 anos de idade quando *Nervos de Aço* falou aos meus ouvidos e assim permaneceu definitivo, me afastando da medicina ou engenharia. A compreensão da natureza humana exposta nas dez faixas de pouco sorriso, mas, importante, sem rancor. Não sobra espaço para mágoas, ressentimento. Ele deixa a dor em casa, esperando, e sai vestido de rei mesmo sem conhecer as ondas do seu coração.

Paulinho diz que não quer mais amar a ninguém, mas a porta esta aberta num “Choro negro”, piano e cavaquinho, um poema sem palavras.

Trinta e um minutos de música e uma eternidade para refletir sobre esse tempo.

Nervos de Aço (Odeon – SMOFB 3797)

Diretor de produção: Milton Miranda

Diretor musical: Maestro Gaya

Diretor técnico: Z. J. Merky

Técnicos de gravação: Toninho e Dacy

Técnico de laboratório: Reny R. Lippi

Técnico de remixagem: Nivaldo Duarte

Capa: Elifas Andreato

Orquestradores e regentes: Gaya, Nelsinho, Cristóvão Bastos, Paulinho da Viola e Copinha

Copinha: flauta e clarinete

Cristóvão Bastos: piano, cravo e piano elétrico

Nelsinho: trombone

Paulinho da Viola: violão e cavaquinho

Dininho: baixo elétrico

Juquinha: bateria

Eliseu: bateria (em “Não Quero Mais Amar Ninguém”)

Ritmo: Elton Medeiros, Dininho, Elizeu, Juquinha e Dazinho

Lado A

1. **Sentimentos** (Mijinha)
2. **Comprimido** (Paulinho da Viola)
3. **Não Leve a Mal** (Paulinho da Viola)
4. **Nervos de Aço** (Lupicínio Rodrigues)
5. **Roendo as Unhas** (Paulinho da Viola)

Lado B

1. **Não Quero Mais Amar a Ninguém** (Cartola, Carlos Cachça e Zé da Zilda)
2. **Nega Luzia** (Wilson Batista e Jorge de Castro)
3. **Cidade Submersa** (Paulinho da Viola)
4. **Sonho de Um Carnaval** (Chico Buarque)
5. **Choro Negro** (Paulinho da Viola e Fernando Costa)





O PESSOAL DO CEARÁ E A MINHA PRAIA LÍRICA
MEU CORPO, MINHA EMBALAGEM, TODO GASTO NAVEGEM
O PESSOAL DO CEARÁ: EDNARO, RODGER E TETHY

Mona Gadelha

O exercício de partir, mover-se, seguir a estrada, desbravar, avistar outros mares, vislumbrar horizontes achados e perdidos, dobrar o desafio, ir em frente, ali, acolá, longe, muito longe – *Meu Corpo, Minha Embalagem, Todo Gasto na Viagem*. Este é o título inicial do LP, na frase genial de Augusto Pontes (1936-2009), um dos compositores do disco, que se tornaria conhecido como “Pessoal do Ceará”, lançado em 1973, pela gravadora Continental com Ednardo, Rodger Rogério e Teti (grafado como Tethy), e reeditado mais duas vezes com capas e títulos diferentes do original (*Ednardo e o Pessoal do Ceará*, em 1976; e *Ednardo e o Pessoal do Ceará – Ingazeiras*, em 1983). Os sons do sentimento de partir, mas também retornar, compartilhar, celebrar, espalhar a boa nova na cidade, se fazer ouvir em outras terras e agrupar mais gente – “Eu venho das dunas brancas / D’aonde eu queria ficar” em “Terral”, de Ednardo, que logo depois também cantaria “E vou voltar em videotapes e revistas supercoloridas / Pra menina meio distraída / Repetir a minha voz / Que Deus salve todos nós” – continuando a narrativa do êxodo na parceria com Augusto Pontes, em “Carneiro” (Do LP *O Romance do Pavão Misteriozo*, RCA, 1974).

Assim, na migração da cidade, da aldeia-aldeota, dos verdes mares bravios de minha terra natal, se fez o LP, que como toda grande obra, agrega referências e depois torna-se uma também. Diz-se que a denominação “Pessoal do Ceará” surgiu de forma muito espontânea, um jeito de chamar o grupo de artistas que chegava a São Paulo (“A primeira vez que eu vi São Paulo / Fiquei um tempão parado / Esperando que o povo parasse / Enquanto apreciava a pressa da cidade / A Praia de Iracema veio toda em minha mente / Me banhando na saudade / Me afogando na multidão”, de “Água grande”, outra canção de Ednardo e Pontes,

também do LP solo de 74). Um pouco mais tarde, essa vontade de agrupar, de fazer junto, coletivamente, reuniria de novo Ednardo, Augusto Pontes – os mentores – e Rodger (na coordenação musical) no projeto *Massafeira*, fechando a década, em 1979, com os shows no Theatro José de Alencar, que promoveram o encontro de dezenas de artistas veteranos, e os que surgiam pós-Pessoal, resultando no álbum duplo de mesmo nome, lançado pela CBS em 1980, e reeditado em 2010, em CD e livro, pela Sony.

Voltando o olhar para os anos 70, a importância desse período na música cearense, na MPB, se agiganta, e tenta-se compreender, não sem um bocado de dificuldade, um certo vácuo que se estabelece nos anos seguintes. *A dispersão das aves de arriação*.¹

Entrevistados por Julio Lerner (1939-2007), jornalista que comandava o programa *Proposta* na TV Cultura, os cearenses encantaram o produtor Walter Silva (1933-2009), diretor artístico da Continental, e o próprio Lerner, que os desafiava a compor improvisadamente sobre temas diversos – foi desse exercício que nasceu a clássica “Ingazeiras” (“É ouro, é pó / é ouro em pó / que reluz / o sul, a sorte, a estrada / me seduz”), faixa que abre o disco, com arranjo épico, em que se ouve a síntese perfeita do pop-sertão. A música (“Nasci pela Ingazeiras / Criado no oco do mundo / Meu sonho descendo ladeiras / Varando cancelas / Abrindo porteiras”) foi feita para o artista cearense Aldemir Martins e virou hino também.

Os três eram então os porta-vozes desse mote da viagem, “pé na estrada” em busca do “Sul maravilha”, e representavam ali toda uma geração de cantores, autores, letristas e músicos. Cada um com sua narrativa particular, um modo de cantar que vai do acalanto (como bem disse a escritora cearense Natércia Pontes a respeito de Rodger), ao lirismo de Ednardo; a beleza do timbre de Teti, que nos remete imediatamente ao sentimento telúrico, ao acolhimento da terra do nordeste – “Meus olhos parados / no meio do mundo”, canta em “A mala” (Rodger e Augusto Pontes), acompanhada no LP pelos teclados do maestro e arranjador, Hareton Salvanini (1945-2006).

Teti se reserva a outros momentos sublimes, como em “Dono dos teus olhos” (Humberto Teixeira) e “Curta metragem” (“Não há nada pra ser feito / está tudo tão direito... A vida é mesmo normal”, de Rodger e José Evangelista. Uma voz bela, tanto nas tonalidades mais altas, assim como nas graves, que é a grande

referência da voz feminina no Ceará. Musa do Pessoal, sempre convidada para dividir os vocais nos discos, como em “Lupiscinica” (Ednardo e Augusto Pontes), do LP *Ednardo* (CBS, 1979).

Artistas reunidos por esses laços do destino que não compreendemos muito bem, mas que deixam sempre o rastro de uma misteriosa conspiração a favor da beleza. Esses encontros iam dos bares do Anísio, na Avenida Beira-Mar, ao campus da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Ceará, de programas televisivos locais como o *Show do Mercantil* (alusão ao supermercado São José, patrocinador do programa) ao *Show de Irapuã Lima* (este, o Chacrinha do Nordeste) ou no noturno *Porque Hoje é Sábado*. Foi lá que vi Belchior cantar pela primeira vez “Hora do almoço” (“No centro da sala / diante da mesa...Cada um guarda mais o seu segredo”)². Percebi que a TV desempenhava cada vez mais um papel importantíssimo na construção da memória musical cearense, que infelizmente foi se arrefecendo, se afastando do Pessoal e do lirismo alencarino. Essa imagem, associada à praia, nosso *habitat* e identidade, ponto de partida e chegada, e ao romancista José de Alencar, me levou a produzir o álbum *Praia Lírica, um Tributo à Canção Cearense dos Anos 70*, todo dedicado a essa geração de compositores, com arranjos de Fernando Moura para voz e piano, lançado em 2011, selo Brazilbizz. Desse LP de 1973, gravei “Terral”.

Na época, primeiros anos da década de 70, a nova música do Ceará ocupava espaço. Eu era a menina, que saía da infância de um bairro distante para o Centro, o outro lado da cidade, aos 13 anos, já encantada com a “Beira-mar” de Ednardo, uma “canção-suíte”, com seus movimentos que narram a partida – introdução com os vocais ao modo de um *lullaby* de Teti e do maestro Salvanini e o desfecho melancólico: “Eu fugindo de você / outra vez me lastimando / é a vida, é a vida / simplesmente / nada mais”. Inspirada em sua musa na época, Marta Pinheiro, como ele já revelou, “Beira-mar” foi gravada também por Eliana Pittman, presença constante em Fortaleza, mostrando na TV os versos transformados em um de nossos hinos.

A letra localiza a avenida na orla, o movimento de ir-e-vir diário, o cartão postal da cidade e de nossa memória afetiva. “Eu me perco de você, eu me perco de você”, assim, repetidos duas vezes, deixando a impressão sempre da despedida inevitável, a nostalgia de nossa “praia lírica”³. É uma das suas grandes composições, com audição sempre impactante nos shows. Além de uma canção de amor, (“Você nem viu a lua cheia que eu guardei / a lua cheia que esperei /

you nem viu”), é declaração sua à cidade, ao lugar onde nos (re)encontramos, da Praia de Iracema ao Mucuripe (como não lembrar imediatamente de mais um momento de adeus quando vamos todos embora, no verso de Fagner e Belchior: “Vida vento vela / Leva-me daqui”).

O LP é mesmo pródigo de hinos, entoados pelo público, como se viu na gravação do DVD de 40 anos de Ednardo no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, em 27 de julho de 2013. “Terral” transforma Ednardo no trovador da “cearensidade”, aquele que, segundo Gilmar de Carvalho⁴, é a voz que caracteriza, que define, em suas composições, esse espírito do Pessoal. “Ele foi de todos quem melhor mergulhou neste mundo do Ceará. Foi fundo nas tradições e encontrou um modo de processá-las para o contexto da cultura de massas. Fez isso com a competência do músico que emociona quando toca e quando canta. É um Ceará que se abre para o mundo”, afirma Gilmar. Ednardo saiu das “dunas brancas”, onde queria ficar: “Eu sou a nata do lixo / eu sou do luxo da aldeia / eu sou do Ceará”. Mais uma vez a necessidade de partir, mas já olhando para trás, para a volta no tempo e nos valores de memória e preservação, que vão marcar toda a sua obra, com o olhar lírico para sua/nossa Fortaleza, como mostra em: “Longarinas”: “Faz muito tempo que eu não vejo o verde desse mar quebrar / nas longarinas da ponte velha que ainda não caiu”. (Do LP *Berro*, RCA, 1976, CD BMG, 2001).

O disco, com dez faixas, tão bem traduzido e tecido (rendas de bilro da primeira capa) na produção de Walter Silva – o produtor que tomou um “susto” ao se deparar com o esplendor do talento dos jovens que chegavam do nordeste e logo tratou de levá-los para a Continental e para a televisão (programa *Mixturação*, TV Cultura). Assinando texto na capa interna da primeira edição, Silva, o “Pica-pau”, relembra que “era um sábado à tarde, e a rádio mostrava uma das mais inteligentes entrevistas. Nela Júlio Lerner mostrava ao público de São Paulo um novo grupo. Como não havia uma marca para o grupo, ele era designado a cada intervalo como Pessoal do Ceará. No dia seguinte já moravam nos ouvidos da gente a nova informação e o quase susto que as composições e interpretações nos passaram”.

Rodger Rogério era professor de física na Universidade de São Paulo, notório por sua timidez que o impediu de conhecer Nara Leão, Elis Regina e Roberto Carlos (passagens pitorescas da trajetória que ele conta, rindo de si mesmo e sem lamentação), então casado com Teti, com quem lançaria logo depois outro disco

importantíssimo de nossa discografia, *Chão Sagrado* (RCA, 1974). Teti também fez o belo *Equatorial* (CBS, 1979), produzido por Fagner.

Do susto de Silva à inquietante e bela canção “Susto” (“O que nos importa que se feche a porta / Por esse caminho ninguém quer passar / É muito grande a dor / O sofrimento enorme / Um susto”), faixa de Rodger, também ator – alguém já disse dele, e foi Caio Napoleão Braga Nunes, dono do Cantinho, o bar que reinventa a partir de 2013, em Fortaleza, um certo ambiente de “encontros” com a geração Pessoal do Ceará, em que Rodger canta como Lou Reed. É cortante, certa e é única a sua entoação nos versos de “Falando da vida”, dele e de José Evangelista (Dedé) – “Meus olhos de olhar / de olhar querem ver o que há”. Um hino de amor à vida, à boemia. “Se a morte chegar / Ela sabe que estou entre amigos / Falando da vida / E bebendo num bar.”

O LP apresentou ao Brasil a música dos três e ao mesmo tempo tem o mérito de mostrar compositores-chave na linha evolutiva da música cearense, como Ricardo Bezerra e Fagner em “Cavalo ferro” (“Vou achar o meu caminho de volta / pode ser certo / pode ser direto / caminho certo / sem perigo fatal”), gravado com partes solo de cada um.

É simbólico que seja um disco coletivo, que inicie uma década de ouro, abrindo um caminho palmilhado por todos nós, artistas cearenses que se identificavam ali, que já entoavam suas canções líricas na Fortaleza amada, e que hoje, fazendo o movimento do eterno retorno, 40 anos depois, continuamos a descobrir pistas, mensagens cifradas e tomamos um susto – no bom sentido – como quem se depara com um tesouro escondido em casa.

Meu Corpo, Minha Embalagem, Todo Gasto na Viagem (Continental – SLP 10.094)

Direção de Produção: Walter Silva

Técnico de Som e Mixagem: Luiz Roberto Marcondes

Fotos da Capa: Sérgio Segall / Kimihiko Kato

Fotos Internas: Dirceu Côrte-Real

Direção de Arte das Capas: Oscar Paolilo

Gravação e Mixagem: Estúdio Scatena

São Paulo, SP – Novembro de 1972

Músicos:

Arranjos e Regências: Hareton Salvanini

Sobre ideias de arranjos musicais de Ednardo e Rodger Rogério

Violões: Ednardo e Rodger Rogério

Viola e Guitarra: Heraldo do Monte

Piano e Sintetizador: José Hareton Salvanini

Programador do Sintetizador: Aloísio de Paula Jr.

Contrabaixo: Gabriel Jorge Bahlis

Bateria: Antonio de Almeida (Toniquinho)

Tumbadoras e Ritmos: Rubens de Sousa Soares

Ritmos: Mário Alves de Oliveira

Flauta e Sax Tenor: Isidoro Longano (Bolão)

Flauta e Sax Alto: Demetrio Santos Lima

Piccolo: Rosário Domenico Giuseppe de Carla

Oboé e Trompa: Francesco Pezzela

Pistons: Sebastião José Gilberto (Botina) e Geraldo Aurieni

Trombones: Severino Gomes da Silva, Renato Cauchioli e Arlindo Bonadio

Trombone Baixo: Iran Fortuna

Violino Spala: Elias Sion

Violinos: Jorge Gisbert Izquierdo, Caetano Domingos Finelli, Mario Tomassoni,
Dorisa Aparecida T. de Castro Soares, Jorge Salim Filho, Antonio Felix Ferrer,
German Wajnrot, Alfredo Paulo Lattaro e Joel Tavares

Violas: Michel Verebes e Yoshitame Fukuda

Violoncelos: Ezio Dal Pino e Flabio Antonio Russo

Copista: Ricardo Morato de Carvalho

Lado A

1. **Ingazeiras** (Ednardo)
Intérprete: Ednardo
2. **Terral** (Ednardo)
Intérprete: Ednardo
3. **Cavalo Ferro** (Fagner e Ricardo Bezerra)
Intérpretes: Ednardo, Tethy e Rodger Rogério
4. **Curta Metragem** (Rodger Rogério e Dedé)
Intérprete: Tethy
5. **Falando da Vida** (Rodger Rogério e Dedé Evangelista)
Intérprete: Rodger Rogério

Lado B

1. **Dono dos Teus Olhos** (Humberto Teixeira)
Intérprete: Tethy
2. **Palmas Pra Dar Ibope** (Ednardo e Tânia Araújo)
Intérprete: Ednardo
3. **Beira Mar** (Ednardo)
Intérprete: Ednardo
4. **Susto** (Rodger Rogério)
Intérprete: Rodger Rogério

5. **A Mala** (Rodger Rogério e Augusto Pontes)

Intérprete: Tethy

1. Aves de Arribação, título de livro de Antônio Sales, escritor cearense, um dos integrantes do grupo Padaria Espiritual, homenageada por Ednardo na música “Artigo 26”.

2. “Hora do almoço” (Belchior, gravadora Copacabana, compacto, 1973)

3. Praia Lírca, um Tributo à Canção Cearense dos Anos 70 (Mona Gadelha e Fernando Moura, gravadora Brazilbizz, 2011).

4. Gilmar de Carvalho, escritor, pesquisador, autor de uma vasta obra, que inclui ensaios e romance.



O INÍCIO, O FIM E O MEIO
KRIG-HA, BANDOLO! – RAUL SEIXAS

Sílvio Essinger

Raul Seixas morreu em 1989, ano em que o rock brasileiro padecia em um daqueles seus drásticos momentos de entressafra. Havia confusão, indefinição e desinteresse. O que antes era um forte e bem delineado movimento se desfazia, abrindo caminho para outras propostas comerciais, outras filosofias, diferentes engajamentos. Rock era palavra que não servia mais para designar a música da juventude branca de classe média. Titãs, Paralamas, Legião, Engenheiros, cada um seguia caminho distinto, enquanto no *underground*, onde o repúdio não repousava jamais, uma impenetrável barulheira punk-noise-metal vociferada em inglês reivindicava a sua vez. Ainda levaria um bom tempo até que os brasilienses dos Raimundos explodissem, em bom português, com o grito de “Eu quero é rock!” e tudo recomeçasse, mais uma vez, com som e fúria.

Mas ali, em 1989, Raul Seixas morria como o objeto não identificado que sempre fora. Relíquia de um período rock pouco estudado, nada entendido. O eterno Maluco Beleza. Para uma geração mais nova, o Plunct Plact Zum que um dia ainda seria embalado junto com outros chicletes ploc. Raul era um mistério, peça que não se encaixava, um nó na linha evolutiva da música popular brasileira. Morreria solitário, esquecido, quase em segredo. Poderia se dizer que tinha sido enterrado ainda em vida. No entanto, a notícia do fim de sua existência terrena provocou uma mobilização poucas vezes vista. Suas canções – e eram muitas – rapidamente voltaram à boca do povo, ávido por poesia que desse conta de inquietações atemporais, transcendentais.

Naquele momento, quem quisesse tentar decifrar a esfinge chamada Raul Seixas teria à disposição várias coletâneas de sucessos, que nada trariam senão mais confusão. A chave para a compreensão estava na audição, álbum a álbum,

da vasta e dispersa obra do baiano, que vem de muito tempo antes, com Raulzito, acompanhado ou não de seus Panteras. No entanto, por mais que sejam os lampejos de gênio dessa fase inicial, é em seu primeiro LP assinado como Raul Seixas, *Krig-ha, Bandalô!* que começa mesmo a aventura. Não é mais um disco de juventude: bem adulto, depois de poucas e boas, o músico conquistou uma total visão do seu universo, um valoroso parceiro de letras (Paulo Coelho) e todo um arsenal de estúdio para concretizar ideias.

Apesar disso tudo, quem abria o disco não era o Raul adulto, pleno em sua filosofia, mas o Raul criança, inocente, puro e besta, numa gravação caseira de “Good rockin’ tonight”. No contrafluxo da ressaca tropicalista, de todo o projeto intelectual de construção de uma identidade nacional para o pop, ele deixava o testemunhal da vontade “feladaputa” de ser americano, a identificação da sua raiz musical, que não estava nos sambas praieiros de Caymmi, tampouco na bossa nova de João. “This is Brazilian rock n’roll”, parecia dizer Raul, por intermédio da volta a um passado que já completara mais de década, mas continuava incompreendido no país da passeata contra as guitarras elétricas. Em seu claro manifesto, logo na primeira faixa de seu primeiro álbum, aquele do grito do Tarzan, Raul Seixas deu as coordenadas, o *leitmotiv*, para gerações de roqueiros, de Made in Brazil a Barão Vermelho, de Raimundos a Pitty. A força e a liberdade estavam ali.

Mas o choque, puro e simples, não bastava, acabaria se dissipando facilmente. Raul Seixas vinha para deixar a sua marca, para incomodar. E que imagem melhor para deixar isso claro que a da mosca? A mesma que Walter Franco, naquele mesmo ano, por coincidência, sincronicidade, ou o que lá seja, usou em seu disco de estreia. Ritmos da umbanda, berimbau num cântico circular e um zumbido feito com sintetizador – radical união de primitivismo e modernidade – emolduram o anúncio daquele baiano nada típico: “Eu sou a mosca que pousou na sua sopa.” Numa segunda parte da canção, encaixada de forma abrupta (mas harmônica), vem o rock, velho rock “E não adianta vir me dedetizar / pois nem o DDT pode assim me exterminar / porque cê mata uma e vem outra em meu lugar”. Arretado, autoestima nas alturas, “eu-eu-eu”, provocador cheio de verdades, Raul Seixas não poderia fazer uma entrada menos bombástica no cenário.

Nem tudo, porém, era tão simples naquele mundo paralelo, a sociedade alternativa, que ele criara no seu primeiro álbum solo. Em seguida, num rock de

tom menor, com violão, sintetizador e corinho emprestado do “With a little help from my friends” de Joe Cocker, o cantor instituiu um novo mandamento: onde houver a certeza, que eu leve a dúvida. (“Eu quero dizer agora o oposto do que eu disse antes / eu prefiro ser essa metamorfose ambulante / do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo”). Individualismo ainda mais violento e ainda mais subversivo porque feito no formato canção de rádio – para que todos ouçam e cada cabeça entenda como quiser. Da mesma forma, o rock caipira “Dentadura postiça” sugeria mil significados, inofensivos, ao que poderia parecer, na sua aparência de piração hippie com banjo. Curioso dar-se conta de que a música passou pelos censores mesmo com um “dentadura” muito próximo foneticamente do nome de um certo regime político e com toques do tipo “vai cair”, “vai sair” e “o preço do horror”.

Primeira parceria do disco com Paulo Coelho, “As minas do Rei Salomão”, é Raul brincando de Bob Dylan, com letra “fluxo de consciência”, sons espaciais e voz tingida de efeitos sonoros. Já “A hora do trem passar”, outra com Paulo, é a canção filosófica/romântica/pungente que fecha o lado A do disco, ousando-se Beatle no *hi-fi* estéreo, um dos melhores resultados dessa produção realizada com perícia pelo artista (que, àquela altura, sabia exatamente o que estava fazendo), o produtor Marco Mazzola e os melhores músicos que a gravadora Philips poderia contratar.

No lado B, o impacto inicial ficou por conta de “Al Capone”, um rock anos 50 que se abre em pura hard-psicodelia, pau a pau com o que os Mutantes faziam naqueles tempos. Parceria com Paulo Coelho, a canção enfileira, em sua letra coalhada de sarcasmo, anti-heróis (o célebre gangster de Chicago, Lampião) e mártires sagrados (Jimi Hendrix, Jesus) para concluir: “você precisam acreditar em mim, eu sou astrólogo / eu sou astrólogo e conheço a história do começo ao fim.” As inclinações místicas, que mais tarde fariam de Paulo o Mago, conviviam com as provocações filosóficas de Raul, prenunciando em tudo a viagem astral de “Eu nasci há dez mil anos atrás”.

De súbito, vem então uma música em inglês, a bela balada “How could I know”, um relato daqueles tempos estranhos, em que os cabelos cresciam, as guitarras faziam barulho e a revolução se aproximava – desencantada, triste mesmo, mas curta, como uma vinheta muito precisa num disco em que havia muitas coisas a dizer. Até porque na sequência vinha o abusado “Rockixe”, de Raul e Paulo, rock com citação ao “Peter Gunn” de Henry Mancini, cordas

afirmativas e um canto em estilo de Luiz Gonzaga. Uma mistura que se impõe de maneira absolutamente natural, sem forçar qualquer barra. “O que eu quero eu vou conseguir”, vaticinava no refrão um Raul ainda mais seguro de si, apóstolo da derrota do medo numa época de trevas, mas sem dar muita pinta do seu projeto. Para todos os efeitos, era melhor cifrar a mensagem: “Eu vim de longe, vim duma metamorfose / numa nuvem de poeira que pintou pra lhe pegar.”

Outra balada violeira (até meio Dylan) do disco, “Cachorro-urubu” (parceria com Paulo) também é pródiga em mistérios, que passariam batidos numa audição desatenta em rádio AM, dada a qualidade melódica e sonora do resultado final, algo quase entorpecente. No entanto, apesar dos hermetismos da letra, de tudo que ainda há para ser um dia decifrado, é difícil ficar indiferente à beleza poética pura e simples da passagem “Todo jornal que eu leio me diz que a gente já era / que já não é mais primavera / Baby, oh, baby, a gente ainda nem começou!”

Por fim, o golpe de gênio, o golpe de misericórdia de Raul: “Ouro de tolo”. Mais do que um dos seus grandes sucessos – o primeiro deles, o que lhe deu fama e grana – essa é uma das maiores canções da história da música brasileira. Um feito colossal, em vários sentidos. Como expressar o mal-estar de uma época terrível, sem embarcar na caravana dos que se espremiavam em metáforas cada vez mais óbvias? Raul partiu para a solução de uma espertíssima crítica de costumes, retratando a estupefação da classe média diante do engodo que foi o milagre econômico, de uma forma que se apresentava enganosamente hippie, com disco voador e tudo, mas que encapsulava inquietações filosóficas bem mais profundas que as de uma canção qualquer.

“Ouro de tolo” é um jorro verbal dylanescos, como se tudo estivesse ali preso na garganta, proferido por um personagem encafifado com as coisas do mundo, mas cheio de si (“eu tenho uma porção de coisas grandes pra conquistar e não posso ficar aqui parado”) e pleno de sarcasmo (“eu devia estar feliz pelo Senhor ter me concedido o domingo pra ir com a família no jardim zoológico dar pipoca aos macacos”). Isso tudo, sobre uma base musical *soft*, que em mais de uma maneira emulava as músicas de Roberto Carlos, roqueiro da mesma geração de Raul, que pegara o trem do pop romântico – às vezes triste, com algum fundo religioso – e que com ele se sagraria, nos anos 70, como o maior vendedor de discos do país do samba.

Mas deixemos Roberto de lado. Porque o que Raul Seixas queria, ele conseguiu. Poucos discos da MPB resistiram tão bravamente ao tempo quanto *Krig-ha, Bandolo!* – aquele LP em que o artista se apresenta na capa, de braços abertos e peito nu, meio como um Jesus Cristo, e que fecha seu lado B com uma gravação em que diz “Deus é aquilo que me falta para compreender o que eu não compreendo”. Não houve questionamento da sua época (e de outras tantas, desde a Antiguidade) que Raul não tivesse conseguido desenvolver e resolver dentro do exíguo espaço da canção. O tempo era o *playground* desse erudito-popular, que conciliava um rock já então nostálgico com as modernidades do pop, num todo que cabia muito bem no rádio, mas que poderia ser ouvido para muito além das frequências moduladas desse planeta. Raul era o início, o fim e o meio.

.....

Krig-ha, Bandolo! (Philips – 6349 078)

Coordenação: Roberto Menescal

Direção musical e produção artística: Mazola e Raul

Técnicos: Ary e Luigi

Auxiliares técnicos: Paulo Sérgio e Luis Cláudio

Corte: Joaquim Figueira

Capa e contra-capas: Raul, Paulo, Edith, Aldo e Adalgisa Rios

Foto da capa: Cláudio Fontana

Encarte: Adalgisa Rios

Músicos de base:

Baixo: Paulo César Barros e Alexandre

Bateria: Pedrinho, Bill French e Mamão

Guitarra: Raul Seixas e Jay Vaquer

Piano: Miguel Cidras e José Roberto

Teclados: Luis Paulo e Miguel Cidras Rivas

Berimbau: Paulinho Batera

Banjo: José Menezes

Pandeiro: Mazola

Lado A

1. **Good Rockin' Tonight** (Roy Brown)
2. **Mosca na Sopa** (Raul Seixas)
3. **Metamorphose Ambulante** (Raul Seixas)
4. **Dentadura Postiça** (Raul Seixas)
5. **As Minas do Rei Salomão** (Raul Seixas e Paulo Coelho)
6. **A Hora Do Trem Passar** (Raul Seixas e Paulo Coelho)

Lado B

1. **Al Capone** (Raul Seixas e Paulo Coelho)
2. **How Could I Know** (Raul Seixas)
3. **Rockixe** (Raul Seixas e Paulo Coelho)
4. **Cachorro Urubu** (Raul Seixas e Paulo Coelho)
5. **Ouro de Tolo** (Raul Seixas)
6. **Meu Nome é Raul Santos Seixas** (Raul Seixas)





ASSOVIANDO PELOS CAMINHOS DE TERRA BATIDA COMO UM
PASSARINHO

TERRA – SÁ, RODRIX E GUARABYRA

Carlos Evandro Lordello

Comecei a gostar desse disco em 1972, mais ou menos um ano antes do seu lançamento. Acho que foi quando cantei: “eu ‘tou doindin por um pianin, mãe e pai, com caixa Leslie e amplificador” sob o magnífico céu estrelado lá na “ponte” em Ibicuí, pequena cidade no litoral sul do então Estado da Guanabara, espremida entre a montanha, a linha férrea e a praia. Eu e grande parte da rapaziada de olhos vidrados no espaço sideral e ouvidos atentos ao som da viola do amigo Haroldo Cazes, músico, designer, filho de Marcel Cazes, compositor popular e irmão de Beto e Henrique Cazes.

Acho que foi também quando ouvi Elis “camargomarianamente” cantando em forma de manifesto: “... eu quero uma casa no campo.... onde eu possa plantar meus amigos, meus discos e livros. E nada mais...” (“Casa no campo”, de Tavito e Zé Rodrix). Só isso. Nada mais, nem menos. Só importavam mesmo as canções, retratando nossos sentimentos e pensamentos. E o colo da morena onde eu me aconchegava apaixonadamente. O meu peito parecia que era feito mesmo só da emoção que as canções decodificavam e verbalizavam a 33 1/3 rotações por minuto. Era o que vivia dentr’em mim: meus amigos, meus discos e livros e algumas poucas coisas mais. Uma velha calça azul desbotada, muitas risadas, caminhadas mata adentro, cachoeiras, vida simples, e como na canção “Viagens antigas”, que fiz tempos atrás: “pés descalços e muitos abraços, quero um banho de chuva!”

Passado, Presente, Futuro, disco lançado em 1971, já tinha apresentado a força de Sá, Rodrix e Guarabyra.

O encontro inicial havia se dado no apartamento 1 da Alberto de Campos, 111

onde surgia o som, do que viria a ser, um ano depois, um dos melhores e mais surpreendentes acontecimentos musicais do ano. Desvendaram e desbravaram com talento novos caminhos para a MPB, misturando o urbano na figura do rock dos “Anos 60” com o rural “Pó da estrada”.

Terra é composto de somente nove canções que deixaram todos com um gosto de quero mais, que só seria saciado, no formato de trio SRG, quase trinta anos depois.

Lembro da minha alegria ao ver a capa do disco na loja. Aquele desenho do violão enorme ocupando por inteiro um *outdoor* de beira de estrada com as seis cordas da viola que viraram cabos, fios condutores de energia elétrica esticados por postes verticais que nasciam no próprio corpo do instrumento. Ao longo do braço do violão, ao invés de trastes, marcações viárias mostrando traços descontínuos característicos de trechos com ultrapassagem permitida. Em conformidade com a regulamentação rodoviária, sinalização horizontal, indicando a estrada, o caminho até a pestana e as tarrachas do violão. O caminho livre para o campo. O rural recebendo a visita do moderno, do contemporâneo, fundindo o rural e o urbano, apresentando o rock rural.

A rapaziada ia caindo (ou subindo) na estrada. E as viagens eram para lugares de nomes diferentes e encantados: “Cachoeira, Mambucaba. Porto Novo, Água Fria. Andorinha, Guanabara, Sumidouro”. “Olho D’Água” que Ronaldo Bastos e Paulo Jobim dariam para Milton cantar no segundo *Clube da Esquina*, cinco anos depois. Novos velhos lugares. Um outro Brasil possível, longe da poluição urbana, da pobreza política, da solidão das capitais, dos avanços tecnológicos, das modas, das rotas, das notas previsíveis dos jornais e revistas. Estávamos a inventar um novo jeito de poder ser. Seguir nosso caminho, traçar nosso itinerário: ...“chão, pó, poeira, pé na estrada. Sol na moleira. Chuva danada”..., cantaria, Gonzaguinha, três anos depois.

Vem à memória o caminho até chegar na minha casa com o embrulho debaixo do braço, abrindo a porta da sala. Lembro do caminho até a vitrola, Telefunken, móvel de estrutura de madeira clara envernizada. De pés arrojadamente inclinados, puxadores e detalhes dourados, ela ocupava um generoso espaço na sala com suas duas caixas de som acopladas com revestimento em pano claro e trançado em linhas brancas, bege e douradas.

Silêncio. Estou só. O LP surge por trás do papel que o embrulhava que ora jaz

no chão. Admiro mais uma vez a capa e a contracapa, abro o pôster, retiro o vinil de dentro. Ele sai ainda com uma outra proteção, meio transparente como uma *lingerie*. Retiro essa última roupa que me separa do corpo negro reluzente cheio de sulcos. Busco o buraco no centro, no meio do seu corpo, e abro minha mão direita de forma que meu dedo polegar apoie a sua aba possibilitando ao meu dedo médio tocar delicadamente seu orifício central. Ai então posiciono a bolacha, faço-a deslizar no fino cilindro, eixo central ereto do prato. Aciono a alavanca e dou a partida no motor que passa a girar a uma precisa velocidade de 33 e 1/3 rotações a cada minuto. O braço onde se encontra a fina agulha leitora dos estreitos sulcos pousa suavemente ... e ... – “ao vivo no seu Cine Paroquial: Sá, Rodrix e Guarabyra!”, anunciava a “locutora” voz do Zé Rodrix que eu já conhecia da Feira Moderna do Som Imaginário. De cara o ágil pianinho anunciando o ritmo quente e novamente a voz singular cantando ... “há muito tempo que eu não ia no clube mas as pessoas permanecem as mesmas... parecem personagens saídas de uma balada de Neil Sedaka do começo ‘dos anos 60’”. Fiquei estatelado como quem sofre um nocaute no ringue. Veio logo a lembrança do meu primeiro porre de cuba libre há uns anos atrás na festa de 15 anos da minha irmã. E eu ainda estava lá na festa da mana quando a segunda canção começa... “Vou te escutar nas finas antenas de metal. Vou ver teus ‘Desenhos no jornal’. Um rosto distante se apagando no meio da multidão”... que me trouxe outras lembranças ali naquele sofá, naquela sala, quando ouvi pela primeira vez *Sgt Pepper's Lonely Heart Club Band*. A atmosfera, o arranjo, a superposição das vozes no final era como se fosse um *bônus track* do provocantemente, belo e conceitual álbum do famoso quarteto aclamado mundo afora.

Um instigante e vigoroso piano abre a terceira faixa. Apresentando a alucinada história de “Mestre Jonas” que resolve se refugiar por vontade própria dentro da baleia dizendo que assinou papel que vai mantê-lo preso ali até o fim da vida. Essa versão difere da história bíblica em que o profeta Jonas é engolido pelo cetáceo por não ter cumprido sua missão tendo que permanecer por três dias e três noites nas entranhas do maior mamífero até ser devolvido a sua terra para cumprir a ordem divina. A canção ganhou um arranjo eletrizante. O piano e o órgão vão conduzindo complementando-se no apoio à voz do Zé que faz um solo nessa também.

Depois dessa canção, vem outra história no clima dos anos 60, “no tempo da lambreta sem saia no Blue Riviera a gente já era”, com um competente

acompanhamento de piano, baixo, bateria, guitarra. *Recuerdos* dos primórdios do rock em Terra Brasilis.

Fechando o lado A, temos aquela que se tornou a minha favorita: “Eu ando bem normal como se deve andar pois eu tenho que ir ‘Adiante’...”. Uma canção que parecia querer me empurrar para a estrada, apontando um jeito mais leve de levar a vida “o meu coração quer rever as pessoas distantes. Ele quer. Ele quer. Ele tem que seguir adiante”. Foi aí que levantei do sofá e caminhei seguindo ritmo envolvente da canção. Abri a janela, aumentei ainda mais o volume, andei até a cozinha, peguei um copo, enchi de água e bebi. Fui pra varanda ainda escutando a harmônica junto com o vocal marcante do trio encerrando o primeiro ato.

Novamente peguei o disco nas mãos com carinho e cuidado, segurando com a palma de cada uma das minhas mãos o *long play*, dei um giro de 180° e o pousei no prato. Acionei o motor, o braço desceu suavemente até que a ponta da agulha tocou no corpo produzindo um ruído característico e misterioso.

Sentei para escutar o lado B, a parte “estradeira” do disco e do trio.

Começa com uma canção “diário de bordo”. Uma viagem chamada “Pendurado no vapor”. De Bom Jesus da Lapa (interior da Bahia) até Pirapora (interior de Minas Gerais), descendo/subindo pelo Velho Chico, carinhoso apelido dado ao formoso e famoso Rio São Francisco cantado em prosa e verso. Rio que nasce em terras mineiras, atravessando seis estados brasileiros e quinhentos e três municípios até “bater no meio do mar” como cantaram Gonzagão e Zé Dantas em “Riacho do navio”. O arranjo começa despojado com uma flautinha dando um tom doce à canção que logo ganha a companhia das vozes, piano, bateria e violas desembocando num instrumental com um batuque envolvente, novamente com um solo da flauta, quebrado pelo piano que chama de volta a canção e o vocal do grupo. E, na “chegança”, na foz da primeira faixa chega a segunda que “gruda no meu rosto”. Canção de estrada, mochila nas costas que trago na memória das minhas loucas viagens Brasil adentro. Assoviano pelos caminhos de terra batida, me sentia mesmo um passarinho. O arranjo começa com um solinho de flauta acompanhado de uma guitarra, grudando nos meus ouvidos tal qual o “Pó da estrada”. Em seguida mais um papo de viajante daqueles anos 70. Revisitando as coisas simples e rurais: mato do jardim, bichos da noite, “levanto cedo pra sentir o que eu perdia”, nascer do sol, “Brilho das pedras / Paulo

Afonso”. Vocaís maravilhosos fazem-me recordar de cantorias nos acampamentos na beira de rio, sob a lua cheia. E no final da canção a frase intrigante, cantada com vocal do trio e acompanhamento orquestral: “Vapor do São Francisco, quem não te deixa ver o mar?” Mais uma vez lembro o clima Beatle, em *Abbey Road*/lado B.

E aí vem a derradeira canção que fecha o disco como um adeus, um até breve, uma despedida do que de bom ficou pra trás, saudade: “teto sem forro, telha de barro, casa de abelha no morro, cama de palha, trilha de areia (...) gente morena e vivida. Até mais ver, sertão.”

TERRA VISTA POR DENTRO (depoimento de Luiz Carlos Sá)

Este ano fazem exatos 40 anos que Sá, Rodrix e Guarabyra gravaram e lançaram o *Terra*, segundo LP do trio. A pressão sobre nós era grande: o primeiro disco, *Passado, Presente, Futuro*, fora um estrondoso sucesso de público e crítica e todos aguardavam ansiosos o que deveria ser nossa próxima overdose de novidades. Acontece, porém, que já chegávamos ao estúdio desgastados por uma série de acontecidos em nossas vidas particulares e artísticas. Nossa primeira “caída na estrada” fora uma sucessão de trapalhadas das produções locais, o que ocasionara um racha entre nós sobre continuar ou não com a firma que então nos empresariava. Estávamos ainda de mudança para São Paulo, a convite do maestro Rogério Duprat, onde trabalharíamos com publicidade, coisa que por si só me horrorizava. Apesar da vontade de estar por perto de Rogério, meu ídolo musical desde sempre, eu não conseguia me imaginar longe do Rio. Mas aceitei democraticamente o mando da maioria e estava quase conseguindo me convencer de que a mudança seria positiva. Entre um disco e outro, Guarabyra me levava a conhecer o São Francisco. A “descoberta” desse outro Brasil e a exposição à rica tradição cultural do povo do rio marcaram profundamente meus rumos de vida e música. Essa era uma viagem que deveríamos ter feito a três, mas – não me lembro o porquê – Zé acabou não indo, e isso nos desgarrou ainda mais: chegamos cheios de sertões e cerrados diante de um Rodrix já paulicéia pura...

Mal entramos no estúdio e já tínhamos graves divergências sobre o repertório. A diversidade de caminhos era gritante. Resolvemos parcialmente a coisa combinando que todas as músicas seriam assinadas pelo trio, numa tréplica a Lennon-McCartney e Roberto-Erasmo. Se dava certo com eles, porque não com

a gente?

Mas tocamos em frente e a coisa começou a ficar divertida... Conseguimos viajar pelo menos na metade da maionese que viajáramos no primeiro disco, usando e abusando da liberdade plena que a Odeon e nosso produtor – de novo Mariozinho Rocha – nos davam.

Para a capa reconvocamos nossos amigos Waltercio Caldas Jr. no design e Miguel Rio Branco nas fotos, que fizeram uma verdadeira obra gráfica de capa dupla, fora o encarte genial. Não sem razão eles são hoje figuras de ponta em suas especialidades.

No estúdio, nossos fiéis escudeiros e companheiros de estrada, Sérgio Magrão no baixo e Luiz Moreno na bateria. Zé fez lindos arranjos de cordas e metais. Com esse simples quinteto fizemos o disco inteiro, adicionando em apenas uma faixa o solo de harmônica de Cezinha de Mercês.

Foram dois rápidos e frenéticos meses de estúdio. Mesmo com preciosidades pontuais, o *Terra* está longe de ser um dos meus trabalhos preferidos. Certo, ele tem “Mestre Jonas”, “O pó da estrada”, “Blue riviera” e “Brilho das pedras”, músicas emblemáticas em nossa carreira. Tem uma capa poderosamente criativa e um encarte que eu gostaria de estampar num cobertor, para poder dormir com ele todas as noites da minha vida. Mas é também um símbolo de separação, de esgarçamento do sonho de três rapazes, um tubo escuro e fundo que nos atirou no rumo da vida real, do *show business*, do *jingle*, das coisas que julgávamos distantes, mas que acabaram por revelar-se perigosamente próximas.

Você tem o álbum ao seu lado? Pegue pois é bonito de ver.

Na capa, um *outdoor* com um violão que tem em seu braço as cordas sustentadas por postes, como nas estradas. As cores são duras, a impressão, precária, afinal estamos em 73, lembra? Prestando atenção, você verá que aparecemos a meio-corpo abaixo do *outdoor*. Aí, você abre a capa dupla e surgem fotos que nos revelam em nossa vida carioca, ora no apê de Guarabyra em Ipanema (para os curiosos detalhistas, era na Barão entre a Teixeira e a Farme), ora no tugúrio do Zé no então novinho condomínio do Tambá... Nós na janela, Gut jogando sinuca, eu afinando, Magrão pensando a bordo do baixo, Morenã fumando na bateria forrada de colchas pra não aporrinhar os vizinhos,

os três na escada para o segundo andar, a linda escadaria anos 40 de mármore salpicado de pedriscos captada pelo olho implacável do Miguel que faz de tudo, espantos e surpresas. De repente você descobre que existe um encarte, uma coisa louca bolada pelo Waltercio, aquele caminhão de mudança içado aos ares por uma nuvem, deixando descuidadamente cair três violões que certamente vão se estatelar ao chão... E aí você chega finalmente na contracapa e dá de cara com nós três, cada um com seu figurino bem particular, o Guarabyra, largado; eu, despojado e o Zé mais “hipiamente” arrumado. Éramos assim, isso mesmo, estamos ali, calças boca-de-sino sem cintos, pés no mato que cresce atrás daquele *outdoor* que não me lembro mais onde era.

Menos de seis meses depois dessa foto não éramos mais nós, embora ainda parecêsemos ser. Fomos cada um para o seu lado, gravando discos solo e amargando uma separação que não sabíamos de onde viera, visto que estava tudo dando tão certo.

Acabou que eu e Guarabyra seguimos juntos e Zé fez sua carreira solo. Vinte e seis anos depois disso nos reencontramos e comemos doze anos de estrada em trio até a inesperada partida de Zé Rodrix, que não pôde se dar ao luxo de uma despedida, tão de repente que foi.

E agora, estou eu aqui, escrevendo isso e escutando o *Terra* e pensando até hoje se ele é bom ou ruim. Sei lá. Problema seu!

Mas aqui entre nós, eu gosto.

.....

Terra (Odeon – SMOFB 3761)

Diretor de produção: Milton Miranda

Diretor musical: Maestro Gaya

Assistente de produção: Mariozinho Rocha

Regentes: Gaya e Mário Tavares

Diretor técnico: Z. J. Merky

Técnicos de gravação: Nivaldo Duarte, Toninho e Dacy

Técnico de laboratório: Reny R. Lippi

Técnico de remixagem: Jorge Teixeira

Fotos: Miguel do Rio Branco

Design: Waltercio Caldas Junior

Lado A

1. **Os Anos 60** (Luiz Carlos Sá, Zé Rodrix e Guarabyra)
2. **Desenhos no Jornal** (Luiz Carlos Sá, Zé Rodrix e Guarabyra)
3. **Mestre Jonas** (Luiz Carlos Sá, Zé Rodrix e Guarabyra)
4. **Blue Riviera** (Luiz Carlos Sá, Zé Rodrix e Guarabyra)
5. **Adiante** (Luiz Carlos Sá, Zé Rodrix e Guarabyra)

Lado B

1. **Pindurado no Vapor** (Luiz Carlos Sá, Zé Rodrix e Guarabyra)
2. **O Pó da Estrada** (Luiz Carlos Sá, Zé Rodrix e Guarabyra)
3. **Medley: a) O Brilho das Pedras** (Luiz Carlos Sá, Zé Rodrix e Guarabyra)
b) Paulo Afonso (Luiz Carlos Sá, Zé Rodrix e Guarabyra)
4. **Até Mais Ver** (Luiz Carlos Sá, Zé Rodrix e Guarabyra)





MEIA HORA DE ENCANTAMENTO SECOS & MOLHADOS – SECOS & MOLHADOS

Emílio Pacheco

Crinta minutos e meio. É o tempo do primeiro disco dos Secos & Molhados. Relativamente curto para um LP, especialmente em 1973. Porém, pouco mais de meia hora foi o suficiente para revolucionar a cultura brasileira.

A breve duração do álbum se deveu, em parte, à censura daqueles tempos. A maioria do repertório de *Secos & Molhados* era composta de poemas famosos musicados. E nem poetas consagrados escapavam do crivo. Assim, “Tem gente com fome”, de Solano Trindade, teve sua versão musical proibida. Composições próprias do líder João Ricardo, como “Tristeza militar”, sofreram o mesmo revés. Mas as canções que chegaram ao disco tinham beleza de sobra para encantar o público do começo dos anos 70.

Hoje muito se fala na importância dos Secos & Molhados como contestadores em plena ditadura, mas esse não era o único trunfo da banda. Para os fãs de todas as idades, o que agradava mesmo era o espetáculo, a musicalidade e o *mis en scène*. Numa época em que havia artistas brazucas se fazendo passar por americanos para fazer sucesso, o grupo conseguiu atingir uma fatia de público que era resistente à música brasileira. Era comum encontrar o primeiro LP da banda em coleções onde só entravam discos de músicos estrangeiros. Para o mercado local, os Secos & Molhados tinham o mesmo valor de astros internacionais.

João Ricardo Teixeira Pinto era filho do poeta e jornalista português João Apolinário. A família mudou-se para o Brasil para escapar da ditadura salazarista. Ironicamente, chegaram a São Paulo pouco antes do golpe de 31 de março de 1964.

Aestrela dos Secos & Molhados foi em 1971, na casa noturna Kurtisso Negro, com João na viola e harmônica, Fred na percussão e Antônio Carlos de Lima, o Pitoco, no vocal. Mas a formação não vingou. Pitoco já tinha uma carreira solo encaminhada e viria a lançar um compacto simples pelo selo Chantecler. Recomeçando do zero, João acabaria se reunindo a um velho amigo de infância e de música, o violonista Gérson Conrad. Faltava um bom cantor.

Quem apresentaria a João Ricardo o personagem que mudaria toda a história seria a cantora Luli (hoje Luhli), que também fazia shows no Kurtisso Negro. Ela conhecia no Rio de Janeiro um intérprete de voz rara, Ney de Souza Pereira, que adotaria o nome artístico de Ney Matogrosso. O projeto musical de João era rico e tinha chances de sucesso de qualquer forma. Mas a entrada de Ney agregou mais do que a boa voz que o compositor procurava. Em primeiro lugar, ouvindo os Secos & Molhados no rádio, não se tinha dúvida: era uma mulher cantando. Quando se ficava sabendo que o grupo era composto só de homens, vinha a curiosidade em conhecer o cantor. E o que se via? Um sujeito esguio, de torso nu, coberto de penduricalhos, movendo-se com desenvoltura, com o rosto oculto por pintura preta e branca. Os elementos acrescentados por Ney tornaram o pacote irresistível para os fãs. Não havia como segurar: os Secos & Molhados se tornaram um fenômeno absoluto entre o segundo semestre de 1973 e o primeiro de 1974.

Ney sempre foi performático no palco e fazia uso esporádico de purpurina e batom. Mas as máscaras que se tornariam marca registrada dos Secos & Molhados foram ideia do fotógrafo da capa do LP, Antônio Carlos Rodrigues. Além de “servir as cabeças” dos integrantes à mesa, Rodrigues sugeriu acrescentar a maquiagem. O resultado foi tão impactante (a capa seria eleita a melhor da música brasileira em uma enquete da *Folha de São Paulo* em 2001) que o conjunto resolveu adotar o visual também para os shows. Foi por não concordar com essa decisão que o baterista Marcelo Frias acabou se “desoficializando” como membro do grupo, voltando a ser apenas músico de apoio. Mas o rosto dele ficou eternizado na fachada do disco.

O LP foi gravado entre maio e junho de 1973 no Estúdio Prova, em São Paulo. Seria lançado pela gravadora Continental em agosto. Abria com “Sangue latino”, que foi a primeira música de trabalho, com direito a apresentação no estreante programa *Fantástico*. Começa com a bateria, percussão e o baixo de Willie Verdaguer. Depois de alguns compassos, entra o violão de João Ricardo e,

em seguida, a voz de Ney Matogrosso. Ele canta sozinho do princípio ao fim, com o som de uma viola caipira sendo ouvida logo a seguir no canal direito. Bela melodia de João Ricardo e uma das raras letras compostas originalmente para o disco, no caso, por Paulinho Mendonça.

Das parcerias de João Ricardo e Luli, nasceria o cartão de visitas do grupo. “O vira” começa como um *rock and roll* dos velhos tempos de Little Richard. Só que, em vez de “Tutti Frutti, oh rutti” ou algo do tipo, o que se ouve no refrão é: “Vira, vira, vira homem, vira, vira, vira, vira lobisomem...” Versos simples, de apelo imediato e inescapável duplo sentido. Como letrista, Luli mostrava sua verve maliciosa, que caía como uma luva para a postura debochada de Ney Matogrosso. Depois do solo de guitarra de John Flavin, o arranjo passa a fazer jus ao título e a canção se torna realmente um “vira”, dança típica da região do Minho, em Portugal. É aqui que se ouve a primeira participação marcante de Zé Rodrix, tocando acordeom. O ex-integrante do Som Imaginário e do trio Sá, Rodrix e Guarabyra havia testemunhado o surgimento dos Secos & Molhados em 1971, no Kurtisso Negro, e teve atuação decisiva no disco. “O Vira”, com seu gato preto, lobisomem, corujas, pirilampos, sacis e fadas, seria o tema que lançaria os Secos & Molhados em definitivo junto a adultos e crianças. Por algum tempo, as duas primeiras faixas do LP foram as únicas que tocaram nas rádios.

“O patrão nosso de cada dia” é talvez a melhor composição solo (letra e música) de João Ricardo. Começa com o som de três sininhos (reduzidos para dois na maioria das edições em CD). Depois entra o violão dedilhado de Gérson Conrad, o baixo de Willie e, por fim, o vocal de Ney Matogrosso, cantando com uma suavidade que o amadurecimento viria a roubar de sua voz, no futuro. Aqui também se observa melhor o que já se constata no refrão de “O vira”: a bela harmonia formada pelas vozes de Ney, João e Gérson em alguns trechos. Entre os versos, surge a flauta de Sérgio Rosadas. Num clima de leveza, a gravação termina com os mesmos sininhos do começo.

“Amor” é um dos poemas de João Apolinário musicados pelo filho João Ricardo. A linha de baixo de Willie Verdaguer se tornou tão memorável que acabaria sendo repetida em “Balada para um coitado”, do disco solo de João, em 1975. A interpretação já começa com a harmonia a três vozes, entrando o vocal de Ney logo em seguida. João, à moda Bob Dylan/John Lennon, solta umas frases de harmônica de boca. Nos últimos versos, ouve-se uma pequena amostra

da voz solo do compositor. Ele próprio admite não ser um grande cantor, mas nesse trecho a sua participação ficou simpática, como uma assinatura.

Os que classificam os Secos & Molhados como “rock progressivo” com certeza se baseiam em “Primavera nos dentes”, outro poema de João Apolinário musicado pelo filho. A faixa mais longa do LP (4 minutos e 50 segundos) é também a mais sofisticada. Começa com o piano de Zé Rodrix, depois o baixo de Willie, a guitarra de John Flavin discreta na mixagem, por fim a bateria. E assim se ouve uma introdução instrumental de quase três minutos, que costuma suscitar comparações com Pink Floyd. As três vozes finalmente chegam juntas e inesperadas, cantando os oito versos do poema. Uma última surpresa: a sílaba final é gritada orgasmicamente! E os instrumentos descambam para o que parece ser o início de uma longa *jam*, logo silenciada pelo *fade*. Fim do lado A.

O lado B abre com a percussão latina de “Assim assado”, outra composição com letra e música de João Ricardo. Bom arranjo de guitarra, baixo e flautas. Ney canta a música quase toda sozinho, com raras intervenções das outras duas vozes.

“Mulher barriguda” é a única a ter Emílio Carrera no piano. O tecladista chegou tarde para o disco, mas comporia a banda de apoio do grupo em shows. Nas mãos de João Ricardo, o poema de Solano Trindade virou um *boogie woogie* onde o compositor mais uma vez toca a sua harmônica de boca. Há boas intervenções do baixo de Willie.

Gérson Conrad também começava a criar suas melodias. Um de seus trabalhos foi justamente o de musicar os versos de João Ricardo em “El Rey”. A faixa resultante teve apenas 57 segundos, quase uma vinheta, somente com violão e vocal. Ney canta com a voz duplicada, em uníssono, uma em cada canal do estéreo. Gérson fez uma bela melodia, apelando para a flauta de Sérgio Rosadas para compensar a falta de um verso que completaria a métrica.

Mas a obra-prima de Gérson Conrad aconteceria sobre versos de Vinicius de Moraes. Num violão dedilhado que lembra o de “O patrão nosso de cada dia”, o integrante deixaria sua marca definitiva ao musicar “Rosa de Hiroshima”. Interpretada somente por Ney Matogrosso em menos de dois minutos, a canção se tornaria o terceiro sucesso dos Secos & Molhados, depois que “Sangue latino” e “O vira” cumpriram seus ciclos radiofônicos. Esse é um dos clássicos do grupo que melhor resistiu ao tempo, sendo cantado até hoje por Ney Matogrosso e até

por João Ricardo em seus shows, sem contar gravações como a de Simone e a do próprio Ney.

O poeta Cassiano Ricardo também ganha uma melodia de João. “Prece cósmica” é cantada o tempo todo pelas três vozes, em dois minutos, sem grande destaque. Depois é Manoel Bandeira que tem “Rondô do capitão” musicada pelo compositor. Quando os Secos & Molhados estouraram, muitos pensavam que a voz de Ney Matogrosso fosse um falsete. Pois aqui ele canta num registro mais baixo, porém mantendo o seu timbre tipicamente feminino, mostrando a real peculiaridade de suas cordas vocais. A gravação se resume em apenas um minuto e dois segundos. Mas a mais curta do disco vem a seguir: “As andorinhas”, novamente de João Ricardo sobre poema de Cassiano Ricardo. Os versos silábicos se resumem a uma frase, mas ainda assim a introdução consegue estender a faixa para 53 segundos.

Uma das músicas que menos entusiasmava João Ricardo, “Fala”, parceria com Luli, acabaria por se tornar outro clássico do LP e uma das interpretações preferidas de Ney Matogrosso nos shows. Zé Rodrix assumiu o arranjo, compondo um belo solo de sintetizador Moog, e a composição cresceu. E assim um dos melhores discos de música brasileira de todos os tempos encerra de forma majestosa, com a voz de Ney entoando uma linda melodia sobre uma base instrumental forte.

Até o final de 1973 o disco venderia 100 mil cópias, passando para 700 mil no ano seguinte. O êxito do grupo foi coroado ao superlotar o Maracanãzinho em 23 de fevereiro de 1974: 25 mil pessoas do lado de dentro e algumas centenas do lado de fora. “O vira” entrou para o repertório do Carnaval de 1974, onde as máscaras dos Secos & Molhados apareceram nos rostos de foliões. Outro marco foi a viagem ao México. O embarque aconteceu na manhã de 24 de maio, mas o empresário Moracy do Val não os acompanhou. Era o começo da crise. Infelizmente, o peso do sucesso se tornou insustentável. Para frustração de quem aguardava o show de lançamento do segundo LP – marcado para um azarado 13 de agosto – o gato preto cruzou a estrada e o fim dos Secos & Molhados foi anunciado na véspera.

Ney Matogrosso deu início a uma bem sucedida carreira solo. Sua projeção foi importante para quebrar o estigma do “vozeirão” e abrir caminho para intérpretes como Biafra, Markinhos Moura, Édson Cordeiro e Filipe Catto. Gérson

Conrad lançou um disco curioso em 1975, em dupla com a estreante Zezé Motta. Nesse LP, suas músicas são bem próximas do estilo dos Secos & Molhados, com Zezé assumindo os vocais que poderiam ser de Ney. Em 1981, Gérson soltou o que seria realmente o seu único disco solo. Após vários anos afastado da vida artística, voltou a fazer shows com sua banda Trupi em 2008.

Depois de dois ótimos discos solo, João Ricardo trouxe de volta os Secos & Molhados com nova formação em 1978. A partir daí, passou a creditar aos Secos diversos de seus trabalhos, sozinho com outros músicos, ocasionalmente retornando como solista. Atualmente, forma dupla com o multi-instrumentista Daniel Iasbeck, mantendo vivo o nome do conjunto que criou em 1971. Sua importância como compositor ainda está por ser devidamente reconhecida.

Mas o LP de 1973 permanece como uma obra-prima insuperável. E o mérito é de todos que participaram.

Secos & Molhados (Continental – SLP 10.112)

Coordenação de produção: Sidney Moraes

Direção artística: Julio Nagib

Direção de produção: Moracy do Val

Direção Musical: João Ricardo

Arranjos: Secos & Molhados

Arranjo especial para a música “Fala” de Zé Rodrix

Estúdio: Prova (São Paulo, SP)

Técnicos: Luis Roberto Marcondes e Aluizio de Paula Saller Jr.

Fotos: Antonio Carlos Rodrigues

Layout: Décio Duarte Ambrosio

Gravado em maio/junho de 1973

Músicos:

Vocal: Ney Matogrosso

Violões 6/12 cordas, harmônica de boca e vocal: João Ricardo

Violões 6/12 cordas e vocal: Gerson Conrad

Bateria e percussão: Marcelo Frias

Flauta transversal e de bambu: Sérgio Rosadas

Piano, acordeom, sintetizador e ocarina: Zé Rodrix

Guitarras: John Flavin

Baixo: Willie Verdaguer

Piano: Emilio Carrera

Lado A

1. **Sangue Latino** (João Ricardo e Paulinho Mendonça)
2. **O Vira** (João Ricardo e Luhli)
3. **O Patrão Nosso de Cada Dia** (João Ricardo)
4. **Amor** (João Apolinário e João Ricardo)
5. **Primavera nos Dentes** (João Apolinário e João Ricardo)

Lado B

1. **Assim Assado** (João Ricardo)
2. **Mulher Barriguda** (João Ricardo e Solano Trindade)
3. **El Rey** (João Ricardo e Gerson Conrad)
4. **Rosa de Hiroshima** (Gerson Conrad e Vinicius de Moraes)

5. **Prece Cósmica** (João Ricardo e Cassiano Ricardo)
6. **Rondó do Capitão** (João Ricardo e Manuel Bandeira)
7. **As Andorinhas** (João Ricardo e Cassiano Ricardo)
8. **Fala** (João Ricardo e Luhli)





PRIME VIDEO CASSIN PEARLIN E
FARLIGH DE CARAFER CON

SERGIO RICARDO

CALA A BOCA, MOÇO
**PIRI, FRED, CÁSSIO, FRANKLIN E PAULINHO DE CAMAFEU COM
SÉRGIO RICARDO – SÉRGIO RICARDO**

Luiz Américo Lisboa Júnior

A imagem midiática mais forte que se tem do múltiplo artista Sérgio Ricardo é de sua participação no III Festival da Canção Popular de 1967 (TV Record) interpretando “Beto bom de bola”. Não pela música em si, pois ninguém a ouvia diante da reação da plateia que vaiava de maneira ensurdecadora. Mas pela maneira contundente que Sérgio quebra seu violão na frente de todos, numa atitude acima de tudo política, e solenemente o joga sobre a plateia. O ato ganhou notoriedade até na imprensa internacional.

É exatamente um trecho dessa cena que estampa a parte superior da capa de seu disco de 1973 que tem como título *Piri, Fred, Cássio, Franklin e Paulinho de Camafeu com Sérgio Ricardo*. No lugar da boca de Sérgio, uma tarja branca simbolizando a censura a que fora submetido na ocasião. A boca em si é carregada pelo símbolo da censura, um pequeno homem criado pelo cartunista Caulos. No interior da capa dupla o tal homem/símbolo está sentado num banquinho na posição de um atento ouvinte de frente para a boca que abre as letras das músicas em leque.

Devido a essa provocação Caulos e Sérgio foram intimados a depor no DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) e prestar esclarecimentos. O pessoal do DOPS queria saber o porquê daquela capa com a boca cortada. Eles também queriam saber o que Sérgio queria dizer com o refrão “cala a boca, moço” de sua música “Calabouço”.

Vale sublinhar que os nomes que aparecem na capa na verdade pertence os grupo de músicos que com ele criaram o disco: Piri Reis, Cassio Tucunduva, Fred

Martins, Franklin da Flauta e Paulinho de Camafeu.

A maioria das canções do disco são dos anos sessenta, e algumas estavam vetadas pela censura, mas eram exaustivamente cantadas por Sérgio Ricardo em seus shows. Dentre elas, destaca-se “Calabouço” feita em 1968 no calor dos acontecimentos que resultaram na morte do estudante Edson Luiz no restaurante universitário cujo nome é o mesmo do título da música. Na letra Sérgio Ricardo provocava e fazia um jogo de palavras sutil, mas demolidor: “Olho aberto, ouvido atento e a cabeça no lugar, cala boca moço, cala boca moço, do canto da boca escorre metade do meu cantar, cala a boca moço, cala a boca moço, eis o lixo do meu canto que é permitido escutar, cala a boca moço, fala! Olha o vazio nas almas, olha um violeiro de alma vazia (...) cala o peito, cala o beijo, calabouço, calabouço.”

“Sina de Lampião” retrata as ilusões perdidas, a tragédia da emigração do povo nordestino, sofrido por conta da seca, humilhado, sem perspectivas, e ainda cita a questão agrária e a exploração do homem do campo, tema recorrente das canções de protesto social dos anos 1960: “Da minha terra nem sequer sobrou semente / foi-se embora toda gente / uns na terra outros a pé, dos que se foram uns ganharam a cidade, outros estão na saudade enraizada pelo chão.”

“Antonio das Mortes”, em parceria com Glauber Rocha, fez parte da trilha sonora do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*; “Canto americano” reflete a esperança de uma América Latina livre. Numa época em que o continente estava mergulhando em sangrentas ditaduras, a canção é um canto de liberdade e segue uma trilha sonora libertária, aspiração também compartilhada por outros compositores como Violeta Parra e Victor Jara.

“Vou renovar” é uma embolada crítica bem humorada cuja letra sempre era modificada por Sérgio Ricardo a depender da ocasião, no disco ela nos remete a uma idealização de uma sociedade sem distinção de classes e faz referência à insegurança a que estavam submetidos os combatentes da ditadura correndo o risco de prisão e torturas. A letra sofreu vetos da censura tendo que substituir a palavra comunista por colonista, e o título é uma mensagem subliminar da vontade do artista em ver mudado/renovado o atual quadro político da nação: “Canto para classe A, canto para a classe B, cantoria popular, que não é nem A nem B, cuja fonte está no povo, onde eu vou buscar o novo e aprender meu bê-a-bá. (...) Mas me diga onde é que está a classe do A sem B e a classe do B sem A,

não me diga que ela é C, porque C é comunista e vai dar muito na vista, e os homens vão te apanhar.”

Em “Semente” e “Beira do cais” temos duas canções com um discurso lírico, sensual e resistente; “Juliana do amor perdido”, a única peça instrumental do LP, traz influências armoriais nordestinas, barrocas e bem brasileiras.

“Deus de barro” nos remete a um tempo e lugar místico ou real onde esperança e descrença se fazem presentes no brado dos viventes, sendo que a última acaba vencendo representada pelo silêncio da voz do profeta.

O disco se encerra com “Tocaia” onde o discurso metafórico e panfletário se insinua em tom romanesco em frases como: “Não era noite nem dia, era um tempo sem cor nem hora, tocaia, tocaia, tocaia, tocaia (...) e na marca a traição, cravado por mil centelhas, era o medo matando um homem, não mata, não mata, é amado.”

Ao ouvirmos este trabalho de Sérgio Ricardo verificamos que a história do Brasil pode também ser entendida e contextualizada através de belas canções, e que a briga por um país cada vez mais livre e democrático e com menos desigualdades sociais representa aspirações permanentes, não importa o tempo de luta, pois são atemporais e eternas.

AMPB NA ERA DE AQUÁRIOS – CHUMBO E AMOR

Houve um tempo neste país em que a música popular trazia um sentimento ideologizado de conotação social cujo resultado foi a formação e maturação de um grande número de compositores que aliados à intrepidez de seus intérpretes formaram a consciência da nação ou a falta dela. Essa mistura de conceitos e ideias prós e contra ao estado de vivência histórica nacional se deu de modo mais pujante no início da década de 1960, época em que cabeludos cantavam e compunham versões de músicas pop internacionais, e outros considerados xenófobos e intelectuais da vanguarda esquerdista, oriundos do intelectualismo ideológico da guerra fria, viam o país sob o prisma das transformações sociais resultantes das reformas de base propostas pelo governo João Goulart. Foi um período em que o rock de Celly Campello, Tony Campelo, Rony Cord e Sérgio Murilo se fundiram com a bossa nova de João Gilberto e Antônio Carlos Jobim e a MPB dos novos criadores que viriam a seguir, como Edu Lobo, Chico Buarque e Geraldo Vandré, além do deboche irreverente e sério de Juca Chaves como um

contraponto à seriedade intelectual do CPC da UNE e o frescor descompromissado dos jovens fãs de Elvis Presley e, posteriormente, de Beatles e Rolling Stones.

Este país já não era o mesmo da era do rádio. A Nacional e a Tupi já estavam em processo de decadência, os novos tempos viam na televisão a possibilidade de a ascendente classe média não somente ouvir, mas ver seus novos ídolos e com eles vibrar em ressonância com os rumos que a nação estava vivendo. Assim essa nova vanguarda foi ao teatro, cinema e apostou tudo também na TV. Os símbolos maiores dessa fase seriam os festivais de música popular, produtos criados para alavancar a audiência das emissoras e ao mesmo tempo divulgar a canção que se fazia em seus múltiplos e variados segmentos.

A nação fervilhava, o mundo seguia seu rumo de liberdades e lutas por uma sociedade mais humana, fraterna e sem preconceitos. Os jovens eram os protagonistas do que se chamou Era de Aquário, mas se esqueceram que por trás de sua transgressão revolucionária estava o estigma do conservadorismo. Com a luta ideológica de duas gerações, a dos filhos da segunda guerra com os filhos da contracultura revolucionária e utópica, estava, portanto, criado o campo para o conflito e ele não tardou a surgir, pois os filhos da guerra não estavam adequadamente engajados e conscientes dessas mudanças e o mundo do pós-guerra já não respirava os ares do triunfo da liberdade ganha com “sangue, suor e lágrimas”. O inimigo agora era outro, vinha do leste europeu e instalara uma base no Caribe, precisamente em Cuba. O chamado perigo vermelho crescia numa velocidade estonteante em confronto ao perigo do capital, resultando num “big bang” ideológico que traria consequências imprevisíveis, mas cujas principais vítimas seriam os países da periferia, do chamado terceiro mundo, e aí, nessa leva explosiva, nossa perspectiva de liberdade com crescimento foi literalmente para o espaço.

Contudo, se a alegria estampada pela euforia da classe média conservadora foi premiada com a vitória de um golpe em 31 de março de 1964, essa mesma classe média e seus jovens talentos surgidos para o estrelato seriam os porta-vozes da liberdade em suas mais variadas nuances, seja cantando “She loves you” ou entoando a “Marcha da quarta feira de cinzas”. Sinalizando para o fim do carnaval, das canções e reverberando a tristeza de um tempo com expectativa sombria, assim se fez um país contraditório e plural que mesmo com a palmatória como instrumento de coação, também sorriu, cantou, gritou e chorou

quando foi preciso.

Neste contexto histórico, cujos sujeitos éramos todos nós, quer no conforto dos lares ou nos inconformismos das ruas e das universidades, é que se produziu a nossa trilha sonora, o som de um tempo que de nublado tornou-se tempestuoso tentando ofuscar o brilho de corações e mentes, mas impossibilitado de calar a nossa voz e oprimir nosso talento, que se revigorava a cada medida ou ato de arbítrio. Foram-se embora as ilusões e entrou em campo a luta, o campo para uma guerra agora de ideias, suor e lágrimas, mas que acabou trunfando na esteira da paz e do amor, e assim foi feito a partir de maio na Europa, e no dezembro de trevas do Brasil de 1968, quando as lutas pelo restabelecimento das liberdades democráticas em nosso país se acirraram a partir da decretação do Ato Institucional Nº 5 em 13 de dezembro daquele ano. Até esta data havia um crescente inconformismo diante da inflexibilidade dos governos militares em propor uma volta ao estado de direito. Sob a guarda da censura, jornais, revistas, artistas, músicos e intelectuais de todos os gêneros e opiniões tinham suas vozes permanentemente ceifadas ou proibidas, sob o argumento vil de que conspiravam contra a ordem vigente. Eram, portanto, elementos nocivos ao regime e tachados de subversivos ou comunistas.

Vivíamos uma realidade muito difícil, pois tornava-se insuportável conviver com um controle paranoico de ideias onde qualquer cidadão era suspeito pelo simples fato de expor seus pensamentos, principalmente se eles fossem contra o então quadro político. Nesse aspecto surgiu no Brasil um grupo de homens livres que se entregaram numa cruzada de resistência ideológica e fizeram disso uma bandeira de luta, mesmo sabendo dos riscos que corriam. Porém valia a pena o enfrentamento, até porque lutar pela liberdade é um ato de heroísmo cívico, além é claro, de ser um dos princípios fundamentais da humanidade.

No campo específico da música popular é do conhecimento de todos as perseguições enfrentadas por compositores como Chico Buarque, Geraldo Vandré, Taiguara e muitos outros que lutavam contra o arbítrio que imperava no Departamento Nacional de Censura, órgão oficial do governo com autonomia para monitorar a produção intelectual do país. Apesar de todas as dificuldades era necessário não se deixar esmorecer e fraquejar. Naquele momento isso seria desastroso, um ato de covardia diante da pátria e do que ela significava para cada um de nós.

Em meio a este caos, além dos já citados, um nome se fez vibrante, inconformado, realista e determinado, era o paulista Sérgio Ricardo. Construindo sua carreira de cantor, compositor e cineasta desde os anos 1950, foi um dos mais duros e competentes combatentes da ditadura durante a década de 1960. Nunca se deixou levar por ilusões, sabia e percebia perfeitamente o que se preparava para o país a partir de março de 1964. Desde cedo pode verificar a virulência dos conspiradores e sua intenção de instaurar no Brasil um regime de força, no qual liberdade era uma palavra inexistente no vocabulário dos novos donos do poder.

Perseguido implacavelmente, Sérgio Ricardo foi seguindo seu caminho, e suas canções demonstravam a sua capacidade de resistência, além de criarem uma parte significativa da trilha sonora dos anos de chumbo. Um exemplo dessa síntese de lutas musicais e poéticas esta bem delineado no seu melhor trabalho lançado em 1973, um LP que traz em seu repertório as mais engajadas canções de sua autoria e que são um marco representativo do pensamento radical de um artista que denunciava um dos períodos mais desastrosos e contraditórios da vida brasileira.

.....

Piri, Fred, Cássio, Franklin e Paulinho de Camafeu com Sérgio Ricardo
(Continental – SLP 10.093)

Produção: Sérgio Ricardo

Mixagem: Luigi Hoffer

Gravação: Somil

Capa: Caulos

Foto de Sergio Ricardo – Teatro Record 1967

Fotos da contra capa: Sergio Bernardo

Sérgio Ricardo: voz, viola, violão e piano

Piri: viola, violão, rabeca e bandolim

Cássio: baixo elétrico e viola

Franklin: flauta doce e flauta em dó transversa

Paulinho Camafeu: percussão

Lado A

1. **Calabouço** (Sérgio Ricardo)
2. **Deus de Barro** (Sérgio Ricardo)
3. **Semente** (Sérgio Ricardo)
4. **Sina de Lampião** (Sérgio Ricardo)
5. **Juliana do Amor Perdido** (Sérgio Ricardo)

Lado B

1. **Beira do Cais** (Sérgio Ricardo)
2. **Antônio das Mortes** (Sérgio Ricardo e Glauber Rocha)
3. **Canto Americano** (Sérgio Ricardo)
4. **Vou Renovar** (Sérgio Ricardo)
5. **Tocaia** (Sérgio Ricardo)





ECOS DO BLOCO QUE DESBLOQUEOU A RUA ... E FEZ
O PAÍS CANTAR NA VOZ
DE SÉRGIO SAMPAIO
EU Q UERO BOTAR MEU BLOCO NA RUA... – SÉRGIO SAMPAIO

Sérgio Natureza

Quando eu conheci o bloco, ele já estava na rua. O Brasil fazia coro em sua ambígua marcha carnavalesca – pelo caráter tanto festeiro quanto libertário – transformada em hino, válvula de escape, desafogo de quem vivenciou, como eu, os duros tempos de censura e repressão em nosso país. Ele era “o cara” da vez... o “menino” de Cachoeiro que havia conseguido realizar seus sonhos de conquistar a cidade grande e, como seus já consagrados conterrâneos Rubem Braga e Roberto Carlos – dentre outros poucos, trazer o Rio Itapemirim para ser afluente do Rio de Janeiro e que, por tal súbita notoriedade, “sofria algumas felicidades”⁵ decorrentes do insuspeitado “susto-sucesso”. Não lhe fora fácil trocar o ambiente da tamancaria do pai durante a infância/adolescência na pequena cidade natal, os dias de precariedade na chegada à grande metrópole... pelos hotéis multiestrelados, carros, viagens, mega shows e demais benesses reservadas aos famosos. Não perdeu o seu jeito interiorano, mas buscou maneiras de elaborar o choque; e tenham sido elas quais fossem, não carecem de julgamento – foram as que lhe serviram nas circunstâncias, melhor explicadas se voltarmos um pouco no tempo, constatando que o compositor Sérgio Sampaio já havia trabalhado como locutor em Cachoeiro e continuou no ramo narrando comerciais, no Rio, mais exatamente em programa do radialista Abi-Rihan na Rádio Continental no final dos anos 1960. Também não era exatamente um estreante em disco, quando, em outubro de 1972, estourou nacionalmente com a marcha-rancho “Eu quero é botar meu bloco na rua”, apresentada no VII Festival Internacional da Canção (FIC). Contratado naquele mesmo ano pela gravadora Philips, do diretor André Midani e do produtor Roberto Menescal, Sérgio havia lançado anteriormente dois compactos na CBS,

ambos com produção de Raul Seixas, seu padrinho artístico, também seu parceiro no controvertido LP *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista Apresenta "Sessão das Dez"* (1971) – que trazia ainda os cantores Miriam Batucada e Edy Star. O crescente sucesso da sua estourada canção autoral criou a natural expectativa, por parte da gravadora, de que o artista tivesse “outros Blocos na rua” para serem lançados, expectativa essa que acabou precipitando a gravação do primeiro LP de Sérgio. E foi assim, um tanto às pressas, que, em finais de 1972, o artista entrou em estúdio, tendo a seu lado Raul Seixas, que produziu o disco, transou os arranjos de base com o próprio Sérgio e fez a direção musical do trabalho. Na banda de apoio, Sérgio contou com seu fiel escudeiro Renato Piau (violão e guitarra), Alexandre Malheiros (baixo), os bateristas Ivan “Mamão” Conti e Wilson das Neves e o tecladista Zé Roberto (José Roberto) Bertrami, que com Malheiros e Mamão formava o prestigiado/presticioso grupo Azymuth, também o principal arranjador do disco. A percussão ficou a cargo do grupo Creme Cracker. Um ensaio fotográfico foi encomendado a Luiz Garrido e a arte da capa ficou a cargo de Aldo Luiz, todos profissionais de primeira linha. No repertório, quase que totalmente autoral (exceção de samba do pai, que Sampaio registrou), Sérgio se mostra um versátil compositor e intérprete, indo da valsa pop “Leros, leros e boleros”, que abre o disco destilando aquele estranho lirismo tão seu, ao abrasivo conteúdo de “Filme de terror”, que consegue driblar “garrinchamente” a narrativa metafórica da situação repressiva/ cruel/ aterrorizante vigente na época. Nessa última, há quem interprete que o citado Cine Império da Tijuca seria, na verdade, o Quartel da Polícia do Exército, na Rua Barão de Mesquita, tristemente lembrado como o mais atuante centro de torturas de presos políticos no Rio daqueles “anos de chumbo”. Algumas músicas mostram preocupação sócio-ecológico-existencial como “Labirintos negros” e “Viajei de trem”, faixas em que a influência do rock se faz mais presente, sendo que na primeira há um quê de Rogério Duprat no arranjo, bem ao modo tropicalista. O rock também passa pelas lancinantes baladas “Eu sou aquele que disse” (em que o artista, entre declarações de princípios e posturas, cita Roberto e Erasmo de “quero que você me aqueça nesse inverno” e “Pobre meu pai”, onde Sampaio cita um dos seus poetas preferidos, senão o preferido, Augusto dos Anjos, para cantar e exorcizar seus traumas de infância na expressão “podre meu pai”). Para a mãe, compôs “Dona Maria de Lourdes”, na qual Sampaio faz uma declaração de independência dos zelosos cuidados maternos, nos moldes de trechos de “Mamãe coragem”, canção referendada em Brecht, com letra de Torquato Neto, uma das maiores referências e admirações de Sérgio, assim

como Caetano, outro ícone para Sampaio, de “No dia em que eu vim me embora”. Fecha o disco com “Raulzito Seixas”, onde Sampaio declara sua admiração, quase idolatria, pelo amigo/ parceiro/ avalizador/ produtor... não sem apresentar dois sambas de ginga bem carioca: “Cala a boca, Zebedeu”, autoria do pai capixaba maestro de banda, Raul Gonçalves Sampaio e “Odete”, (de Sérgio, em que também são citados Jorge Ben(jor) e Toquinho em “Que maravilha”) duas faixas bem executadas nas rádios, o que não foi suficiente para empolgar a crítica e puxar as vendas.

Fato é que, após um compacto que vendeu cerca de meio milhão de cópias de “Eu quero é botar meu bloco na rua”, se fazia imperioso, por parte da gravadora multinacional que o contratara, o desdobramento para um salto maior – oportuno sim, embora talvez bem mais oportunista, buscando auferir polpudos dividendos para a empresa fonográfica contratante, louros para seus mentores/diretores fonográficos (“o gerente, o assistente ou o inteligente”, como viria a ironizar Sérgio em “Meu pobre blues”, dedicada ao seu ídolo maior, Roberto Carlos). O disco, do ponto de vista artístico, mostrou um artista maduro em sua estreia. Entretanto, o plano emergencial de gravação e lançamento, comercialmente, não deu certo a despeito do investimento no disco com título homônimo ao seu estrondoso *hit* – das estratégias de marketing e plano de vendas para a indústria se desenhava o terrível estigma do “compositor de uma música só”, o malfadado rótulo de “maldito”. Assim o descartaram e, em seguida, o dispensaram, como consequência da propalada irrascibilidade/geniosidade (por conveniência bem mais relevada do que a genialidade) do artista, relutante em divulgar o trabalho, segundo desejavam/lhe impunham. Era um disco que, a bem da verdade, pode ter sido precoce, haja vista a premência de sua realização, um certo açodamento para reunir canções, não necessariamente as que o artista poderia ter selecionado com mais calma/critério, quem sabe com mais tempo para incluir novas composições e formatar melhor o repertório. A despeito de tudo isso, hoje, quarenta anos passados, ouço novamente o disco com uma sensação similar à da primeira audição, aliando prazer e admiração raros, talvez observando melhor alguns detalhes que me fugiram na época. Além disso, com distanciamento crítico, menos guiado pela emoção e pela surpresa que me tomaram quando de seu advento.

Ratifico minha primeira impressão de estar diante de um disco cuja particularidade, ousadia estética, concepção e talento dos envolvidos, pode/deve, do meu ponto de vista (no caso, bem mais de audição), ser considerado um

marco, dividindo relevo com outros estreantes no mercado fonográfico: seu grande amigo Luiz Melodia, Fagner, Belchior, Ednardo, dentre outros aguardados lançamentos da época. Não entro no mérito da questão quanto à magnitude qualitativa da trabalho, mas reputo um dos discos mais significativos da MPB na época, quando se instalara um hiato pós-tropicalista (que interrompera, em parte, o *boom* das chamadas “canções de protesto”). Esse disco possui cores sonoras que mesclam referências e citações, passando pela Jovem Guarda, pelo Tropicalismo e, por mais inverossímil que pareça, sambas da melhor estirpe e baladas da mais refinada artesanias. A posteriori se superlativa em função do renovado frescor, da atemporalidade que o faz, mais do que um item supervalorizado de colecionador, uma referência criativa para quem o conheceu desde o lançamento, o conheceu posteriormente e se revelou uma gratíssima surpresa para os que o ouvem pela primeira vez – inclua-se neste contingente muitos jovens, em número cada vez maior, que se reúnem Brasil afora, no culto a Sérgio Sampaio, a partir da audição deste seu primeiro/emblemático/icônico LP *Eu Quero É Botar Meu Bloco na Rua*.

Outros poucos trabalhos gravados do artista, quase todos esgotados, foram felizmente reeditados por louváveis iniciativas de Zeca Baleiro, Charles Gavin e Carlos Alberto Sion. O disco mereceu análises críticas de variados matizes em autorias de Paulo Henrique Britto, Emílio Pacheco e Rodrigo Moreira – este último, biógrafo de Sampaio, decupando, por meio de análises embasadas, os meandros melódico-poéticos da obra. Não coloco isso como que um ponto final pois o universo das canções de Sérgio Sampaio, na sua peculiaridade, sempre enseja outra(s) leitura(s) / análise(s).

Sérgio Sampaio ainda gravou alguns compactos, o LP *Tem que Acontecer* (Continental Discos, 1976) e um disco independente *Sinceramente* (1982). Infelizmente, apesar de algumas músicas dos dois trabalhos terem ainda chegado a certos rádios, não houve maior repercussão de crítica e vendas. O estigma acompanhou Sampaio até seu precoce falecimento em 1994. A justiça, tardia, mas infalível, começou a ser feita a ele *post-mortem*, através das releituras e gravações de inéditas feitas por artistas amigos e apreciadores da obra de Sérgio em shows – tributo e no CD do projeto que capitaneei *Balaio do Sampaio* (1998). Além disso o resgate do artista se constrói através da biografia *Eu Quero É Botar Meu Bloco na Rua*, de Rodrigo Moreira (Ed. Muiquitã, 2000), dos relançamentos dos discos *Tem que Acontecer* e de uma coletânea de canções gravadas, algumas em participações do artista em projetos especiais que não de

sua própria discografia autoral, do CD de inéditas de Sérgio Sampaio (algumas delas gravadas por outros no *Balaio do Sampaio*), com a voz do artista / cantautor remasterizada e com arranjos produzidos e dirigidos por Zeca, admirador confesso de Sérgio, cultor e seguidor de seu estilo, respeitadas às particularidades de ambos. Zeca lançou, pelo seu selo Saravá, o CD póstumo, de nome *Cruel*, o qual Sampaio se preparava para gravar quando foi acometido pelo mal que o vitimou. Ainda por este selo, mais recentemente saiu uma reedição de *Sinceramente*, seu LP independente, agora em CD (fato que tanto almejava Sampaio), além de algumas participações, não reeditadas, em projetos de sua primeira gravadora com músicas de carnaval, *Phono 73*, entre outros...

Muito ainda há de ser revelado da obra de um criador tão particular como Sérgio Sampaio, um artista que, na sua rica simplicidade inspirada de melodista, demonstra riqueza em seus versos movidos quer por sua natureza poética intuitiva, quer pelo espelhamento e culto a poetas do porte de Fernando Pessoa, Augusto dos Anjos, Drummond, Bandeira, Gullar, dentre outros. Sérgio foi ouvinte fiel/cultor dos grandes da “época de ouro do rádio”, amante do canto de Orlando Silva, Silvio Caldas, Altemar Dutra, Nelson Gonçalves e outras vozes seminais em nosso cancioneiro, como Cyro Monteiro, João Nogueira, Roberto Ribeiro, Roberto Silva, Paulinho da Viola e João Gilberto que, junto com João Saldanha, em outro segmento, botafoquense como Sampaio, o levaram a colocar o nome de João em seu filho.

Fato incontestável é que a obra de Sampaio evidencia um artista de raro talento criador, personalíssimo, um homem que pôs toda uma nação no mesmo bloco, na mesma rua, no mesmo sentimento cívico, mesmo clamor, mesma festa. Sérgio Sampaio, uma personalidade artística invulgar, rara... única... um ser único, que soube mesclar seus dotes e idiossincrasias, seus humores e suas contradições ao seu dom inato de cancionista, dos mais notáveis surgidos (e preservados pela qualidade) na história recente de nossa música popular. O Bloco do Sampaio vai continuar sempre passando na rua da nossa memória!

** Este texto foi escrito com a colaboração de Rodrigo Moreira, biógrafo de Sergio Sampaio.*

.....

Eu Quero Botar Meu Bloco Na Rua... (Philips – 6349 057)

Produção: Raul Seixas

Técnicos de gravação: Ary e Luigi

Fotos: Garrido

Capa: Aldo Luiz

Estúdio: Phonogram (Rio de Janeiro, RJ)

Violão e vocal: Sérgio Sampaio

Violão solo e guitarra: Piau

Bateria: Ivan Mamão e Wilson das Neves

Baixo: Alexandre

Piano e moog: Zé Roberto

Percussão: Conjunto Cream Cracker

Participação indispensável: Paulo “Chocolate” Sérgio

Arranjos: Zé Roberto, Raul Seixas e Sérgio Sampaio

Lado A

1. **Leros e Lero e Boleros** (Sérgio Sampaio)
2. **Filme de Terror** (Sérgio Sampaio)
3. **Cala a Boca, Zebedeu** (Raul Sampaio)
4. **Pobre Meu Pai** (Sérgio Sampaio)
5. **Labirintos Negros** (Sérgio Sampaio)
6. **Eu Sou Aquele Q ue Disse** (Sérgio Sampaio)

Lado B

1. **Viajei de Trem** (Sérgio Sampaio)
2. **Não Tenha Medo Não (Rua Moreira 65)** (Sérgio Sampaio)
3. **Dona Maria de Lourdes** (Sérgio Sampaio)
4. **Odete** (Sérgio Sampaio)
5. **Eu Quero é Botar Meu Bloco Na Rua** (Sérgio Sampaio)
6. **Raulzito Seixas** (Sérgio Sampaio)

5. A expressão “sofia algumas felicidades” é de autoria do poeta Salgado Maranhão, amigo do artista.



IMAGINA UM SOM: ELES FIZERAM MATANÇA DO PORCO – SOM IMAGINÁRIO

Marcus Veras de Faria

O ano da graça de 1973 não foi fácil para ninguém. E, apesar da noite que espalhava suas cinzas sobre o país, um poderoso coração musical pulsava bem para lá das fronteiras do permitido. No embate direto com a censura, os maiores nomes de nossa música popular produziram álbuns maravilhosos, que servem de referência até hoje, passadas quatro décadas. Compositores e letristas afiavam suas garras poéticas em metáforas e representações, driblando o olhar severo de quem inventou a tristeza.

A nossa música instrumental urbana, que ganhara um incrível alento com a chegada da Bossa Nova (os trios baixo/piano/bateria exibiam a pujança dos músicos brasileiros), se modernizava com todas as influências que o pop liberara, do jazz aos instrumentos eletrônicos. A guitarra elétrica, depois de ser esculachada por uma passeata em São Paulo, saía de seu gueto para levar novos sabores à mistura verde-amarela. O contrabaixo elétrico com e sem trastes também marcou presença. E a sempre poderosa percussão brasileira solidificou as questões rítmicas. O piano elétrico e sua incrível gama de sonoridades trouxe novas texturas para alegria dos compositores e arranjadores. A Tropicália, o rock, a Jovem Guarda, a Bossa Nova, todos estes gêneros, depois de um princípio conflitante, passaram a se comunicar – primeiro por debaixo do pano, depois sem medo de ser feliz.

Entre os grupos instrumentais da época, talvez nenhum tenha sido tão nômade e multifacetado como o Som Imaginário. Formado inicialmente em 1970 pelo tecladista, compositor e arranjador Wagner Tiso para acompanhar a estrela ascendente de Milton Nascimento, o Som Imaginário foi a arena onde uma brilhante geração de músicos exibiu suas muitas qualidades. Vamos à escalação

desta poderosa equipe, ressaltando que não há banco pois todos que por ali passaram são titulares. Frederiko (guitarra), Toninho Horta (guitarra), Zé Rodrix (teclados), Luiz Alves (baixo), Laudir de Oliveira (percussão), Naná Vasconcelos (percussão), Robertinho Silva (bateria), Tavito (guitarra, violão de doze cordas), Nivaldo Ornellas (sax); fora os convidados para cada um dos três LPs que eles gravaram.

Ouvir o Som Imaginário ao vivo era uma festa para os ouvidos, com muitos *sets* de improvisação, o que o estreito espaço dos discos de vinil não permitia. Logo no primeiro LP, pelo menos dois grandes sucessos: “Feira moderna” (Beto Guedes e Fernando Brant), que brilhou no Festival Internacional da Canção, e “Hey man” (Zé Rodrix e Tavito), trilha sonora da peça *avant-garde* tropicalista *Miss Apesar de Tudo Brasil*. Essa última tinha uma “pegada” mais pop, principalmente por conta da dupla Rodrix e Tavito.

No segundo LP, com a saída de Zé Rodrix para formar um trio com Luiz Carlos Sá e Gutemberg Guarabyra, o destaque passa a ser Frederiko e suas belíssimas composições – um exemplo é “Salvação pela macrobiótica”. Os seus solos nas apresentações ao vivo deixavam a galera encantada – procure as gravações de programas de TV de vanguarda para saber do que falo. E por fim chegamos ao terceiro disco, *Matança do Porco*, de 1973, que esconde sob uma capa sombria sua música luminosa e onde Wagner Tiso mostra toda as suas virtudes como compositor e tecladista.

Como eu disse antes, 1973 não foi um ano fácil para muita gente. E a foto de capa parece emular o espírito da época: Wagner, Luiz Alves, Tavito e Robertinho, todos muito sérios, posando sob as árvores de um estacionamento no Aterro do Flamengo. Cores tristes, sombrias. O título, *Matança do Porco*, remete imediatamente a algum tipo de sacrifício. E a faixa homônima teria sido escrita como trilha sonora para o filme de Ruy Guerra *Os Deuses e os Mortos*, de 1970, mas a ficha técnica garante que a trilha pertence a Milton Nascimento (além de sua participação no filme, ele canta a belíssima “Canhoneira”, parceria com o próprio Ruy Guerra).

Influenciada (ou não) pelo clima “progressivo” da época, a primeira faixa do LP, “Armina”, traz Wagner Tiso mostrando toda as suas qualidades de instrumentista, no piano acústico e elétrico e no órgão, secundado pelo trio Robertinho Silva (bateria), Fredreyko (guitarra) e Luiz Alves (que na época

assinava apenas Luiz Carlos) no baixo. É um início simplesmente brilhante, puxado pelo solo de guitarra que “prepara” a delicadeza do piano solo, numa semivalsa que retorna sem culpa ao peso da guitarra de Frederyko. A “mão leve” do baterista Robertinho Silva pesa de verdade para completar o que lhe pede a complexidade da composição. Ao final da faixa, o teclado de Tiso deixa no ar a sugestão de algo que se esfuma com o vento...

A segunda faixa, “A3” balança um bocado, já que é um tema, por natureza “mais sacudido”. Wagner comanda o piano elétrico e o órgão, Tavito leva a guitarra de 12 cordas, Robertinho traz a tumbadora junto com a bateria, e Luiz Alves, além do baixo, sacode os maracás. Três convidados engrossam o caldo: Danilo Caymmi (flauta), Chiquito Braga (guitarra) e Chico Batera (percussão). Como se pode ver, não é à toa que “A3” balança tanto... Quanto ao título da faixa, não é de hoje que os instrumentistas sentem dificuldade em dar nomes às suas composições. É só lembrar o grande Moacyr Santos e as suas geniais “Coisa número 1”, “Coisa número 2” e por aí afora.

A terceira faixa é só uma vinheta, tirada de “Armina”, mas com a beleza da Orquestra Odeon, regida por Arthur Verocai. Já a quarta faixa, “A número 2”, apesar da batida levemente bossa-nova, traz a gravidade de duas guitarras (Frederyko e Chiquito Braga), apoiadas nas 12 cordas de Tavito, com o tema principal sendo replicado no órgão e no piano elétrico de Wagner Tiso. Ao fundo, a Orquestra Odeon, agora sob o comando do maestro Lindolfo Gaya (nome importantíssimo para a música popular brasileira entre os anos 1950 e 1970), faz a cama para o tema. A canção se transforma em algo muito mais percussivo no terço final do tema, surpreendendo o ouvinte de forma muito agradável, com a interferência da percussão de Chico Batera, que dobra a poderosa bateria de Robertinho Silva. É bom lembrar que se trata de um *long play*, com duração muito curta, e por isso mesmo estas três faixas encerram o lado A.

O lado B começa com a faixa-título “Matança do porco”, uma suíte comandada pela guitarra distorcida de Federiko secundada pelos teclados de Wagner Tiso. Em excruciantes seis minutos e meio de sua primeira parte, a suíte leva ao ponto máximo todas as possibilidades da quinteto (guitarra, teclados, bateria, baixo e percussão, novamente com Chico Batera), para desaguar em um segundo movimento orquestral, novamente sob a regência do maestro Gaya. Aqui, há um encontro das diferentes vertentes que citei no segundo parágrafo deste texto. Pois o coral é formado por nada menos do que os Golden Boys,

ícones da Jovem Guarda tão “mal-afamada” entre os ditos cultores da norma clássica da música brasileira, com o solo vocal de Milton Nascimento no esplendor de sua forma técnica e artística. O efeito, multiplicado pela orquestra, é simplesmente emocionante, e o mineiro Wagner Tiso, compositor e arranjador do tema, faz questão de frisar suas raízes com a entrada do órgão que encaminha para o final que é o começo, assim como ocorreu na faixa que abriu o LP. Garanto a vocês: são onze minutos e oito segundos de música com uma intensidade difícil de se encontrar entre os grupos instrumentais brasileiros que se seguiram ao Som Imaginário.

Uma nova vinheta de apenas 33 segundos, também baseada em “Armina”, separa a “Matança” da faixa seguinte, mas dessa vez com um tom *jazz* reforçado por um belo naipe de sopros, com a cama da Orquestra Odeon. Intitulada “Bolero”, a sétima faixa deste magnífico LP reúne Wagner Tiso, Robertinho, Luiz Alves, Tavito e Milton Nascimento na composição. E quem dá o tom desta vez é a guitarra de doze cordas de Tavito, com um pé bem fincado em tradições de violas mineiras. Danilo Caymmi faz uma liga em tons graves com sua flauta, bordando frases simples apoiadas nas harmonias dos pianos acústico e elétrico de Wagner. “Mar azul” (Wagner Tiso e Luiz Alves) sambalança um tema costurado nas entrelinhas pela guitarra de Chiquito Braga, novamente com o apoio da flauta de Danilo Caymmi. Para encerrar o disco, uma nova vinheta com cerca de 40 segundos, com a Orquestra Odeon regida por Arthur Verocai, agora com destaque para o naipe de sopros.

Ouvido assim, tantos anos depois, esta álbum exhibe com clareza suas virtudes e defeitos. Das primeiras já falamos o bastante, quanto aos defeitos, fica clara a dificuldade de aprisionar no suporte LP toda a intensa criatividade de um fabuloso grupo de músicos brasileiros. Pode-se questionar também a sequência das faixas, que no meu entender prejudicam um pouco a compreensão do projeto como um todo. Ou talvez não houvesse mesmo composições em número suficiente para fechar um LP, o que levou a utilização das “vinhetas” para completar o *set list*.

Seja lá como for, *Matança do Porco* é uma peça única na carreira de um grupo que nunca fez questão de solidificar uma linha musical, deixando na mão dos muitos músicos que vestiram sua camisa a escolha do repertório e dos arranjos. É interessante notar a participação de Wagner Tiso nos três LPs aqui citados. Pouco importava se o som estava mais “Zé Rodrix” ou “Frederyko”. O

tecladista mineiro, com seu imenso talento de compositor, arranjador (os arranjos orquestrais da “Matança” são todos dele) e tecladista soube somar, integrar e multiplicar o talento de seus parceiros de banda, criando uma música instrumental brasileira absolutamente conectada com o mundo, sem perder suas características nacionais.

É verdade, o ano de 1973 não foi fácil para ninguém, mas graças ao talento dos nossos músicos ficou mais fácil resistir aos ventos gelados que insistiam – mas não conseguiram – semear e colher somente a tristeza em nosso país.

Matança do Porco (Odeon – SMOFB 3782)

Diretor de produção: Milton Miranda

Diretor musical: Maestro Gaya

Assistente de produção: Antônio de Vicenzo

Orquestrador: Wagner Tiso

Regentes: Gaya, Arthur Veocoi, Paulo Moura

Diretor técnico: Z.J. Merky

Diretor de gravação: Nivaldo, Tonhinho, Dacy

Técnico de laboratório: Reny R. Lippi

Técnico de remixagem: Nivaldo Duarte

Gravações realizadas nos estúdios Odeon

Rio de Janeiro, RJ - 28/3 a 8/5/1973

Wagner Tiso: órgão, piano e piano elétrico

Luiz Carlos: baixo elétrico, guitarra

Robertinho: bateria, tumbadora

Tavito: guitarra de 12 cordas

Participações especiais:

Orquestra Odeon

Milton Nascimento: voz

Golden Boys: vocais

Frederyko: guitarra

Danilo Caymmi: flauta

Chico Batera: percussão

Chiquito: guitarra

Lado A

1. **Armina** (Wagner Tiso)
2. **A3** (Wagner Tiso)
3. **Armina** (Wagner Tiso)
4. **ANº 2** (Wagner Tiso)

Lado B

1. **AMatança do Porco** (Wagner Tiso)
2. **Armina** (Wagner Tiso)
3. **Bolero** (Wagner Tiso, Robertinho Silva, Tavito, Luis Alves e Milton Nascimento)
4. **Mar Azul** (Wagner Tiso e Luis Alves)
5. **Armina** (Wagner Tiso)





PARECE QUE FOI HOJE
FOTOGRAFIAS – TAIGUARA

José Maria dos Santos

Se bem recordo, era um dia de semana nos inícios do ano de 1971, talvez uma quarta-feira. Taiguara estava ensaiando um show que ia estreiar em São Paulo, movimentando-se freneticamente no alto da arquibancada do teatro – por esse detalhe é de supor que se tratava do Teatro de Arena – na tentativa de corrigir eventuais dissonâncias na disposição do palco. Ele estava vivamente obcecado pela posição e efeito dos fachos de uma luz que emitia suave tonalidade lilás. Por mais que o iluminador e o produtor se mobilizassem, mudassem a posição e graduassem a intensidade, Taiguara não ficava satisfeito e mostrava sua irritação por meio de exclamações desagradáveis. Como o confronto se prolongou por uns quinze minutos, voltei-me para observá-lo melhor. Eu estava ali como repórter da extinta revista *Fatos & Fotos* (Bloch Editores) e, a rigor, não estava dando maior importância ao evento por motivos que serão apresentados mais adiante. Mas a persistência minimalista provocada por aquele solitário *spot* no palco despojado chamava a atenção. Havia na atitude daquele rapaz de cabelos encaracolados, e aparentemente imberbe, algo de atrevido e arrogante, impressão que, hoje, decorrido tanto tempo, atraía um certo preconceito na ocasião. É que jamais seria pensada tal coisa de Chico Buarque de Holanda, de Caetano Veloso, de Gilberto Gil ou Elis Regina, por exemplo. Neste caso, a manifestação seria entendida apenas como um tolerável preciosismo de artista interessado em dar um caráter de obra-prima ao trabalho, intenção legítima mas que era negada ao jovem Taiguara. Nessa época ele não havia se colocado ao lado do grupo referido para confrontar abertamente o regime militar. Portanto, aos olhos dos jornalistas, que sentiam diariamente o peso do Ato Institucional Numero 5 nas redações através dos intimidadores comunicados de censura da Polícia Federal, quem não participava do confronto não era considerado um criador de valor. Este critério prevalecia em todos os campos da produção artística, fosse na literatura, cinema e até nos

esportes, em que o contestador Cassius Clay era mais celebrado pelas suas atitudes fora do ringue do que dentro. Não se tratava de posição individual e sim de um alinhamento próprio do árbitro imposto. Tudo que recendia a liberdade e expressão era aspirado com vigor.

O disco *Fotografias* (1973) deve ser necessariamente situado na moldura desse contexto. Se a canção que encabeça o repertório, “Que as crianças cantem livres”, tivesse sido lançada em tempos normais e não de cólera, provavelmente estaria – assim como “Hoje” (1969) e “Universo do teu corpo” (1970) – refulgindo entre as principais estrelas da nossa música popular brasileira. Entretanto, essa possibilidade lhe foi negada pelas circunstâncias. O álbum enfrentou uma situação que, no nosso futebol, pode ser transferida ao impertinente destino do jogador Roberto Rivellino, a quem nada menos do que Diego Maradona idolatrou com as mãos em prece. Ele teve a sina de ser contemporâneo de Pelé, do contrário, seria o melhor jogador do planeta. A mesma comparação pode ser levada ao excelente Tony Bennett, se não tivesse Frank Sinatra pela frente. Taiguara passou por tal deslocamento movido pelo clima político, porém, diferentemente, foi mais desafortunado. Por duas vezes, tornou-se o homem certo na hora errada. O primeiro capítulo já foi apresentado; no segundo, ao ser ferozmente perseguido pelos censores. A censura em si, como sinônimo de supressão da livre expressão, dera lugar a preocupações mais importantes naquele meio midiático que poderia alavancá-lo: prisões indiscriminadas, mortes e medo generalizado num verdadeiro salve-se quem puder. As equipes de *Pasquim*, *Movimento*, *Opinião*, *O Estado de S. Paulo*, *Veja* e os nanicos em geral que o digam.

Por que, neste livro, o hoje mítico disco *Fotografias* está merecendo aqui este tratamento prioritariamente político? A razão é simples, mais do que isso, singela, até no sentido de pureza das flores, algo que diz muito a respeito da personalidade de Taiguara. Do ponto de vista musical e técnico, cabe dizer com certa banalidade que nada há a obstar. Contudo, não por acaso, o correr dos anos filtrou, destilou e fez as virtudes retornarem como um néctar a ser saboreado. Assim, *Fotografias* alcançou o seu lugar merecido como uma das peças maiores do nosso cancionário, o que lhe fora negado por muitos anos devido a razões eminentemente políticas.

UM BANDONEON ÍNTIMO

Fotografias faz lembrar um diálogo saboroso do irônico personagem João da Ega no livro *Os Maias*, de Eça de Queirós. Referindo-se ao volume recém-lançado do poeta imaginário Craveiro, que era superiormente admirado pela *intelligentsia* de Lisboa, cenário do livro, João recomenda ao jornalista que pretendia resenhá-lo adotar um silêncio obsequioso e limitar-se a informar apenas o preço e onde comprá-lo, considerando que sua qualidade inquestionável dispensava parecer ou opinião. De fato, em princípio, a ficha técnica do disco desarma eventuais reparos aos nomes consagrados que o assinam. O próprio Taiguara chamou a si vários arranjos; Claudio Mamberti respondeu pela direção; Marlui Miranda tocou violão e guitarra; Nivaldo Ornelas, sax soprano; Jorginho Campos, Lula e Wilson das Neves tocaram bateria; Paulo Moura, clarineta; Dino Sete cordas, violão 7 cordas e por aí afora, sem esquecer a participação do pai Ubirajara Silva, que será apresentado algumas linhas adiante. Esse *blend*, temperado pela própria lavra de Taiguara, evidencia o profundo domínio que ele tinha sobre esses assuntos de música. Nada a estranhar, uma vez que trazia tal acervo de berço. Veio ao mundo como filho do maestro e acordeonista Ubirajara Silva e Olga, cantora. Claves, acordes, arranjos musicais e estilos de interpretações lhe eram tão familiares quanto brincar de carrinho. Por acaso, o primeiro ar que respirou foi o de Montevideú, pois seu nascimento coincidiu com uma excursão do casal à capital uruguaia. (Existe uma versão que afirma que o casal fazia espetáculos para, na verdade, custear o tratamento de um irmão de Ubirajara junto a médicos especialistas locais, e esse seria o real objetivo da viagem).

Porém, a bela herança musical que lhe coube, tinha raízes anteriores a esses acontecimentos. Taiguara esclareceu em diversas entrevistas que tudo começou com o avô paterno Graciliano, sujeito que ostentava pendores musicais admiráveis e que, embora amador nas suas aventuras nesse terreno, portando, como o filho, um bandoneon que tocava como se fosse sanfona, acompanhou Noel Rosa e Carmen Miranda no Rio de Janeiro, naqueles anos 20 e 30. Aos oito anos, o pai Ubirajara comprou-lhe um piano que, salvo engano, conservou até o último suspiro, e que lhe propiciou ensaiar as primeiras composições por volta dos 10 anos e a arriscar letras aos 12, em precoce engenho.

Não é difícil aceitar que *Fotografias* represente o fim de um ciclo da trajetória de Taiguara, aliás, ainda hoje mal compreendido no país. A partir desse disco ele iria se autoexilar na Europa, farto dos aborrecimentos, como se quisesse fechar para sempre uma porta atrás de si. A rigor, ninguém pode recriminá-lo.

Como suportar uma rotina desgastante em que as convocações dos censores eram tão frequentes como visitas aos amigos? Teve, segundo números redondos, 146 canções proibidas, uma profusão que será melhor entendida algumas linhas adiante. Ao correr o mundo, experimentou muitas coisas e deu uma guinada na sua criatividade em direção a uma militância panfletariamente marxista que o acompanharia até o fim. Continuou reverberando o seu talento de sempre. O disco *Imyra, Taira, Ipy, Taiguara* (1976) é outro que merece o mesmo tratamento dado por João da Ega ao livro do poeta Craveiro. Independentemente do que pudesse existir lá dentro, basta bater os olhos em quem fez. Além de Taiguara lá estão Wagner Tiso, Toninho Horta, Jacques Morlembaum e Hermeto Pascoal. É uma reunião de magos que produziram mais prodígios do que as bruxas de Macbeth.

Porém, gradativamente nessa nova investida, Taiguara foi dando lugar a um outro Taiguara, como se estivesse buscando substituto para um caminho que, equivocadamente, julgara não ter dado certo. Por ironia, aqueles censores do passado teriam agora, do seu ponto de vista, motivos palpáveis para interditá-lo. Naquele primeiro período, a julgar pelas dezenas de canções vetadas, aparentemente sem motivos lógicos, eles instintivamente farejavam subversão naquele rapaz inquieto e puseram seus lápis vermelhos em ação para riscar o terrível “xis” sobre as palavras, sem saber direito porque o faziam, segundo o próprio Taiguara assinalou. Desta vez não se tratava de subversivos aos quais estavam habituados, aqueles que martelavam conceitos claros como a liberdade de pensamento e expressão; de organização política; do direito de fazer oposição – os tópicos clássicos que compõem as conquistas civilizatórias. Sobreposta a esses pleitos libertários, Taiguara interpunha em versos incômodos, e bem mais convincentes por serem belos, a necessidade definitiva de perseguirmos nossa liberdade interior para sermos livres sob todos os aspectos. Era uma carga excessiva de liberdade para uma só ditadura. Tanto o III Reich quanto a União Soviética de Stalin, para ficarmos nas experiências mais representativas, não dilaceraram somente seus opositores concretos, mas tentaram dar destino idêntico à música e à pintura decadentes, que, aparentemente, não podiam ameaçá-los.

A PLENOS PULMÕES

A faixa número sete de *Fotografias* se intitula “Romina e Juliano”. Essa canção traz um substrato dramático de *Romeu e Julieta* ou de *Abelardo e Heloisa*

que caracteriza a interdição social aos amores excessivamente espontâneos, portanto, desafiadores. A canção, que, aliás, não figurou entre os grandes sucessos de Taiguara, resume com felicidade sua busca incessante pela liberdade interna, à cavaleiro da liberdade civil e política referida muitas linhas acima, negada naqueles tempos difíceis. Não seria exagero afirmar que “Romina e Juliano”, por trazer nos seus versos a longa experiência humana dos corações aprisionados, tenha sido o último degrau antes de mudar seus rumos, que o colocaram num palanque. É possível que, inadvertidamente, ele já tivesse antecipado e explicado os passos, então ainda sob o formato de desenho em 1970.

Fotografias (Odeon – SMOFB 3779)

Diretor de produção: Milton Miranda

Diretor musical: Maestro Gaya

Assistente de produção: Eduardo Souto Neto

Diretor Técnico: Z. J. Merky

Técnicos de gravação: Nivaldo Duarte/Dacy/Toninho

Técnico de laboratório: Reny R. Lippi

Técnico de remixagem: Nivaldo Duarte

Fotografia

Capa: Antonio Guerreiro/Plug

Contracapa/Poster/Layout: David Drew Zingg/Plug

Músicos:

Piano elétrico, órgão, efeitos de órgão, assobio e voz : Taiguara

Piano: Taiguara (1, 2, 7, 8, 9, 10 e 11) e Francis Hime (5)

Flauta: Taiguara (3)

Flautas: Jorginho da Flauta (3)

Efeitos de piano: Eduardo Souto Neto (13)

Violão, surdo, queixada, sinos, guizos e “ui” : Marlui Miranda

Guitarra: Marlui Miranda (1 e 3) e Chiquito Braga (2)

Violão solo e cavaquinho: Neco

Violão 7 cordas: Dino 7 Cordas

Gongos: Tibério César

Baixo : Tibério César (1, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 12 e 13), Novelli (2) e Sergio Barroso (5 e 10)

Carrilhão e bongozinhos : Jorginho Campos

Bateria: Jorginho Campos (1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 e 12), Lula (2) e Wilson das Neves (10)

Caixa de fósforos: Dazinho

Bandoneon: Ubirajara Silva

Saxofone soprano: Nivaldo Ornelas

Clarinete: Paulo Moura

Gaita : Mauricio Einhorn

Arranjos:

Taiguara (1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 11, 12 e 13)

Eduardo Souto Neto (4, 8 e 11)

Francis Hime (5, 6, 7, 9 e 10)

Ubirajara Silva (11)

Orquestrações e Regências:

Eduardo Souto Neto (1, 4, 8, 11 e 13)

Francis Hime (5, 6, 7, 9 e 10)

Lado A

1. **Que As Crianças Cantem Livres** (Taiguara)
2. **Pra Luisa - Essa Pequena** (Taiguara)
3. **Flauta Livre** (Taiguara)
4. **Gotas** (Taiguara)
5. **A Companheira** (Taiguara)
6. **O Mundo é Um Só** (Taiguara)

Lado B

1. **Romina e Juliano** (Taiguara)
2. **Não Tem Solução** (Dorival Caymmi e Carlos Guinle)
3. **No Avião** (Taiguara)
4. **Saudade de Marisa** (Taiguara)
5. **Cartinha Pro Leblon** (Taiguara)
6. **Nova York** (Taiguara)
7. **Fotografias** (Taiguara)



terço



AMANHECER TOTAL

TERÇO – O TERÇO

Luiz Antonio Mello

Em 1973 o mundo estava muito esquisito. Richard Nixon enfrentava o auge da crise de Watergate, que o levaria a renúncia no ano seguinte. Para piorar as coisas, achando que iria obter algum apoio popular, ele intensificou ainda mais o envio de tropas para a guerra do Vietnã, que os Estados Unidos acabariam perdendo em 1975.

No Brasil, ditadura absoluta. Final do governo Médici, o chamado general da morte. Muita gente presa, torturada, desaparecida. A música brasileira se mostrava disforme e sem opinião porque quem falava “demais” ia parar nos porões dos verdugos. Os mais radicais (eu diria reacionários) diziam que o rock progressivo tomou conta de parte de nosso país porque pregava uma “alienação lisérgica”. Naquela época, o que não era manifesto político era automaticamente chamado de “delírio burguês” ou coisa parecida. Era permitido proibir em todas as frentes. Por outro lado, foi o ano de lançamento de dois petardos da história do rock: o álbum duplo *Quadrophenia*, segunda ópera-rock (na minha opinião) do The Who e do antológico *The Dark Side of the Moon* do também inglês, mas progressivo, Pink Floyd.

Entre os grupos que se destacavam no cenário de 1973 estavam Os Mutantes (a essa altura totalmente progressivo, radicalmente influenciado pelo inglês Yes), Vímãna, Veludo Elétrico e O Terço. Nesse ano eu trabalhava como estagiário (passando depois a programador) na primeira rádio exclusivamente de rock do Brasil, a Federal AM. A emissora pertencia ao grupo Manchete, era dirigida por Carlos Siegelman e produzida por duas feras de grosso calibre: Marcos Kilzer e Jorge Davidson. Conheci Sérgio Hinds e Cezar da Marcês (que com Vinícius Cantuária formavam o trio) na rádio. Foram lá divulgar o álbum *Amanhecer Total*.

Impressionante a criatividade desses brasileiros que conseguiram vencer as mais bizarras e limitadíssimas condições técnicas produzindo um álbum que entrou para a história como exemplo do que o país fez de “progressivo mais puro” nos anos 70. Lançado pela gravadora Continental, *Amanhecer Total* foi cultuado por jovens da classe média e desprezado pelo chamado povão porque, logicamente, jamais, em tempo algum, foi tocado nas rádios. Com exceção da Federal que jogava os dois lados do disco no ar, para orgasmo da audiência que colocou a emissora com míseros um quarto de quilowatts de potência (a Mundial tinha 100 mil watts) em quinto lugar na Zona Sul do Rio. Mais: entre os ouvintes mais apaixonados estava, nada mais nada menos do que Big Boy que, inspirado na Federal (ele diria posteriormente), criou a bombástica Eldo Pop FM em 1971 e que também tocou muito *Amanhecer Total*. Depois de sua morte em março de 1977, acabaram com a rádio em setembro de 1978.

A música-título “Amanhecer total” ocupa todo o lado B do disco e, como “Close to the edge” do Yes que reúne “Close to the Edge: The solid time of change/ Total mass retain/ I get up” numa levada só. Como nos discos do Yes, O Terço compartimentou a canção em suítes, uma mudança de sonoridade que havia começado no ano anterior, 1972, quando lançou um compacto mais pesado com as músicas “Ilusão de ótica” e “Tempo é vento”. *Amanhecer Total* mostra a vocação clara de O Terço, que cultuava e compunha hard rock e progressivo. A mistura dos dois gêneros é a fórmula mágica do sucesso do álbum que teve como maior oponente no ringue das gravações as limitações técnicas. Com certeza o projeto do disco era muito maior e muito mais sofisticado do que uma mesa de oito canais de gravação. Mesmo assim o grupo venceu. E com louvor.

A longa suite chamada “Amanhecer total” (com seis temas) foi composta pelos três integrantes (Sérgio Hinds, Vinícius Cantuária e Cezar das Mercês) e conta com a participação de Luiz Paulo Simas nos teclados sintetizadores (ele era do Módulo 1000), Patrícia do Valle com a voz na introdução do tema “Cores”, Chico Batera na percussão e Maran Schagen encerrando o tema “Cores finais” no piano. O músico Paulo Moura também participou do disco, tocando saxofone alto na música “Você aí”.

O disco saiu pela Continental sob o mítico código de fabricação SLP 10107, que alguns fãs imprimiram em camisetas enigmáticas. Mas, os fãs radicais de O Terço quando viam a camiseta sabiam que se tratava do número da certidão de nascimento de *Amanhecer Total*. Eu tive uma dessas camisetas e, toda hora,

alguém perguntava o que significava, especialmente na sapataria do Souza, em Copacabana, onde eu comprava a prestação botas parecidas com as de meu herói Pete Townshend, pai e mãe do The Who.

Quando peguei o disco na loja, fui direto no *set list*. Estavam lá:

1- Deus (César de Mercês, Vinícius Cantuária e Sérgio Hinds); 2- Você aí (César de Mercês); 3- Estrada vazia; (Ezequiel e Vinícius Cantuária); 4- Lagoa das Lontras (Vinícius Cantuária e Sérgio Hinds); 5- Rock do Elvis; (Ezequiel e Vinícius Cantuária); 6- Amanhecer total: Parte I – Despertar pro sonho (César de Mercês); Parte II - Sons flutuantes (César de Mercês, Sérgio Hinds); Parte III – Respiração vegetal; (César de Mercês, Vinícius Cantuária); Parte IV – Primeiras luzes no final da estrada; (César de Mercês, Sérgio Hinds); Parte V – Cores (César de Mercês, Sérgio Hinds).

O rock progressivo no Brasil tem muito mais preconceitos do que conceitos. Repito: em 1973 o país vivia uma fase de radicalização tanto da ditadura como dos movimentos de libertação. Para os radicais, falar de “sons flutuantes” e “música viajante” naqueles tempos era a mesma coisa do que encher a cara de LSD para se alienar e não encarar o país com seriedade. Mais tarde, muita gente de esquerda acabou concordando que não só radicalizou demais como patrulhou, e muito, o rock progressivo porque os músicos dessa linha não “questionavam o sistema”. Mas hoje, com o Brasil democrático, bandas como o Bacamarte e Violeta de Outono tocam em todo o país sendo aplaudidas de pé. Claro, fundamental mencionar a volta dos Mutantes e até de O Terço nessa década de avanços e *revivals*. O que os integrantes de O Terço e Spin XXI (grupo, nascido em Niterói em 1975) queriam explicar é que acima dos preconceitos o progressivo tinha um conceito. E que conceito!

Apesar da ira da esquerda e dos verdugos da direita, *Amanhecer Total* não só fez história como foi morar lá. Um disco fabuloso, ousado, competente e eterno.

.....

Terço (Continental – SLP 10.107)
Direção de produção: Ramalho Neto

Produção artística: Carlos Alberto Sion

Coordenação de produção: Júlio Nagib

Técnico de gravação: Walter (Blue Night)

Arte: Ado e Toni Cid

Fotografia: Cláudio Marques

O Terço:

Sérgio Hinds: guitarra

Cezar de Mercês: baixo

Vinicius Cantuária: bateria

Participações:

Maran Schagen de Oliveira: órgão (1, 2, 5 e 6)

Paulo Chacal: tumbas e percussão (2)

Chico Batera: timpales e percussão (2 e 6)

Paulo Moura: sax alto (2 e 5)

Mauro Senise: sax alto (2 e 5)

Zé Bodega: sax tenor (2 e 5)

Patrícia Valle: voz (6)

Luiz Paulo Simas: sintetizador e órgão (6)

Lado A

1. **Deus** (César de Mercês, Sérgio Hinds e Vinicius Cantuária)
2. **Você Aí** (César de Mercês)
3. **Estrada Vazia** (Vinicius Cantuária e Ezequiel Neves)
4. **Lagoa das Lontras** (Vinicius Cantuária e Sérgio Hinds)

5. **Rockdo Elvis** (Vinícius Cantuária e Ezequiel Neves)

Lado B

Amanhecer Total:

Parte I- Cores (César de Mercês e Sérgio Hinds)

Parte II- Despertar Pro Sonho (César de Mercês)

Parte III- Sons Flutuantes (César de Mercês e Sérgio Hinds)

Parte IV- Respiração Vegetal (César de Mercês e Vinícius Cantuária)

Parte V- Primeiras Luzes no Final da Estrada (César de Mercês e Sérgio Hinds)

Parte VI- Cores Finais (César de Mercês e Sérgio Hinds)





MAIS GRAVE! MAIS AGUDO! MAIS ECO! MAIS RETORNO! MAIS TUDO!
TIM MAIA – TIM MAIA

Aimée Louchard

Sebastião Rodrigues Maia, o Tim, sempre foi um homem de excessos. Tinha a voz portentosa a tal ponto de a revista *Rolling Stone* tê-lo classificado como o melhor cantor brasileiro de todos os tempos, o corpanzil desengonçado – cujos problemas recorrentes acabariam por levá-lo prematuramente ao andar de cima aos 55 anos – e, principalmente um comportamento desabrido, que o fez colecionar em igual proporcionalidade numérica tanto desafetos quanto fãs ardorosos. Tornou-se conhecido também por se atrasar ou não aparecer em shows e reclamar frequentemente da qualidade do áudio nos mesmos. Era alguém sem papas na língua, como se dizia no século passado.

Menino pobre, nascido e criado na Rua do Matoso, no bairro da Tijuca, na zona norte do Rio de Janeiro, começou a trabalhar na infância entregando marmitas para reforçar o orçamento familiar. Aos oito anos, entrou para o coral da igreja e, aos doze, ganhou de presente do pai um violão. Estava feito o estrago, como lembraria em entrevistas, depois da fama, às gargalhadas. Na adolescência no mesmo bairro, fez amizade com aqueles que se tornariam os reis da futura Jovem Guarda: Roberto e Erasmo Carlos. E com eles chegou a apresentar o programa semanal *Clube do Rock*, na finada TV Tupi.

Em 1973, ele já tinha criado a própria gravadora, a Seroma, sigla formada pelas sílabas do nome de batismo ou para outros o anagrama de Amores, departamento em que nunca foi feliz. Além disso, os *hits* de discos anteriores como “Primavera” e “Azul da cor do mar” – com vendas médias de 200 mil cópias – ainda estavam na memória de muita gente. Mas quando Tim lançou o quarto LP da carreira, pelo selo Polydor e batizado com o nome dele simplesmente, o país inteiro passou a se sacudir ao ritmo de “Réu confesso”, que

abria o volume. O samba-soul, de autoria própria, foi uma das canções mais tocadas nas rádios naquele ano. A gravação teve nos vocais o auxílio luxuoso da dupla americana Paul e Sheila Smith, que estava em temporada no Rio. Este seria o último disco gravado por Tim Maia antes de se converter à seita mística Cultura Racional, mais conhecida pela publicação doutrinária *Universo em Desencanto*, uma derrapada brava na vida, que levou o astro a amargar grandes prejuízos nos lançamentos posteriores e na sequência renegar veementemente toda e qualquer religião antes de retomar a fórmula de sucesso que o levaria de novo ao topo das paradas de sucessos.

Já nos shows ao vivo e salões de baile, a tsunami acontecia invariavelmente quando os primeiros acordes de “Gostava tanto de você”, a oitava faixa do LP, saíam das caixas. Plateias ensandecidas acompanhavam a canção em coro ou dançando efusivamente. Sobre esta música, aliás, contam-se inúmeras histórias. Uma delas garante que a canção era dedicada à filha dele, vítima de uma doença tenebrosa, ainda criança. Outra assegura que a inspiração foi o grande e inesquecível amor que Tim teria conhecido num bar em Copacabana, na Zona Sul carioca, depois de um show. Tudo lenda urbana, uma febre destes nossos tempos de internet. Para começar, Tim jamais teve uma filha. Teve dois filhos: Carmelo e Léo, este último, cantor como o pai, e que só acabaria descobrindo ser adotado na adolescência. Na verdade, o autor da melodia e letra de “Gostava tanto de você”, erroneamente atribuída a Tim, é Edinho Trindade. Foi parceiro do cantor desde os tempos de miserê e integrante dos grupos Os Tijucanos do Ritmo e The Sputniks, fundados por Tim Maia logo no início da carreira. Na época, Edinho tinha uma namorada chamada Meire, que, segundo conta Erasmo Carlos no livro *Minha Fama de Mau*, seria uma espécie de Yoko Ono, isto é, a culpada pelos primeiros desentendimentos entre os amigos e membros da banda. O casal temperamental vivia se estranhando. Uma coisa é certa: o *hit* foi mesmo resultado de uma baíta dor de cotovelo pelo fim do namoro de Edinho.

Neste LP, havia três músicas em inglês. Tim dominava completamente o idioma que aprendeu literalmente nas ruas de Nova Iorque durante uma passagem pelos Estados Unidos, na década de 1960, de onde acabaria sendo deportado por roubo de carro e envolvimento com drogas depois de “puxar” seis meses de cadeia. “Do your thing, behave yourself”, uma balada com arranjos típicos das *big bands*, encontrou boa acolhida do público brasileiro. Já “New love” passou despercebida e teve a matriz gravada nos E.U.A, constando do catálogo de 1962 da extinta gravadora nova iorquina Ray Cup Records. É uma parceria

com Roger Bruno, um dos membros do The Ideals, grupo vocal do qual Tim fez parte durante a tumultuada temporada americana. O baterista brasileiro Milton Banana, que estava em Nova York para um show em homenagem à Bossa Nova no Carnegie Hall, participou da gravação original. Outra presença ilustre no disco é o contrabaixista de jazz Don Payne. Nas terras ianques, Tim Maia foi rebatizado de Jimmy, *the brazilian*. Afinal, qual seria o gringo apto a pronunciar o apelido dele da época, um sonoro e brasileiríssimo Tião? Só recentemente, a matriz em acetato de “New love” foi recuperada. Aqui, a composição ganhou novos arranjos. Da fornada em inglês, “Over again”, a terceira faixa do disco, também passou batida.

“Balanço”, a quinta faixa do LP, agradou em cheio pela primorosa sintonia com a banda brilhantemente pilotada por Paulinho Guitarra. Com levada de *funk* carioca ganhou nova roupagem ao ser regravada em 2011 pelos pernambucanos do Nação Zumbi, ícones do *manguebeat*. “Preciso ser amado”, a penúltima faixa, é uma exceção no repertório homogêneo. Lamento xaroposo de rimas pobres, tem a única virtude de nos ter proporcionado o raro episódio de se ouvir Tim na voz e no violão. Um deslize perdoável para alguém de tal calibre. O disco se encerrava com “Amores”, faixa totalmente instrumental, com Tim no contrabaixo e o *band leader* Paulinho dobrando a guitarra solo.

Arguto, como produtor do próprio disco, Tim sabia que não tinha muitas músicas excelentes e caprichou no instrumental, arregimentando com a lábia habitual os melhores instrumentistas da época. O resultado foi uma inusitada e formidável mistura de trompetes, trompas, saxofones, congas, violas, ganzás, pianos e *cowbells* para ninguém botar defeito. Também mostrou neste LP a versatilidade nata como arranjador, compositor e letrista tanto em inglês quanto em português: são dele 10 das 12 faixas. Além de Edson Trindade, autor de “Gostava tanto de você”, Dom Mita compôs “A paz do meu mundo é você”.

Aquele 1973 foi mesmo frenético em todo o mundo. Acabou a guerra do Vietnã, *O Bem-Amado* trouxe a primeira novela em cores para os lares brasileiros, o Airbus começou a cruzar os céus e foi feita a primeira ligação de um telefone celular. Mas Tim Maia não estava nem aí para nada disso. Na carona do primeiro disque-jóquei brasileiro, o saudoso Big Boy da rádio Mundial, Tim Maia, aderiu aos bailes dançantes dos subúrbios cariocas como Bangu, Pavuna e Cascadura. Com a nostalgia da infância e simpatia pela plateia jovem e menos aquinhoadá financeiramente, Tim Maia sentia-se em casa nestes

ambientes.

O sucesso do disco turbinou o valor do passe dele e várias gravadoras disputavam para tê-lo no elenco. Quem levou a melhor foi a RCA-Victor, com quem o cantor assinou contrato ante a promessa de um álbum duplo, que jamais se concretizou. Com os bolsos cheios com o dinheiro do adiantamento, o cantor seguiria para Londres para mais uma temporada alucinante de música, porres colossais e drogas pesadas.

Quinze anos depois da morte, o interesse pela obra dele permanece praticamente inalterado. Os coraços revivem as composições dançantes e os jovens se rendem a elas. Depois de inúmeras coletâneas póstumas, caixa com discografia completa e duetos obtidos através de recursos tecnológicos inimagináveis na época em que Tim Maia abria o vozeirão e hipnotizava a todos, um musical continua lotando teatros no eixo Rio – São Paulo. Até março de 2013, *Vale Tudo* já tinha conquistado 200 mil espectadores nas duas capitais. Inspirado no livro *O Som e a Fúria de Tim Maia*, escrito pelo amigo Nelson Motta, a peça, com um elenco impecável, é uma criteriosa reconstituição histórica e musical das décadas em que Tim Maia reinava no *dial* das rádios e nos salões de baile.

Um dos primeiros artistas independentes do país, introdutor do soul americano na MPB, Tim Maia ganhou o apelido de “síndico do Brasil”, do amigo Jorge Ben Jor na música “W/Brasil”. Viveu como escolheu, disse o que quis. Dono de um talento avassalador e personalidade explosiva, para ele nunca houve meio termo: tudo é tudo, nada é nada, repetia frequentemente. Para nossa tristeza, a voz inigualável calou-se antes da hora. “Se eu pudesse, só cantava. Quando eu paro de cantar, faço besteira”, admitiu certa vez. Parecia profecia.

Tim Maia (Polydor – 2451 041)

Produtor: Tim Maia

Arranjos de base: Tim Maia

Arranjos de sopros e cordas: Waldir A. Barros

Técnico de som: Ary Carvalhães

Assistência técnica: João, Paulinho, Luiz Cláudio e Jairo Gualberto

Mixagem: Ary Carvalhães e Tim Maia

Fotos: Ricardo de Vicq

Ensaiado nos estúdios da Seroma

Gravado nos estúdios da Phonogram

Rio de Janeiro, RJ

Músicos participantes:

Myro: bateria

Barbosa: baixo

Cidinho: piano

Pedrinho: órgão

Paulinho: guitarra solo

Tim: violão de 6 cordas e contrabaixo (em “Amores”)

Neco: violão de 12 cordas

Ronaldo: conga e tumba

Roberto: ganzá e pandeiro

Mita: cowbell

Edson Trindade: violão em “Gostava Tanto de Você”

Metais:

1º trompete: Waldir Barros

2º trompete: José G. Amorim

Sax-tenor: Aurélio Marcos

Sax-barítono: Maurílio Faria

Trombone: Edmundo Maciel

1ª trompa: Zdenek Suab

2ª trompa: Carlos Gomes

Vocais:

Paulo Smith, Sheila Smith, Gracinha,

Edinho, Genival, Amaro e Tim Maia

Lado A

1. **Réu Confesso** (Tim Maia)
2. **Compadre** (Tim Maia)
3. **Over Again** (Tim Maia)
4. **Até Q ue Enfim Encontrei Você** (Tim Maia)
5. **O Balanço** (Tim Maia)
6. **New Love** (Tim Maia e Roger Bruno)

Lado B

1. **Do Your Thing, Behave Yourself** (Tim Maia)
2. **Gostava Tanto de Você** (Edson Trindade)
3. **Música no Ar** (Tim Maia)
4. **A Paz do Meu Mundo é Você** (Mita)
5. **Preciso Ser Amado** (Tim Maia)
6. **Amores** (Tim Maia)



matita perê

tom jobim



“ESSA MÚSICA É PARA ADIANTE”

MATITA PERÊ – TOM JOBIM

Roberto Muggiati

Em 25 de janeiro de 1973, Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim fazia 46 anos. Um mês antes, deu um presente a si mesmo: uma viagem a Nova York para gravar um disco que no Brasil não era considerado suficientemente “comercial”. O próprio parceiro de letra da faixa-título, “Matita Perê”, Paulo César Pinheiro, disse a Tom que a música não ia ser tocada nas rádios: “É meio sinfônica e tem tempo demais para o rádio, quase oito minutos.” Tom repicou: “Mas essa música aí não é pra agora. É para adiante.”

A esta altura da vida, Tom estava mais do que seguro sobre o que queria. Transbordando de ideias musicais e também poéticas – para ele sons e palavras iam sempre juntos – almejava outro patamar artístico. Brincava com a família: “Não quero acabar a carreira aos 80 anos cantando ‘Garota de Ipanema’ num circo do interior e sendo vaiado.” Já havia esboçado alguns arranjos com Dori Caymmi que conta: “Tom arregimentou uma orquestra imensa para gravar no antigo estúdio da Columbia no centro do Rio de Janeiro. Quando a gravação começou, o som, tudo, o incomodou brutalmente. Então mandou suspender, que não ia dar certo aquilo, não.”

Surge então outro estúdio da Columbia, o de Nova York — a milhares de quilômetros de distância, principalmente na tecnologia sonora. Conhecido como “The Church” – por ter abrigado vários cultos, o último sendo A Igreja Evangélica Armênia – o estúdio da CBS na Rua 30 foi o palco de gravações lendárias: os LPs *Kind of Blue* de Miles Davis e *Time Out* de Dave Brubeck (aquele do *Take Five*); *West Side Story* de Leonard Bernstein; os primeiros álbuns de Bob Dylan e vários do genial pianista clássico Glenn Gould. Foi naquele espaço privilegiado que Tom gravou o álbum *Matita Perê* nos dias 11 (segunda-

feira), 12 e 13 de dezembro de 1972. Para atingir o nível sonoro que almejava, ele se valeu do arranjador alemão Claus Ogerman, que mostrava profunda empatia pela obra de Jobim. Claus já havia colaborado com Tom em *The Composer of Desafinado Plays* (1963), *Francis Albert Sinatra and Antonio Carlos Jobim* (1967), *Wave* (1967) e *Tide* (1970). Claus também regeu a orquestra que incluía alguns dos mais requisitados músicos de estúdio dos Estados Unidos. Alguns deles tinham gravado, naquele mesmo estúdio, nas lendárias sessões de Miles Davis com a banda de Gil Evans, e também em outros álbuns de Jobim comandados por Ogerman.

Dori Caymmi, que participou das gravações, relatou: “O Tom me dizia: ‘Põe o Claus Ogerman, põe um alemão na sua vida que fica tudo certo.’ Na verdade, ele tinha preguiça de ter essa visão orquestral que o Claus tem. ‘Saudade do Brasil’ (no disco *Urubu*) é uma obra-prima, se bem que o Tom tocava no piano igualzinho. Mas o Claus instrumentou a música com uma beleza, com uma capacidade de emocionar, que a música orquestrada ficou muito melhor do que tocada pelo Tom no piano. Fiquei surpreso, porque geralmente as músicas só com o Tom no piano ficavam melhores do que com outra instrumentação qualquer.”

Para entender melhor a gênese de *Matita Perê*, precisamos voltar ao início daquele ano de 1972. Tom Jobim estava de saco cheio da situação nacional. De um lado, era pressionado pelas patrulhas ideológicas a compor música “engajada”. Do outro, foi prensado pelo regime militar por ter assinado um manifesto contra a censura e se retirado do Festival Internacional da Canção da Rede Globo em 1971. Enquadrado na Lei de Segurança Nacional, teve a correspondência violada e o telefone grampeado. Intimado várias vezes a depor, cedeu e acabou topando com um escrivão gente boa que resolveu a situação, segundo Tom, “de uma maneira bastante brasileira”. O funcionário teria dito: “Olha aqui, esse negócio de polícia não é bom, não queira se meter com isso... Vou bater aqui um negócio para o senhor...” Datilografou uma declaração que Tom acabou assinando: “Esse papel aqui diz que o senhor não teve intenção...”

A fuga para a natureza era inevitável e Tom passou a se empenhar mais na construção da casa em seu sítio de Poço Fundo, em São José do Vale do Rio Preto, na região serrana do Rio de Janeiro. Isolou-se lá com a mulher, Thereza, numa casinha de pau-a-pique à beira do rio chamada Barraco Dois, durante as obras da casa principal. Num depoimento sobre o álbum, Tom diz “É um problema conseguir botar na pauta coisas que estão na alma da gente. Como

dizer, por exemplo, Matita Perê? Estou fazendo letras, coisa que nunca fiz com essa força. Fiz letras, sim, mas falando de Corcovado, etc. *Matita* fala outra linguagem, não é música romântica, não tem amor nem mulher.”

Na verdade, tudo começou em março de 1972. “Sou um mateiro incrível”, dizia Tom. “Mas aprendi com Guimarães Rosa que a gente nunca pode entrar completamente no mato; só a metade.” Mesmo afundado na mata primal de Poço Fundo, *Matita Perê* lhe escapava, fugaz, não se rendia a Tom. Depois de três dias tentando compor o tema, ele desaba exausto num sofá. Mesmo caindo de sono, pega o violão e começa a desfiar uns acordes e a cantar: “É pau, é pedra, é o fim do caminho.” Não mais que de repente, nascia “Águas de março”. Paus e pedras rolavam então na obra do sítio que atormentava Tom, com operários e caminhões entrando e saindo. Não querendo perder o fio da meada, pediu afilto à mulher, Thereza, lápis e papel. Só havia à mão um pedaço de embrulho de padaria e foi nele que Tom rabiscou a letra. Em *Três Canções de Tom Jobim* (Cosac Naify, 2004), Lorenzo Mammi, Arthur Nestrovski e Luiz Tatit dissecam o clássico: “Sua letra é estruturada em um único verbo (ser), conjugado na terceira pessoa do singular no presente do indicativo em praticamente todos os versos – exceto no refrão, transformado em plural (“são as águas de março”). Há uma constante alternância entre versos considerados otimistas e pessimistas, além do uso de antítese (“vida”, “sol”/ “morte”, “noite”), pleonismo (“vento ventando”), paronomásia (“ponta” / “ponto”/ “conto”/ “conta”). Sua letra tem caráter pouco narrativo e fortemente imagético, constituindo-se como séries descritivas conectadas a um espaço semântico amplo.”

Tom foi mais direto em sua interpretação: “Aí falo de um troço que estou vendo, que é mesmo, sem mentira. Claro que esta linguagem eu devo a muitas pessoas que admiro, a Guimarães Rosa, a Drummond, a Mário Palmério. Mas só se pode roubar a quem se ama.” No encarte da primeira edição de “Águas de março”, no *Disco de Bolso do Pasquim*, Tom transcreveu um trecho de “O caçador de esmeraldas”, de Olavo Bilac: “Foi em março, ao findar a chuva, quase à entrada / do outono, quando a terra em sede requemada / bebera longamente as águas da estação / Que, em bandeira, buscando esmeraldas e prata / À frente dos peões, filhos da rude mata / Fernão Dias Paes Leme entrou pelo sertão.” Mas é difícil admitir o parnasiano Bilac como influência do enxuto “Águas de março”. Outras fontes, que viram Tom como um *cavalô* “recebendo” a canção já pronta, citam um conhecido ponto de macumba: “É pau, é pedra, é

seixo miúdo, roda a baiana por cima de tudo.” Na época, ele e Thereza liam Carlos Castaneda e Tom começava a descobrir o lado xamanístico da sua personalidade. O curioso é que Castaneda tomaria conhecimento dele e escreveria: “O gênio artístico de Tom Jobim habita hoje um homem de grande poder pessoal, que venceu o medo fundamental de se encontrar consigo mesmo.”

Tomado de euforia por seu novo brinquedo, Tom voltou ao Rio e concluiu a canção em uma tarde. Correu ao restaurante Antonio’s e convocou a turma toda para sua casa para ouvir a nova música, lendo a letra no papel de embrulho pardo. “Águas de março” foi lançada pela primeira vez num compacto encartado no jornal *O Pasquim*. Inaugurando uma ideia de Sérgio Ricardo, um disco unindo um autor famoso a um estreante e *O Tom de Jobim e o Tal de João Bosco* abriu a série, em maio de 1972. Pouco depois, Elis Regina inseria a canção em seu LP *Elis*, com uma interpretação genial que consolidava a força desse clássico da MPB. Tom o escolheu como faixa de abertura de *Matita Perê*. Para a versão norte-americana do álbum, que teria outra capa e se chamaria simplesmente *Jobim*, ele resolveu, além de manter “Águas de março” em português, incluir uma versão em inglês que ele mesmo faria. (Seu ex-parceiro e sócio americano, Ray Gilbert, tinha morrido em 1972). Tom trancou-se em seu apartamento no 22º andar do Hotel Adams, em Nova York, cercado de dicionários. Queria usar só palavras anglo-saxônicas, pois achava que, na língua inglesa, 70% das palavras tinham sua origem no latim. Explicou à revista *Manchete*: “Um dia, eu estava meditando em cima do verso ‘é um espinho na mão, é um corte no pé’ e percebi tudo. Como é que um americano iria cortar o pé se ele nunca anda descalço? (...) O negócio era esquecer a letra em português e criar novos versos em inglês, procurando palavras duras, contundentes, bem rascantes.” Tom cortou referências culturais específicas como festa da cumeieira, garrafa de cana, peroba do campo, febre terçã e aclimatou a letra da canção para o hemisfério norte: as águas de março são as águas do degelo, a promessa de vida virou promessa da primavera. “A stick, a stone. / It’s the end of the road, / It’s the rest of a stump, / It’s a little alone...” faria sucesso nas vozes famosas de Ella Fitzgerald, Al Jarreau, Dionne Warwick e Art Garfunkel. O crítico Leonard Feather a colocou entre as dez canções mais bonitas de todos os tempos. Em 2001, uma pesquisa junto a jornalistas, músicos e artistas apontou “Águas de março” como a melhor canção brasileira de todos os tempos.

Em entrevistas posteriores, Tom Jobim confessou que aquele “foi um período

em que estava muito na fossa. Parecia que tudo havia acabado para mim, que eu não tinha mais nada a fazer. Eu bebia muito. (...) O médico disse que eu ia morrer de cirrose.” Ele encontrava consolação na leitura. Segundo a irmã, Helena Jobim, “Tom estava obcecado pelo conto ‘Recado do morro’, de Guimarães Rosa. Lia bem, com entonação própria, desde a epígrafe: ‘Morro alto, morro grande, me conta teu padecer. Pra baixo de mim não olho; pra cima, não posso ver...’ Percebe-se bem essa influência em *Matita Perê*: ‘Passa sete serras / Passa cana brava / No brejo das almas / Tudo terminava.’” Ao compor a letra de “Matita”, Tom recorreu à ajuda de Paulo César Pinheiro para descrever essa complexa figura do folclore, misto de pássaro e pajé, associada às vezes com o saci-pererê. Em forma de desafio, ela termina assim: “No jardim das rosas / De sonho e medo / No clarão das águas / No deserto negro / Lá quero ver / Lerê, lará / Você me pegar.” Paulo César situa aí a “divisão entre o Tom da Bossa Nova e o Tom posterior” e diz: “Em ‘Matita’ ele faz no piano o canto do pássaro. Entrou nesse mundo mágico dos escritores e a música se voltou para isso.” O próprio Tom explicou: “Em ‘Matita’ se revela a monotonia vária do sertão. Cada lugar é o mesmo, em um diferente lugar. Toda chuva é chuva, mas cada uma delas é diferente. Assim como nas florestas você nunca encontra a mesma arrumação de árvores, não se encontra um nhambu de pio igual ao outro; como as Marias também não são as mesmas, embora todas sejam mulheres da espécie humana. ‘Matita’ usa todos os doze tons da música. Sendo extremamente tonal, usa uma técnica atonalista e aí aparecem as cores, simples e compostas, porque sempre que o João anda, está numa grota diferente. Houve em ‘Matita’ um trabalho de pesquisa muito grande e eu me envolvi muito na composição.”

A letra se inspirou no conto “Duelo” de Guimarães Rosa. Nela, Tom usa o verso “um estranho chamado João”, título de um poema de Carlos Drummond de Andrade dedicado a João Guimarães Rosa. Do romance *Chapadão do Bugre*, de Mário Palmério, ele extraiu outros versos: “Lá vinha Matias, cujo nome é Pedro aliás Horácio vulgo Simão.”

Terceira faixa do disco, “Matita” era precedida por “Ana Luíza”, que integrava a galeria das musas jobineanas (“canção premonitória”, segundo Tom, “depois casei com Ana e tive uma filha chamada Luíza”); e sucedida por “Tempo do mar”, da trilha do filme de Pedro de Moraes, filho de Vinicius. Essa faixa densamente instrumental prenuncia, numa passagem, o tema “Retrato em branco e preto”.

O lado B inicia com “Mantiqueira range”, composição de Paulo Jobim, filho de Tom, que tinha 22 anos na época. Paulinho alternava-se entre a música e a arquitetura e desenhou a colorida ilustração do encarte de *Matita Perê*, que serviria de capa ao LP *Jobim*. A segunda faixa é outra trilha sonora, do filme *Crônica da Casa Assassinated*, de Paulo César Sarraceni – uma suíte em quatro movimentos, que inclui a canção “Chora coração”, na voz de Tom. É a quarta e última intervenção vocal em todo o disco: somada a “Águas de março”, “Ana Luiza” e “Matita Perê” contabiliza apenas 16 minutos de canto nos 42 minutos de um álbum essencialmente orquestral, em que Jobim nunca faz questão de esconder a influência de Villa-Lobos (até o “Trem para Cordisburgo”, da *Casa Assassinated*, percorre os mesmos trilhos do “Trenzinho do caipira”.) Fecham o álbum “Um rancho nas nuvens” e “Nuvens douradas”. O biógrafo de Tom, Sérgio Cabral, sugere que na última há uma forte semelhança com a composição “Prece”, de Vadico, parceiro de Noel Rosa, gravada dez anos antes. Quando o crítico Tárk de Souza lhe apontou a similaridade, Tom se mostrou muito surpreso. Nunca mais tocou ou gravou “Nuvens douradas”. Curiosamente, Vadico fora escolhido para fazer as canções da peça *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes em 1956. Impossibilitado por uma doença cardíaca, abriu espaço para a primeira colaboração entre Vinicius e Tom, que respondeu o convite do poetinha com a pergunta pertinente: “Tem um dinheirinho nisso?”

Nas fotos da gravação de *Matita Perê* em Nova York, Tom ostentava um bigode, talvez seu modesto tributo ao *boom* capilar do movimento hippie. Ainda guardava o bigode, e uma barba rala – não durariam muito – no lançamento do álbum *Matita Perê* no Clube Caiçaras, numa ilha da lagoa Rodrigo de Freitas, no Rio. O disco era dedicado a Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade e Mário Palmério. Drummond e Palmério compareceram, Rosa já havia saído de cena seis anos antes, de maneira peculiar. Eleito para a Academia Brasileira de Letras em 1963, adiou o quanto pode sua posse. Temia que, no dia em que se tornasse “imortal”, morreria de fato. Finalmente, foi empossado na ABL no dia 16 de novembro de 1967 e morreu ao entardecer de domingo, 19 de novembro. No discurso de posse, três dias antes, Rosa dissera: “A gente morre é para provar que viveu...”

Antônio Carlos Jobim morreria em Nova York em 8 de dezembro de 1994, 22 anos depois da gravação de *Matita Perê*. Àquela altura, já havia mais do que provado que vivera. A fortuna crítica em torno de sua obra-prima é imensa. Quatro dias depois do lançamento do disco, Carlos Drummond de Andrade

publicava no *Jornal do Brasil* um poema em sua homenagem: “Fluem, fluem / as águas de março e vai fluindo / em poesia rosiana / o límpido som / de Tom / na palma da mão, cor do Brasil.” Ao ouvir “Águas de março”, Rachel de Queiroz escreveu: “Coisa bela, estranha e dura. Fere o coração com um toque de pedra e depois o afoga na cheia das águas. Promete e recorda, memória de infância e angústias da força do homem.” Edu Lobo a considerava “uma das músicas mais simples jamais feitas – e absolutamente genial, com aquela exatidão do Tom (...) estamos falando de um gênio”. Chico Buarque de Holanda sentenciou apenas: “É o samba mais belo do mundo.” Quando saiu o álbum, a psicanalista Katrin Kemper, introdutora da terapia freudiana no Brasil, declarou que todos os brasileiros, e não apenas seus pacientes, deveriam ouvi-lo. Claus Ogerman comentou com Tom, na época da gravação: “Você andando pelas ruas de Nova York com essa música debaixo do braço me faz lembrar que assim devia ter sido por volta de 1910, quando Stravinsky andou pelas ruas de Genebra carregando ‘A sagração da primavera’.” (O curioso é que, nas várias temporadas que passou em Nova York, Tom muitas vezes via Stravinsky, que morava lá, caminhando do outro lado da rua. Aos amigos que perguntavam por que nunca abordara o compositor, Tom respondia singelamente: “E o que é que eu ia dizer a ele?”).

O culto a Tom persiste também entre a nova geração. O pianista Kiko Continentino tinha quatro anos quando aprendeu a letra inteira de “Águas de março”, para nunca mais esquecer. Num longo ensaio que escreveu sobre *Matita Perê*, em 2008, ele resume: “A paisagem social, geográfica e comportamental é observada sob a grande angular poética de um sonhador. Um músico meio louco e misterioso, um compositor matreiro, talentoso e estudioso ao extremo, teimoso e persistente; mas, acima de tudo, com um apego incomum por sua terra, sua gente. Esse amor infindo e todo um trabalho árduo de pesquisa, construção e acabamento possibilitaram a existência de *Matita Perê* assim como é: fundamental, muito bem arquitetado. Um disco que entra pela porta da frente da história. ‘Uma música que não é para agora’, mas fica para a eternidade.”

Matita Perê (Philips – 6349 071)

Direção de produção: Eduardo Athayde

Engenheiro de som: Frank Laico

Arranjos e regências: Claus Ogerman exceto “Matita Perê”: Dori Caymmi

Capa: Aldo Luiz

Foto: José Maria de Mello

Desenho: Paulo Jobim

Gravado nos estúdios Columbia (CBS)

Nova Iorque – 11, 12 e 13 de dezembro de 1972

Antônio Carlos Jobim: piano, violão e voz

Ron Carter: baixo

Richard Davis: baixo

João Palma e Airto Moreira: bateria e percussão

George Stevens: percussão

Harry Lookofsky: spalla

Flautas e madeiras: Ray Beckenstein, Phil Bodner, Jerry Dodgion, Don Hammond, e Romeo Penque

Urbie Green: [trombone](#)

Lado A

1. **Águas de Março** (Tom Jobim)
2. **Ana Luiza** (Tom Jobim)
3. **Matita Perê** (Tom Jobim e Paulo César Pinheiro)
4. **Tempo do Mar** (Tom Jobim)

Lado B

1. **Mantiqueira Range** (Paulo Jobim e Ronaldo Bastos)
2. **Crônica da Casa Assassinated** (Tom Jobim)
 - a) **Trem Para Cordisburgo** (Tom Jobim)
 - b) **Chora Coração** (Tom Jobim e Vinicius de Moraes)
 - c) **Jardim Abandonado** (Tom Jobim)
 - d) **Milagre e Palhaços** (Tom Jobim)
3. **Um Rancho nas Nuvens** (Tom Jobim)
4. **Nuvens Douradas** (Tom Jobim)
5. **Waters of March** (Tom Jobim)*

* somente na versão norte-americana da MCA, intitulada *Jobim*





QUE OLHOS ESTÃO ABERTOS PARA TOM ZÉ? TODOS OS OLHOS – TOM ZÉ

Beto Feitosa

Astronauta liberto, nascido na pequena Irará (Bahia) e projetado no espaço do futuro, Tom Zé sempre esteve alguns pontos na frente do tempo. Sempre com ar de criança, que brincando toca em assuntos sérios, usando a ironia que incomoda. Isso tem um preço e ele é alto. O compositor ganhou rótulos que afastaram o público de sua obra durante muitos anos.

No início da década de 70 a Tropicália já não existia como movimento, mas a semente estava plantada para sempre na música de Tom Zé. Ele esteve ligado ao movimento em um primeiro momento com participação importante no álbum coletivo *Tropicália ou Panis et Circenses*. Mas depois, mesmo sem romper, não seguiu exatamente a trupe.

Em 1973 o cenário dos tropicalistas estava disperso, cada um seguindo o próprio caminho. Caetano e Gil já estavam de volta depois do exílio em Londres. Caetano Veloso havia lançado o experimental *Araçá Azul*, rejeitado por parte do público; Gilberto Gil vivia o sucesso da música “Eu só quero um xodó”. Em 1973, Os Mutantes e Rita Lee tinham se separado, eles seguindo um som de rock progressivo e ela com um duo acústico que viria a ser a semente do bem sucedido Tutti Frutti. Depois de se manter em cena a todo vapor com o ousado show *Fa-tal* (72), Gal Costa brilhava com o histórico *Índia*, outro marco em sua carreira. Paralelo a todos mas ainda bem próximo das propostas antropofágicas e ideias tropicalistas, Tom Zé lançou *Todos os Olhos*. O fato é que a partir daí todos seguiram caminhos que levaram ao estrelato. Menos Os Mutantes, que caminharam para fazer uma música muito longe das origens; e Tom Zé justamente pelo contrário.

Todos os Olhos é o quarto álbum da discografia de Tom Zé. Diz o dito que não

se julga um livro... mas esse LP ficou na história justamente pela polêmica capa, criada pelo poeta concreto e publicitário Décio Pignatari. Todos conhecem, muitos acham a história hilária e contam por aí sobre o super close de uma bola de gude bem no centro do ânus da modelo. Tradução visual de outra expressão popular, “o olho do cu”, que passou despercebido por anos. Mesmo que hoje em dia os envolvidos expliquem que não foi bem assim, o folclore já é maior que o fato. O próprio Tom Zé conta que a ideia era essa mas para realizar a solução foi fotografar a boca da modelo. Toda essa crônica, muitos sabem, está fartamente documentada por aí. Revelada a história da capa, fica (mais) um grande sarro tropicalista na cara da censura militar, que estava de olhos fechados e deixou passar o orifício que entrou para a história.

Mas quantos realmente ouviram o LP? *Todos os Olhos* é item importantíssimo para se entender a trajetória que Tom Zé seguiu. Seu disco anterior (de 1972, batizado com seu nome e relançado como *Se o Caso é Chorar*) marca a estreia de Tom Zé na gravadora Continental e fez sucesso nas rádios. Ao invés de seguir a receita, Tom Zé resolveu brincar e experimentar.

E brincou de ser sério logo na faixa que abria o disco, a primeira do lado A. Em “Complexo de épico” ele generaliza dizendo que todo compositor brasileiro é complexado, reclamando do que chama de mania de falar e ser sério – se levar demais a sério. Tom Zé, ao contrário, toca em pontos importantes mesmo enquanto brinca. Para não ter dúvidas, a música volta no final do disco, faixa 6 do Lado B. Arrombando a festa dos que não estão para brincadeira. Então traz “Cademar”, letra que joga com as palavras e nasceu de uma dica do poeta Augusto de Campos que, por isso, ganhou o crédito de coautor na parceria concreta.

Ser subversivo era um crime contra a ditadura militar e o medo é companheiro constante para quem propõe algo novo. A música que batizou o disco bate nesse ponto em um louco tribunal da consciência *versus* patrulha. Nela Tom Zé se coloca como réu em uma corte sombria, ameaçado por olhos que aparecem do escuro esperando enxergar nele algum tipo de herói. Mas ele se defende e grita procurando provar sua inocência, repetindo com a voz tensa na desesperada defesa acompanhada por melodia e sons soturnos de tempos obscuros. Mais um pulo para 30 anos depois e a letra cabe perfeitamente como trilha sonora da confusão armada nas redes sociais quando Tom Zé fez a narração de um comercial de refrigerante. “Capitalista” e “vendido ao sistema”

foram algumas das expressões jogadas para cima do compositor. Justamente ele, que bateu de frente contra qualquer sistema e pagou caro por isso.

Para um artista de vanguarda como Tom Zé a inovação é característica fortemente presente na obra, mas a tradição é o ponto de partida para a inovação. Viva a releitura da antropofagia tropicalista! Nesse disco Tom Zé inclui uma recriação para “A noite do meu bem”, conhecida música de Dolores Duran, dando ao samba-canção cores tensas, espaços vazios, clima árido do sertão nordestino. O Nordeste também está no meio-repente “Dodó e Zezé”, conversa de “cumpadis” protagonizada entre Tom Zé e Odair Cabeça de Poeta, em faixa que tem o cavaquinho tocado pelo maestro Rogério Duprat, o grande arranjador dos tropicalistas. Entre perguntas e respostas, a letra toca em assuntos que permanecem atuais e relevantes. Segue o animado baião “Quando eu era sem ninguém” fechando o lado A com ares de festa do interior, lembranças de Iriiri.

Muito antes dos litros de botox aplicados por aí, a indústria de celebridades já era tema na melancólica antibossa “Brigitte Bardot”. A letra desconstrói a imagem do ídolo pop, deusa de uma beleza cinematográfica pintada com ares de realidade crua, nua e sem maquiagem. Diz que a atriz está ficando velha, ao contrário da jovem e bela musa eternizada nos filmes e no imaginário do público. O retrato do envelhecimento de Bardot é cruel, sem meias palavras. O arranjo vai levando a música para caminhos mais graves quando pergunta se algum jovem vai se preocupar com ela na hora em que a musa tiver vontade de se suicidar. A vida real não dá tempo para as idealizações.

Seguem duas canções bem diferentes sobre São Paulo. Cinco anos antes de Caetano compor “Sampa”, Tom Zé trazia a genial “Augusta, Angélica, Consolação”. Nessa música personifica as ruas da capital para fazer um novo retrato da cidade. O compositor desenha traços da personalidade das três personagens com características das famosas ruas. Ele se vê procurando abrigo entre as três e no fim é acolhido pela Consolação. A construção da letra é um retrato ao mesmo tempo real e poético da cidade sob o ponto de vista de um artista imigrante. Em entrevistas o próprio Tom Zé costuma dizer que considera a última estrofe da música seus versos prediletos de sua própria obra.

Mas antes, em 1968, ele já havia escrito “São São Paulo, meu amor”, vencedora do IV Festival de Música Popular Brasileira, promovido pela TV Record. Em *Todos os Olhos* a grande cidade segue mais uma vez como tema,

agora com crítica mais nítida, no retrato do crescimento desordenado em “Botaram tanta fumaça”. Tom Zé pinta um cenário urbano poluído, em que a fumaça deixou a consciência podre.

A música “O riso e a faca” traz o perfil de uma pessoa inclassificável, ser inquieto que não se encaixa e não aceita rótulos. Autoretrato? Em um disco marcado pelo discurso afiado (característica sempre iluminada de Tom Zé), coloca “Um oh e um ah”, feita apenas com os sons das vogais e onomatopeias *non sense*. Para chegar novamente no “Complexo de épico” do final do lado B.

O fato é que a música de Tom Zé foi cada vez mais se afastando do público. Os tempos eram difíceis politicamente, mas a indústria do disco crescia formando os grandes nomes – que continuam nesse orgulhoso Olimpo. A contramão desse movimento tinha, além de Tom Zé, nomes como Jorge Mautner e Jards Macalé, que chegam em 2013, ainda na vanguarda, também em uma onda de redescoberta.

Essa posição contra o estabelecido cobrou todo seu preço. Além de se tornar nome impopular, Tom Zé dialogava com o perigo de um governo que não se interessava por um público com informações e mente aberta. Seus colegas de geração Rita Lee, Caetano Veloso e Gilberto Gil também atravessaram a década de 70 enfrentando os censores e submetendo suas obras a eles. Mas tinham o público que Tom Zé não tinha mais.

A indústria de gravadoras multinacionais enxergando grandes lucros na música brasileira não tinha espaço, não abria prateleira disponível para as experiências de Tom Zé. Ele acabou se comunicando com poucos e caiu em completo esquecimento. Só na década de 90 foi descoberto por acaso pelo músico inglês David Byrne, que o levou para gravar nos EUA por seu selo Luaka Bop. A esquisitice chamou atenção, afinal de contas o Brasil já tinha rejeitado Tom Zé há tanto tempo que nem se lembrava mais que ele existia. Mas os confetes gringos o levaram para shows nos EUA e Europa e aqui abriram-se novos olhos para a música dele. Tom Zé aos poucos virou artista importado, redescoberto, estudado, cultuado em seu próprio país.

Hoje visto como um gênio, a partir de *Todos os Olhos*, Tom Zé começou o processo e passou a ser esquecido e deixado de lado. *Todos os Olhos* foi um primeiro passo que fez o público virar a cara para o compositor, que a partir daí se manteve com pequenas apresentações no circuito universitário e trabalho com

publicidade.

Explicando para confundir, Tom Zé tem a habilidade de entender e praticar os conceitos da contracultura de uma maneira livre e divertida. Embora seja cronologicamente o mais velho entre seus colegas tropicalistas, sua alma é de eterna criança contestadora e criativa, aquela que inventa seus próprios brinquedos. O resultado é uma obra jovem, mesmo que fortemente marcada pelo cenário político e artístico dos anos 70, ainda contestador e revolucionário. Tom Zé é para ser desconstruído e reinventado, como ele próprio propõe e faz sem cerimônias.

.....

Todos os Olhos (Continental – SLP 10.121)

Produtor: Milton José

Técnicos: José Cordeiro e Luiz Botelho

Criação da Capa: Décio Pignatari

Layout e arte final: Marcos Pedro Ferreira e Francisco Eduardo de Andrade

Capa interna: poema visual de Augusto de Campos (Olho por Olho, 1964)

Fotografia: Reinaldo de Moraes

Grupo Capote:

Cleon e Dualib: percussão

Rogério Duprat: cavaquinho em “Dodó e Zezé”

Odair Cabeça de Poeta: voz em “Dodó e Zezé”

Heraldo do Monte: guitarra

Lado A

1. Complexo de Épico (Tom Zé)

2. **A Noite do Meu Bem** (Dolores Duran)
3. **Cadamar** (Tom Zé e Augusto de Campos)
4. **Todos os Olhos** (Tom Zé)
5. **Dodó e Zezé** (Odair Cabeça de Poeta e Tom Zé)
6. **Quando Eu Era Sem Ninguém** (Tom Zé)

Lado B

1. **Brigitte Bardot** (Tom Zé)
2. **Augusta, Angélica e Consolação** (Tom Zé)
3. **Botaram Tanta Fumaça** (Tom Zé)
4. **O Riso e a Faca** (Tom Zé)
5. **Um Oh! e Um Ah!** (Tom Zé)
6. **Complexo de Épico** (Tom Zé)





TV A CORES NUM PAIOL DE PÓLVORA
O BEM-AMADO (TRILHA SONORA) – TOQUINHO & VINICIUS

Célio Albuquerque

Quando a TV chegou ao Brasil em 1950 era difícil imaginar que ela iria transformar-se no que é hoje: profissional e tão onipresente em nossas vidas.

Q Na década de 70 – mesmo sob o domínio militar – a TV brasileira, em particular a TV Globo, conseguiu produzir um material de dramaturgia de qualidade, com destaques para tramas como *Gabriela* e *O Bem-Amado*, que também acabaram por produzir trilhas sonoras de qualidade.

Sobre as trilhas sonoras de novelas brasileiras, vale lembrar que no início eram músicas importadas, cantadas em sua maioria em inglês. O telespectador brasileiro, muito mais do que hoje, adorava ouvir “I love you” e outras expressões mais complexas no idioma dos Beatles. Vendiam-se alguns milhares de compactos (discos com duas ou quatro músicas) com canções que embalavam as tramas. Nada muito pensado, nem artística, nem comercialmente.

Em 1965, Salathiel Coelho, conhecido como o sonoplasta de ouro, produziu um LP com sucessos de novela. Mas o momento da virada das trilhas sonoras de telenovelas brasileiras acontece quando entram em cena, em 1969, o produtor e compositor Nelson Motta e o executivo francês André Midani. Com eles, as trilhas sonoras de novelas da TV Globo passaram a ser feitas sob encomenda. Ao invés de colagens de repertório, as músicas agora eram feitas para a trama ou escolhidas criteriosamente entre as mais novas a serem lançadas no mercado (inéditas até então).

Ou seja, a verdadeira história das músicas brasileiras em novelas começa então em 1969. Foi nesse ano que a TV Globo lançou a novela *Vêu de Noiva*,

escrita por Janete Clair, com direção de Daniel Filho. Nela, efetivamente, o conceito de trilha sonora original foi incorporado pela televisão brasileira. Tomando por base os conceitos já devidamente testados e aprovados pelo cinema americano. A ideia foi trazida do México por Midani e aperfeiçoada por Nelson Motta e por Daniel Filho. A Globo ainda não era líder de audiência, e a “fórmula” ajudou a aproximar ainda mais o espectador da trama. Assim como já acontecia no cinema com bons resultados dramáticos (afinal a música também é um personagem ou pelo menos um cenário), musicais e financeiros. Películas de sucesso resultavam (quase sempre) em mais discos vendidos. A trilha sonora foi produzida por Nelson Motta. São dessa novela músicas como “Teletema”, de Antônio Adolfo e Tibério Gaspar, cantada por Regininha e “Irene”, de Caetano Veloso, feita por ele antes de partir para o exílio, interpretada no disco por Elis Regina, além de Ângela Maria cantando uma parceria de Chico Buarque e Vinicius de Moraes sobre a música de Garoto, a cinematográfica “Gente humilde”. A música “Azimuth” de Marcos Valle e Novelli, interpretada pelo grupo Apolo IV, acabou também migrando para as transmissões automobilística, já que ela era tema do personagem principal masculino, Marcelo Monserrat, vivido por Cláudio Marzo. A trilha de *Véu de Noiva* foi lançada pela Philips, na época dirigida pelo próprio Midani.

O sucesso com trilhas sonoras foi tanto que em 1971 a gravadora Som Livre, braço fonográfico da TV Globo, passa a ser responsável pela trilha sonora das novelas e, de certa forma, uma das responsáveis a ditar o que tocava nas rádios. Mas, as trilhas sonoras originais, como obras fechadas, tiveram vida relativamente curta. Depois de certo tempo o trabalho de artesanato de se fazer trilhas com músicas exclusivas passou a ser pouco produtivo artística e financeiramente. Era difícil compor uma trilha sonora especial para cada nova novela da emissora, ainda mais uma emissora que colocava mais de uma novela no ar por dia.

As telenovelas tinham, como ainda hoje, trilhas nacionais e internacionais. Mas, as trilhas nacionais do período podem ser consideradas um espaço “reservado” para a MPB. Elas eram encomendadas normalmente para um compositor ou uma dupla de compositores. Antônio Carlos e Jocaí, Roberto e Erasmo Carlos, Zé Rodrix e a dupla Paulo Coelho e Raul Seixas compuseram trilhas especiais para novelas na década de 70. Em 1973, a trilha sonora da novela *Semideus*, de Janete Clair, ficou a cargo da dupla Baden Powell e Paulo César Pinheiro. Entre os intérpretes das canções estava Maria Creuza. No mesmo

ano, a novela *Os Ossos do Barão* teve trilha assinada pelos irmãos Paulo Sérgio e Marcos Valle. Foi nessa trilha que Djavan fez sua estreia fonográfica com a música “Qual é”. Outra novela do mesmo ano que teve trilha sonora especialmente criada foi *Cavalo de Aço*, de Walter Negrão, que ficou a cargo da dupla Nelson Motta e Guto Graça Mello. No repertório “Idade 17”, cantada por Evinha e o Trio Ternura.

Entretanto, o destaque das trilhas sonoras daquele ano foi *O Bem-Amado*, novela de Dias Gomes, estrelada por Paulo Gracindo, no papel do prefeito Odorico Parauaçu, a primeira novela colorida da televisão brasileira. A novela foi um sucesso estrondoso que além de reprisada acabou virando minissérie e mais recentemente um produto cinematográfico. Mas, como diria Odorico, “vamos botar de lado os entretantos e partir para os finalmente”.

Praticamente toda a trilha sonora é assinada pela dupla Toquinho e Vinicius, que cantam em algumas faixas. Apenas uma delas é versão da dupla da canção “Chi sei”, de Sérgio Endrigo, que ganha o título “Quem és”, uma melodia melancólica interpretada por Nora Ney.

A faixa que abre o disco, “Paiol de pólvora”, sofreu com as mãos dos censores, já que logo na primeira frase cantava que eles estavam trancados num paiol de pólvora. E, nas entrelinhas o próprio Vinicius brinca com a própria novela, como já foi dito, a primeira transmitida a cores no Brasil. Claro que o paiol de pólvora no fundo era o próprio país. Então, está na letra: “TV a cores no paiol de pólvora”.

“Paiol de pólvora” seria usada na abertura da novela. Mas, a censura, claro, não permitiu. A música que acabou sendo selecionada para a abertura foi a que dava título a trama “O Bem-Amado”. Uma boa escolha. O Coral Som Livre, presente em várias trilhas sonoras da época, interpreta a faixa que acabou sobrevivendo como marca registrada do personagem Odorico e suas frases históricas.

Apesar de não constar na maioria das discografias dos dois (está no site de Toquinho) publicadas por estudiosos de MPB, o disco de fato é da dupla. Toquinho e Vinicius cantam em dupla quatro das onze faixas. Toquinho está presente em outras duas, uma sozinho e outra em companhia de Maria Creuza. Curiosamente a música que saltou da trilha sonora para a discografia e para os shows da dupla é “Meu pai Oxalá”, com um arranjo vocal redondo e aproveitando o momento

brasileiro, primeiros anos da década de 70, onde não era incomum cantar temas ou sobre temas da cultura religiosa de matrizes africanas. A música era tema do personagem Zelão das Asas, sublinhando sua fé religiosa. O personagem era vivido pelo ator Milton Gonçalves.

Como passou praticamente a ser regra, cada personagem tinha sua música. “Patota de Ipanema”, um sambinha com toques de pilantragem, era a música da personagem Gisa, interpretada por Maria Cláudia, que se dizia cansada de ir ao Zepelim (bar da moda da época) e de dar razão aos inventores geniais da comunicação para concluir que está achando que a realidade sabe mais que a imaginação. Os personagens Juarez e Telma, vividos por Jardel Filho e uma estreante e sensual Sandra Bréa, foram adornados pela música “No colo da serra”, outra música que encontrou uma boa resposta do público. A introdução curta, com percussão e flauta dando um clima especial, leva para viagem num canto qualquer “no colo serra”, “no colo de uma mulher”, “de uma brasileira para se amar”. Mais Vinicius, impossível.

A novela, que se passava no município fictício de Sucupira onde o grande projeto do prefeito era inaugurar o cemitério, também teve sua trilha sonora internacional. A primeira música do disco, a primeira do lado A, era internacional, mas tinha um toque de Midas nacional. “Also sprach Zarathustra”, do compositor Richard Strauss, de 1896, interpretada por [Eumir Deodato](#). A música foi um dos maiores sucessos mundiais daquele período. E não é que tocava em Sucupira?

A trilha sonora original de *O Bem-Amado* foi relançada em CD na série *Vale a Pena Ouvir de Novo*, junto com outros 19 títulos. Como *Saramandaia*, *Dancing Days* e *Gabriela*.

Nesse ano, oficialmente, a dupla não lançou disco de carreira. No entanto, mesmo que não tenham lançado discos, Toquinho e Vinicius estavam em plena atividade. O espetáculo *O Poeta, a Moça e o Violão*, com eles e a cantora que despontava no cenário musical nacional, Clara Nunes, foi um dos maiores sucessos do ano. A temporada que fizeram na Bahia, no mesmo ano, acabou, anos mais tarde, sendo lançada como produto fonográfico, primeiro em LP e depois em CD, este pela gravadora Biscoito Fino.

SOBRE MÚSICA E TELENÓVELA

A música na telenovela acaba por ter, praticamente, as mesmas funções e o mesmo uso que no cinema. Por uma questão de evolução, muito da história da telenovela, tanto em termos de imagem, como na utilização de música, está diretamente ligada ao cinema. No livro *Circo Eletrônico*, o diretor Daniel Filho, em vários momentos, explicita esta relação. Na abertura da novela *Irmãos Coragem* (1970), de Janete Clair, por exemplo, ele pediu ao compositor Nonato Buzar, uma música de abertura “meio Ennio Morricone”. Ao passar o *briefing* da novela *Véu de Noiva*, de Dias Gomes, do mesmo ano, para o produtor musical Nelson Motta, falou explicitamente que queria uma trilha no espírito de *Um Homem, uma Mulher*, filme de Claude Lelouch.

A função da música numa narrativa cinematográfica ou numa telenovela já começa na abertura. Daniel Filho, que tinha mania de dirigir telenovelas com uma música na cabeça, para ter consigo a pulsação das cenas, salienta que a música é fundamental para o sucesso de uma abertura. De acordo com suas observações, nos mais de 35 anos de TV Globo apenas um novela não teve música na abertura: *Sinal de Alerta*, de Dias Gomes, que foi ao ar em 1978/79. Nela foram usados apenas ruídos. Vale ressaltar que, atualmente, as novelas da Rede Globo só tem sua abertura ao final do primeiro bloco, quebrando um pouco o impacto da música de abertura.

O Bem-Amado (Trilha Sonora) (Som Livre – SSIG 1023)

Intérpretes: Toquinho e Vinicius

Coordenação Geral: João Araújo

Produção Musical: João Mello

Arranjos: Chiquinho de Moraes e Rogério Druprat (Paio de Pólvora)

Lado A

1. **Paio de Pólvora** (Toquinho e Vinicius de Moraes)

Intérpretes: Toquinho e Vinicius

2. **Patota de Ipanema** (Toquinho e Vinicius de Moraes)

Intérprete: Maria Creuza

3. **Veja Você** (Toquinho e Vinicius de Moraes)
Intérpretes: Toquinho / Maria Creuza
4. **Cotidiano N° 2** (Toquinho e Vinicius de Moraes)
Intérpretes: Toquinho e Vinicius
5. **O Bem-Amado** (Toquinho e Vinicius de Moraes)
Intérprete: Coral Som Livre

Lado B

1. **Meu Pai Oxalá** (Toquinho e Vinicius de Moraes)
Intérpretes: Toquinho e Vinicius
2. **Se o Amor Q uiser Voltar** (Toquinho e Vinicius de Moraes)
Intérprete: Maria Creuza
3. **Um Pouco Mais de Consideração** (Toquinho e Vinicius de Moraes)Intérprete: Toquinho
4. **Q uem És? (Chi Sei?)** (Sergio Endrigo e Sergio Bardotti, versão Toquinho e Vinicius)
Intérprete: Nora Ney
5. **Se o Amor Q uiser Voltar** (Toquinho e Vinicius de Moraes)
Intérprete: Orquestra Som Livre
6. **No Colo da Serra** (Toquinho e Vinicius de Moraes)
Intérpretes: Toquinho e Vinicius





OU NÃO? SIM!
OU NÃO – WALTER FRANCO

Ayrton Mugnaini Jr.

“Sua cabeça vai explodir...”

1973 não primou pelo conforto nem pela assepsia, e até ficou às moscas no melhor sentido, já que foi o ano da “Mosca na sopa”, do primeiro álbum solo de Raul Seixas, e de *Ou Não*, idem de Walter Franco. A mosca de Raul tentou e conseguiu pousar em toda parte, fazendo grande sucesso, e a de Walter também atingiu seu intento, bem diferente do de Raul: ser ouvido pelas poucas pessoas abertas a experiências sonoras radicais, um fracasso comercial imediato mas de interesse atemporal. Vamos, pois, lembrar o nascimento, vida e eternidade do álbum *Ou Não* (inclusive com ajuda do próprio Walter, a quem entrevistei especialmente para este texto, visando resolver várias dúvidas, boatos ou inverdades sobre o disco).

“ – Sua cabeça vai explodir...

– Meu saco!”

Tal é o diálogo de um cartum de Jaguar para *O Pasquim* onde um cara ouve pela TV Walter Franco defendendo “Cabeça” no FIC, e resume bem o momento. Como muitas canções de sucesso, “Cabeça” emplacou não só por agradar a muitas pessoas, mas também desagradar a outras; não era todo dia que uma canção – ou melhor, anticancção, sem melodia ou ritmo bem definido – aparecia num grande festival. “Cabeça” foi inclusive a preferida dos jurados mais revolucionários do FIC, e quando o júri nacional do Festival foi demitido muita gente pensou que tivesse sido por causa dessa preferência tão radical, mas na verdade foi devido a Nara Leão, presidente do júri nacional, ter criticado os militares pela imprensa em plena fase de maior repressão.

Enfim, “Cabeça” foi um dos maiores sucessos – certamente um dos mais

comentados – do FIC, e uma prova de sua popularidade foi ter sido citada em “Tá todo mundo louco”, primeiro grande sucesso de Silvio Brito como cantor e compositor (“é a cabeça, irmão / é a cabeça, irmão”). Tudo isso chamou a atenção da gravadora Continental, que estava começando a investir no novo rock brasileiro – na pessoa de Walter Silva (1933-2009), jornalista, então diretor artístico da gravadora, e que também havia sido jurado do FIC, tornando-se entusiasta de “Cabeça” e de seu xará compositor.

Antes de fazer “Cabeça”, Walter Franco já tinha algum nome como autor de trilhas de novela (*O Hospital*, da TV Tupi – cujo “Tema do Hospital” logo voltará à nossa conversa) e canções para espetáculos teatrais como *O Comprador de Fazendas*, em parceria com Hervê Cordovil (e cujo elenco incluiu Dulcina de Moraes, Salomé Parisio – “a mais antiga vedete do Brasil”, falecida em 2013 aos 92 anos e em plena atividade como cantora – e Canarinho), e *Os Olhos Vazados* (estrelando Lélia Abramo e com direção de Emílio di Biasi). Era *habitué* de festivais, sem falar em sua carreira nos anos 1960 como radialista. Assim, Franco foi contratado pela Continental com cacife não só para dois compactos – “Cabeça” (que ocupou os dois lados do primeiro) e as mais próximas do normal “Por um triz” e “Me deixe mudo” (os lados A e B do segundo) – mas, em seguida, para um LP, e com a máxima liberdade de criação e liberação de verba.

Walter Silva percebeu que seu xará renderia mais com um produtor de mais conhecimento musical, e encaminhou a missão a Rogério Duprat (1935-2009). (Aproveite a ocasião para me penitenciar por ter afirmado outrora que este não era produtor e “apenas” maestro e arranjador dos melhores do mundo; e ele ainda colaborou na mixagem, feita a seis mãos com Marcos Vinicius e o próprio Walter Franco). O custo da gravação de *Ou Não* foi cerca de quatro vezes mais que o normal de um LP naquele tempo. O álbum foi gravado em 16 canais (no Estúdio Eldorado, com o saudoso Marcos Vinicius na engenharia de som), o máximo na época (comparem com os ainda desconhecidos Secos & Molhados, que gravaram seu primeiro álbum na mesma época e gravadora mas com bem menos verba, em apenas quatro canais – ninguém poderia imaginar que ele se tornaria o mais vendido LP de rock brasileiro até os anos 1980...)

“Muita calma lava o rosto e a alma...”

Dissemos que Walter para gravar este seu primeiro álbum teve a máxima

liberdade de criação. Sim, mas sujeita a embates com a censura oficial. Antes da famosa capa da mosca, *Ou Não* teve uma edição com outra capa que muito pouca gente viu, com Walter numa pose lembrando Jesus Cristo. Várias palavras de baixo calão tiveram de ser ocultadas ou substituídas, e a prudência aconselhou que o verso “eu quero que esse feto saia” da faixa de abertura, “Mixturação”, ganhasse uma letra, “que esse afeto saia”. Bem, pelo menos em minha opinião ficou melhor.

Além do melhor estúdio e um dos melhores maestros e produtores, Walter gravou *Ou Não* com alguns dos melhores músicos – e por pouco não foi uma das melhores bandas da época. Ou melhor, O Bando, que havia feito furor em 1969 em outra edição do FIC e com um único (e excelente) LP. Infelizmente eles debandaram em 1972, logo após gravar um compacto com Luhli e Lucina (então Luli e Lucinha); Walter gravou *Ou Não* assumindo ele próprio o violão e três integrantes do Bando: o saudoso Américo Issa nos violões de seis e doze cordas, Rodolpho Grani no contrabaixo e Diógenes Burani na bateria e percussão, além de um sanfoneiro (“não lembro o nome”, diz Walter – mas com certeza não é o “Américo” creditado no encarte da reedição deste LP na série de CDs *Dois Momentos*, enquanto Rodolpho aparece como executante de contrabaixo e quase todos os violões, na única grande falha desta bem intencionada e esforçada reedição).

Sim, a instrumentação do disco é minimalista, com poucos músicos e cada um dando o máximo de si, mas sem virtuosismos inúteis. (Como diz Walter, “falar demais é bobagem”, e sobre tocar demais podemos dizer o mesmo. *Ou Não* prova também que canções de três ou quatro acordes perfeitos também podem ser vanguarda.) Sim, *Ou Não* é praticamente acústico, só o contrabaixo é elétrico. (E sim, “Sim” é uma composição de Walter desse tempo, cantada em alguns shows porém não gravada.)

Walter lembra também que foi tudo gravado de uma vez só; estavam todos tão criativos e entrosados que as primeiras passagens de som foram aprovadas como produto final.

“A canção/no asfalto/no alto-falante”

Das dez composições de *Ou Não*, quatro já eram conhecidas, umas mais, outras menos: “Cabeça”, “Me deixe mudo”, “Pátio dos loucos” e “No fundo do poço”.

Como sabemos, “Cabeça” e “Me deixe mudo” haviam sido lançadas em compactos no ano anterior, em gravações e arranjos diferentes do LP. “Me deixe mudo” ganhou vestimenta mais lenta, intimista e “doida” e menos imediata. Por sinal, “Me deixe mudo” é uma das muitas canções clássicas do pop brasileiro ou da MPB a terem nascido como lado-B; outras incluem “Primavera (Vai chuva)” e “A namorada que sonhei”; e em 1975 esta nova gravação de “Me deixe mudo” também foi lançada em compacto (junto a “Muito tudo”) – e também como lado-B.

“Pátio dos loucos” havia concorrido no Festival Universitário da TV Tupi de 1970 (junto com “Animais sentimentais”, que entraria no álbum *Revolver*). E “No fundo do poço” deve ter soado familiar para pessoas noveleiras: é o mesmo “Tema do Hospital” lançado em 1971, com outro título e num arranjo bem menos pop, em andamento duas vezes mais lento. (Curiosamente, a letra desta canção – assim como a de “Cabeça” – não foi incluída no segundo dos dois encartes do disco. Dois encartes? Logo falaremos sobre isso.)

“Misturação” deve ser uma das melhores faixas de abertura de todos os tempos (e deu título a um programa de TV comandado por Walter Silva, incluindo Walter Franco, Secos & Molhados e a ainda novata Simone). “Água e sal” é uma brevíssima canção minimalista (que mereceu ser escolhida para a coleção *Nova História da MPB* da Editora Abril); “Flexa” destaca a voz e violão de Walter. Além de muito rock e da inclassificável “Cabeça”, *Ou Não* inclui três incursões por ritmos tipicamente brasileiros. “Xaxados e perdidos” (“se tá xaxado/ num tá perdido”) faz supor como seria Captain Beefheart tocando música nordestina (incluindo um interlúdio de percussão que, ao menos para mim, lembra o de “Randy scouse git” dos monkées).

“Doido de fazê dó” (“sô-cego / só-mudo / só quero / sossego”) pode ser definida como um “frevo hardcore” de meio minuto. “Vão da boca” (“nem tudo/ que se come/ se digere/ quem com/ ferro fere/ se consome”) enfatiza percussão, efeitos eletrônicos e canto quase falado, lembrando o galope nordestino, como, por exemplo, Alceu Valença faria em “Vou danado pra Catende”.

Um parêntese: Isto me faz lembrar que Chuck Berry e Elvis Presley começaram a fazer rock por caminhos opostos: Elvis era um caipira que cantava blues e Berry um *bluesman* que cantava country. Do mesmo modo, Walter

Franco revelou-se um paulista experimentando com música nordestina, enquanto Tom Zé fixou-se como “o mais paulista” dos baianos tropicalistas, compondo modas caipiras e sambas e marchas na linha de Adoniran, Boldrin e outros grandes artistas do Estado bandeirante.

“Não me procure e não se esconda”

O cuidado e capricho da produção de *Ou Não* foram além das gravações e se estenderam à embalagem. Além de a capa, como dissemos, ser dupla, ela (criada por ninguém menos que Décio Pignatari) incluiu na primeira tiragem um envelope com um encarte datilografado (“numa Remington”) pelo próprio Walter Franco, com a ficha técnica do disco, as letras e um texto trazendo uma “classificação dos animais de acordo com uma certa enciclopédia chinesa”. Prensagens seguintes do disco, ainda em 1973 e 1976, substituíram este encarte por outro, trazendo de um lado uma foto de Walter e do outro quase todas as letras do disco – por algum motivo, faltaram as de “Cabeça” e “No fundo do poço” (Walter diz não saber o que houve, pois não teve controle sobre esta etapa da produção e só percebeu este detalhe depois de pronto o disco.)

“Maldito” porém bem-humorado, Walter faz um “esclarecimento” sobre a mosca da capa da segunda (e bem mais conhecida) edição: “Nós a fotografamos num lixão de São Paulo e esquecemos de anotar o endereço para comunicar a ela quando saísse o disco...” Ah, sim: afinal, por que a mosca na capa? É que a tal “enciclopédia chinesa” fala de animais “que de longe parecem moscas”. Mas Walter diz que essa é apenas uma das explicações possíveis. “Eu gosto de trabalhar com a sugestão, e cada um que tire suas próprias conclusões.”

“Conversando é que a gente se enteeeeende...”

Além de possivelmente o mais anticomercial primeiro álbum de um artista popular brasileiro em grande gravadora, *Ou Não* consegue ser ainda mais anticomercial que seu irmão *Araçá Azul*, gravado na mesma época (e no mesmo estúdio) e lançado no mesmo mês de fevereiro, embora cerca de duas semanas antes – mas já admitindo influência de Walter inclusive em público (uma das obras deste disco, “Cabeça”, já era notória desde sua polêmica participação no sétimo e derradeiro Festival Internacional da Canção e seu lançamento em compacto no ano anterior); o citado Walter Silva, em sua coluna na *Folha de S. Paulo*, resumiu os dois álbuns como “dois dos mais arrojadados discos dos próximos dez anos”.

Araçá Azul, além de uma “imitação” caetanesca de “Cabeça” (“De conversa”), tem faixas imediatamente palatáveis como “Júlia/Moreno”, “Gilberto misterioso” e a versão heavy metal de “Quero essa mulher assim mesmo” de Monsueto. Já *Ou Não* é para se ouvir num quarto fechado com fones de ouvido, sendo tão pouco imediatamente acessível que só perdeu para *Araçá Azul* na façanha de atrair para as lojas um número recorde de ouvintes – que vieram devolver o disco.

Talvez a proximidade de datas e intenções de *Araçá Azul* e *Ou Não* seja a culpada por muita gente boa pensar hoje em dia que o título do álbum de Walter (e também um verso de “Cabeça”) seja um bordão típico de Caetano, o que este não perde oportunidade para desmentir: “Mesmo que tenha sido uma confusão nascida da ignorância de alguns humoristas, é uma honra para mim ter herdado o bordão ‘ou não’ de Walter Franco.” (Talvez um precedente a Walter ou Caetano seja a estrofe “a cultura / a civilização / elas que se danem / ou não” de Gilberto Gil, mas sem dúvida Walter levou a ideia muito adiante. Caetano sempre diz também que *Ou Não* e alguns álbuns solo de Arnaldo Antunes realizaram muito melhor o que ele pretendeu com *Araçá Azul* em termos de poesia concreta musicada, minimalismo e experimentalismos com rock e MPB).

“Well, well, well...”

Além de Caetano, outra comparação que salta (ou voa, já que há uma mosca em questão) à vista é com os Beatles. A capa de *Ou Não*, quase toda branca (inclusive dupla) com apenas uma mosca na frente e o título do disco nas costas, remete imediatamente ao “Álbum Branco” do grupo inglês. Sem dúvida, Walter nunca escondeu ser fã dos Beatles, especialmente John Lennon, de quem imitou a pose na capa do álbum *Revolver*, e “Feito gente” talvez seja a melhor gravação da “Plastic ono band” em português. (Sem falar nos versos “existe John / existe João” de “Muito tudo”). Além disso, num primeiro instante *Ou Não* pode até lembrar aquelas “viagens” e porralouquices que Lennon gravou quando começou a trocar os Beatles por Yoko Ono, mas com resultado muito melhor, para ser ouvido não apenas com devoção de fã. Enfim, imagine (ainda citando Lennon) se o primeiro disco do Beatles tivesse sido o “Álbum Branco” e as primeiras faixas fossem “Revolution 9”, “Wild honey pie” e “What’s the news Maryjane”... Walter Franco havia guardado suas concepções sonoras mais acessíveis e bonitinhas para seus discos anteriores e posteriores.

“Dos pés ao pescoço”

Ou Não vendeu pouco, mas o sucesso de crítica e sua redescoberta pelo público fã de vanguarda motivou muitas reedições, duas em vinil (em 1976 e nos anos 1980) e duas em CD (1994 e 2000, esta última a da série *Dois Momentos* em dupla com *Revolver*); todas as edições têm muita procura. (A edição *Dois Momentos* inclui como bônus a faixa de compacto “Por um triz”; faltaram apenas “Cabeça” e “Me deixe mudo”, cujas versões dos disquinhos são bem outras. Mas Charles Gavin e a Continental, agora Warner, merecem aplausos e respeito por mostrarem bem mais esforço e cuidado que outros produtores e gravadoras).

Dos anos 1970 para cá “Me deixe mudo” tem sido reinterpretada por artistas os mais diversos, como Chico Buarque, Leno, Arnaldo Antunes, Selma Carvalho, Gal Costa e Oswaldo Montenegro. E *Ou Não* tornou-se o tipo de disco cuja raridade lhe dá boa fama e uma audição basta para confirmá-la.

Pessoalmente, gosto de *Ou Não* mas prefiro *Revolver*, onde a rebeldia e criatividade estão canalizadas em pérolas pop comerciais mas sem apelos óbvios e fáceis. Se o álbum *Imagine* de Lennon foi considerado “mais bonito e mais fraco” que o anterior, *Plastic Ono Band*, então *Revolver*, comparado com *Ou Não*, soa para mim “mais bonito e mais forte”. Mas *Ou Não* continua forte o suficiente para ser ouvido com prazer.

“Se eu tô cum ele, ele tá cumigo”

Como eu disse, consegui boa parte das informações deste texto que estás acabando de ler em entrevistas com o próprio Walter Franco. Eu o conheci pessoalmente em 1985, quando ele deu uma canja num show do Língua de Trapo, do qual fui integrante como compositor; uma boa lembrança desse dia está em meu compacto de “Me deixe mudo” de 1972, agora autografado por ele. (Até começamos uma canção em parceria, um dia finalizaremos).

Em 2006 escrevi para a revista *Mundo Estranho* uma matéria sobre “as dez canções mais malucas de todos os tempos”, com gravações de todas as partes do mundo, dos anos 1920 ao presente, sendo do Brasil – e da América do Sul – uma só: justamente “Cabeça”. *Ou Não* – sem dúvida um dos melhores discos da chamada “música brasileira progressiva” – continua entre os discos mais arrojados não só dez, mas quarenta anos depois. E seu criador, então com 28

anos, continua, aos 68, um jovem criativo que ainda faz cabeças explodirem.

.....

Ou Não (Continental – SLP 10.095)

Direção artística: Walter Silva

Produção: Rogério Duprat

Capa: Décio Pignatari

Técnico de gravação: Marcos Vinicius

Mixagem: Rogério Duprat, Marcos Vinicius e Walter Franco

Estúdio: Eldorado (16 canais)

São Paulo, SP

Músicos:

Walter Franco: voz e violão

Américo Issa: violões de 6 e 12 cordas

Rodolpho Grani: contrabaixo

Diógenes Burani: bateria

Lado A

1. **Mixturação** (Walter Franco)
2. **Água e Sal** (Walter Franco)
3. **No Fundo do Poço** (Walter Franco)
4. **Pátio dos Loucos** (Walter Franco)
5. **Flexa** (Walter Franco)

Lado B

1. **Me Deixe Mudo** (Walter Franco)
2. **Xaxados e Perdidos** (Walter Franco)
3. **Doido de Fazer Dó** (Walter Franco)
4. **Vão da Boca** (Walter Franco)
5. **Cabeça** (Walter Franco)





A RESENHA DE UMA AMIZADE

1º ACTO – ZÉ RODRIX

Távito

Conheci Zé Rodrix quando ele ainda era José Rodrigues – o que determina que isso não pode ter acontecido há menos de quarenta anos. Para ser exato, foi em 1969. Escolhemo-nos como parceiros e irmãos de fé num tempo controverso e complicado, eivado de políticas espúrias e ações de rara violência contra o ser humano – e, paradoxalmente, cheio de manifestações de entendimento, simplicidade e benquerença de uns pra outros. Eu e Zé passamos por experiências únicas de alegria e medo, várias pela primeira vez, companheiros vida afora num som que se dizia imaginário, mas que era tão consistente e palpável quanto o bronze de um sino de igreja. Desfizeram-se sonhos, vieram outros, aos borbotões, cada vez com mais música na música e mais poética na poética. Abriram-se portas incríveis na publicidade, no teatro, nas esquinas, nos botecos, brindamos convívios preciosos com artistas de todos os credos e tendências. Os anos de 70, 71 e 72 foram assim, avassaladores, com direito à formação do genial grupo Sá, Rodrix e Guarabyra, cuja explosão descontrolada nos legou duas preciosidades inteiras, os álbuns *Passado, Presente e Futuro* e o magnífico *Terra*; à ascensão do bom rock progressivo pelas mãos de dezenas de grupos tipo *malucos, porém centrados*, como o próprio Som Imaginário, que se estendia além de si mesmo, trazendo a percepção de um mercado vibrante que ressurgia depois da era dos festivais, vicejando dos escombros, das dores e êxtases de um tempo único. Nossos cabelos cresciam a toda brida, engolindo as orelhas, o pescoço, os ombros, as costas e, por vezes até os glúteos. A porrada comia, mas isso era bom – pois enchia os corações da moçada de ideais um tanto heroicos – ideais não apenas pátrios, mas pessoais e intransferíveis. E, segundo rezava o momento rodrixiano, totalmente enfasiado de associações, ideais indivisíveis também. Era 1973, e um Zé Rodrix recém-saído do compromisso do trio Sá/Zé/Gut mudara-se para São Paulo a meu convite, para criar *jingles* bem pagos no Estúdio do José Scatena,

capo italiano de boa cepa que hoje ocupa umas trinta páginas do livro do Boni. Lá tínhamos um salário de cinco mil dinheiros e trabalhávamos com o gosto de crianças que provam uma guloseima desconhecida feita à base de ópio. Foi quando o diretor artístico mais elegante de todos os tempos, o célebre Milton Miranda, da Odeon, convocou meu amigo para seu primeiro voo solo da carreira. E o disco que nasceu desse convite, o *1º Acto* é o verdadeiro motivo e assunto dos escritos que desfilio aqui.

Zé Rodrix, José Rodrigues Trindade de batismo e que se autoapelidara assim graças às historietas dos geniais Goscinny e Uderzo, os criadores de Asterix, sempre teve uma energia absurda de corpo e pensamento aliada à absoluta ausência de vergonha de si mesmo e de suas ideias, graças a um traço genético raro e às aulas de teatro que, a duras penas, pagara do próprio bolso nos idos do Colégio Aplicação. Zé Rodrix dobrou discuti-dores ferozes às mancheias ao longo de sua vida, sem dó nem piedade. O cara tinha mesmo gosto pela coisa. Várias faixas desse álbum foram dissecadas até as tripas em discussões acaloradas, ainda que irmãs. Lembro-me bem de uma delas, acerca do rock assustado “Eu não quero”. A letra dizia assim: “Eu não quero ser um número e uma impressão digital / você não quer ser um número e uma impressão digital (...) então porque que todo mundo é apenas um número e uma impressão digital?” Confesso que essa ideia toda parecia-me estranha, e o tempo provou que eu tinha e não tinha razão alguma. Digo isso porque, na reavaliação do disco, percebo que essa faixa condensa todo o Zé Rodrix que interessa, em seus notáveis pruridos e espasmos de pura futurologia energética. Os formatos expostos nesta canção são completamente inusitados para a época, combinando uma linguagem coloquial quase irresponsável com alicerces lógicos extremamente convincentes e, por que não, agressivamente poéticos, como o poucas vezes vi.

Quando tínhamos o repertório montado e escalonado, veio de lá a bomba: a censura tinha cortado, de cabo a rabo, uma canção romântica que compuséramos especialmente para a ocasião. A letra era de uma candura melíflua à prova de lenços impermeáveis. A burrice marmórea e a má fé proposital da censura (que se divertia com isso, hoje sei) passou a borracha em nossas intenções de amor e delicadeza. Logo me propus a eleger outra canção, em meio às mais de cinquenta disponíveis. O Zé resolveu colocar no lugar da dita cuja um estranho instrumental de mais de quatro minutos, feito às pressas, que se chamaria “Receita de bolo” – à moda dos jornais da época, que ocupavam seus espaços censurados com variações inverossímeis dos mais diferente formatos,

inclusive as famosas receitas do tipo. O LP ficou então com nove canções irradiáveis e um incompreensível apêndice instrumental.

“Casca de caracol” é um rock mestiço de grande impacto. A música originalmente já é tudo o que se espera de um *hit* radiofônico completo, paradoxalmente sem casca alguma. Somado ao arranjo espetacular, seu impacto se multiplica e se diversifica num *moto perpetuo* de rara profundidade. Atinge todos os cantos do cérebro, e deixa o ouvinte à mercê de suas sonoridades únicas. Zé Rodrix inaugura o disco com essa faixa, e essa escolha foi unânime. Entretanto, erramos feio: essa canção não tocou nas rádios. Talvez seus versos lisérgicos não tenham impressionado a moçada de plantão: “... no tempo em que toda a rapaziada era algo de novo debaixo do sol / eu sempre preferia esconder a minha cara numa casca de caracol”. Ouçamo-la hoje, no entanto: é impressionante como os trompetes estridentes combinados com os trombones escuros impactam, envolvem e encantam quem ouve. Talvez por apresentar uma tessitura criativa absolutamente original – hoje demonstre seu vigor com mais clareza, com essa antiga habilidade de interessar as pessoas enfim revelada. Como preconiza o encarte original, “o tempo deu razão a quem de direito”. Nessa direção também vai a esquisita “Essas coisas acontecem sempre”, um improvável sequencial de baixos, musicado e versificado a posteriori. Trata de um caso no mínimo estranho – de um garoto que vivia feliz em sua bela casa, pai, mãe, empregados, carros bacanos e brinquedos à farta, quando, por razões não explicadas, topa com uma “fada nem boa, nem má”. Sai pelo mundo de braço dado com a tal fada e aprende uma série de coisas novas, todas politicamente corretas, mas de praticidade zero. Quando volta, é muito mais feliz – visto que já não tem casa, pai, mãe, empregados, carros bacanos e brinquedos à farta; tem somente a si mesmo, já que a esquisita fada desaparece misteriosa e conveniente no decorrer do processo. Passa a usar seu tempo “pra viver feliz, com pouca coisa pra chatear”; e coroa sua notável trajetória com um pensamento algo inútil: “...essas coisas acontecem sempre”. E dá-lhe de discussão com a produção para todo lado e teimosias esféricas. Como sempre, a canção mostrou seu valor, sendo bem aceita e bastante executada; foi inclusive regravada pelo príncipe Ronnie Von, um amigo querido.

Essas considerações sobre as canções constantes do LP são para mostrar a absoluta ausência de uma filosofia coesa de repertório, num momento onde o *Sgt. Peppers* dos Beatles já tinha seis anos de lançado. Isto funcionava como uma fuga da caretece lógica, combatida pelo *underground* sonoro da época com vigor;

buscava o nada a princípio, mas o tudo num possível e afortunado resultado brilhante, ditado pela somatória de momentos esparsos, desalinhavados, até mesmo irresponsáveis. Hoje sei que se criaram novas e deliciosas estéticas a partir dessas brincadeiras sem lei e sem ordem. Já o fizéramos no Som Imaginário com bastante sucesso. Ali funcionávamos como um grupo experimental, apesar dos destinos pré-traçados. As sonoridades básicas eram todas sacadas na hora, pois dispúnhamos de tempo e verba para fazer o que bem entendêssemos. Depois de passar pela severa lixa do tempo e das comparações de época, os resultados sonoros hoje aparecem, cheios de personalidade e sabores inusitados.

Divertimento puro foi a inclusão do primeiro samba que vi Zé Rodrix compor, o “Xamego da nêga”. Criamos no estúdio um ambiente de bar, com mesinhas de botequim, cachaça Pitu e cerveja a rodo, convocamos convidados barulhentos, todas as nossas mulheres, batucadores profissionais de tampos de mesa, o indefectível Dazinho, o rei dos tocadores de caixa de fósforos (da marca “Pinheiro”, aquela azul de rótulo amarelo feita de ripa de madeira, a verdadeira e eterna sonoridade do samba); eu mesmo peguei um violãozinho sarapa que ficava na sala dos músicos. Ligamos os enormes microfones Neumann em posições estratégicas, capitaneados pelo querido Nivaldo Duarte e demos início à gravação, violão + voz e zona – uma zona danada, na verdade. O resultado é surpreendente, a qualidade da gravação excepcional. O Zé inauguraria nessa noite uma segunda identidade nada secreta, o Zezinho do Tambá, sambista ferrado que voltaria a atuar dezenas de vezes no decorrer dos tempos. Foi uma noite e tanto, que se prolongaria para outros bares de verdade e que provocaria um dia de folga, forçado pela excruciante ressaca da equipe. Um lembrete pertinente: o Zé jamais tomou um gole de álcool em toda a sua vida. Nem drogas. Dizia-se que ele, à moda de Obelix, caíra no caldeirão quando bebê.

Uma das forças do rock rural, que recheara os dois LPs de Sá, Rodrix e Guarabyra, era uma pontual “nostalgia do despertar da juventude transgressora”. Zé Rodrix dá continuidade a esse tema em “Cadillac 52”, na qual se transporta a uma realidade que não vivera por ser ainda muito jovem; só os que tinham mais de dezoito no final dos anos cinquenta para o começo dos sessenta viveram as benesses e desvios da famosa Juventude Transviada, do rock’n’roll de academia, dos topetes à James Dean, dos roubos furtivos dos carrões paternos para deliciosas sessões de bolinagem, das brigas de gangues, dos blusões de couro e das Lambrettas multicores reunidas em enxames nas portas das lanchonetes. No

entanto, com a mesma felicidade de suas incursões anteriores, desenhou um poema moderno, instigante e poderoso, em que diz à recatada donzela, alvo de seus anseios menos nobres, que a levará para “me conhecer como eu sou de verdade”, confortavelmente instalada no macio couro dos bancos de um Cadillac 52, que ele surrupia habitualmente da garagem de seu pai na calada da noite (“...o velho à noite nunca sai e eu aproveito”). E olha que éramos apenas bichos-grilos pregadores contumazes da paz, do amor livre e do sexo e das andarilhagens poeirentas do universo riponga de então, desde que servido por uma *entourage* técnica com banheiro limpo dotado de água quente e sabonete, desodorante de boa marca e bom papel higiênico, de preferência daqueles que tem florezinhas estampadas. E calças de astracã da Krishna.

Um sentimento comum a todos nós foi o motivador da temática de uma outra estrela do repertório do *1º Acto*, a canção “Quando você ficar velho”. Acho que o medo da velhice se manifesta durante toda a vida adulta, até mesmo quando, como hoje, já nos tornamos velhos de fato. A tendência é pensar a respeito, ainda que disfarçando nossos reais motivos com posturas falsamente experientes, muitas vezes além de nós mesmos, quase sempre num tom didático, aquele que nossas viagens poéticas nos permitem. Passar a angústia reprimida não é admissível a nenhuma massa juvenil. A obrigação de ser feliz é mais forte. “Quando você ficar velho” não passa de uma descrição velada das angústias de José Rodrigues acerca do tema, calcadas em seu senso de observação e na facilidade de compor seus pensamentos no papel de forma inclusiva e justa – ainda que mortal como um dardo envenenado.

O Zé tinha um pé em Cuba. Cantávamos música cubana em casa, esguelávamo-nos numa sólida “Guantanamera” a três vozes e tínhamos aquele vício do tempo que endeusava Castro, sua *troupe* revolucionária e, sempre e principalmente, Che Guevara. O fato é que, naquele 1973 controverso e cheio de alternativas, os ritmos caribenhos foram tomando forma definida na construção do *1º Acto* – se avolumaram e se transformaram numa enorme mosca azul de quatro ferrões que acabou picando o Zé bem na parte posterior da cabeça. Haveria ali, naquele momento, uma reviravolta de estilo em toda a concepção rodrixiana, que detectou na onda latina um potencial portal para o esboço definitivo de seu sucesso industrial. E daí nasceu a mambo/salsa/rock “Eu preciso de você pra me ligar”. Qualquer produtor, músico ou arranjador medianamente esperto perceberia de pronto as qualidades do conceito, não só pelo suingue irresistível, como pelo saudável ineditismo. Aconteceu com o Zé; e a gravação

dessa faixa (na minha opinião uma das melhores resultantes sonoras de todo o disco) detonou um processo que moldou seu estiloso futuro próximo, aquele que resultou na mudança de *status* do artista de “prestigioso” para “popular”, levando, alguns anos mais tarde, a sua música “Soy latino-americano” a todas as bocas do Brasil, de norte a sul. Cheia de sincopadas certeiras, sílabas amontoadas, avanços e atrasos irresistíveis – e um ótimo refrão – a canção arrebatou a todos. O Zé sempre foi um craque de bola.

“Coisas pequenas” é uma canção de amor sincero. Muitos críticos deste disco a consideram a mais perceptiva e fluida de todo o repertório. É um blues clássico, insinuante, com explosões emocionais com alto teor de verdade: “Obrigado pelas coisas pequenas / que ainda bem você não esqueceu / obrigado pelos dias de chuva / em que você não deixou chover / e obrigado por estar no mundo / e obrigado por cuidar do que é meu / muito obrigado e não esqueça nunca / que eu continuo sendo sempre seu.” É a palavra rasgada do apaixonado que nada tem a temer, pois que o futuro é uma peça secundária na montagem da felicidade. O presente diz tudo, completamente, e as imagens passadas apenas lhe servem de fiança e apoio.

No ano anterior, 1972, Zé e eu havíamos feito um *jingle* para Campanha da Fraternidade, patrocinada pela CNBB. Depois de algum estudo, chegamos a um resultado criativo bem bacana: uma marcha inglesa com pompa e circunstância, à Sir Edgard Elgar – influenciadíssimos pela trilha sonora do filme *Laranja Mecânica*, do Kubrick, *hit* de interesse daquele ano. Por mais bizarro que pareça, essas coisas acontecem na propaganda mais do que se pensa. Desde então, eu e Zé botamos na cabeça a ideia de compor algo assim para o mercado. Quando aconteceu o convite para o disco, a oportunidade se criou sozinha e compusemos o tema com a finalidade específica de encerrar o LP, na modalidade “Grand Finale”, pretensiosos que só, mas clássicos e certos na conceituação. “Vamos sonhar o sonho outra vez”, em resposta a o “The dream is over” proferido por Lennon e misturando as bolas do “But for me, it hasn’t even begun”, de Marlene Dietrich, com as do “The show must go on”. Hoje, com os ouvidos amaciados com o paciente vagar pelo ribombar dos sons, reconheço nela um tema de singular qualidade; e sou grato a cada acorde, cada frase, cada momento vivo.

“Eu não quero ver o ano 2000 debaixo de sete palmos / Você não quer ver o

ano 2000 debaixo de sete palmos / Ninguém aqui quer ver o ano 2000 debaixo de sete palmos / Então por que que todo mundo fica sempre quietinho debaixo de sete palmos?” (última estrofe do rock “Eu não quero”).

Zé Rodrix, segundo seus desejos expressos num divertidíssimo testamento, foi cremado e suas cinzas foram jogadas ao mar.

.....

1º Acto (Odeon – SMOFB 3815)

Direção de produção: Milton Miranda

Produção: Tavito

Técnicos de som: Nivaldo, Dacy, Toninho

Sonoplasta: Ladimar

Engenheiro de som: Z. J. Merky

Mixagem final: Jorge Teixeira

Arranjo: Tavito e Zé Rodrix

Fotos e programação visual: Gang (SP)

Gravado nos Estúdios Odeon

Rio de Janeiro, RJ

Músicos:

Zé Rodrix e Emílio Carsera: pianos, cravo e órgão Hammond

Johnny Flarn: guitarra

Marcelo Frias: bateria

Willie Verdaguer: baixo

Tavito: violão

Lado A

1. **Casca de Caracol** (Zé Rodrix)
2. **Coisas Pequenas** (Zé Rodrix e Tavito)
3. **Eu Não Quero** (Zé Rodrix)
4. **Essas Coisas Acontecem Sempre** (Zé Rodrix e Tavito)
5. **Receita de Bolo** (Zé Rodrix e Tavito)

Lado B

1. **Cadillac 52** (Zé Rodrix)
2. **Eu Preciso de Você Pra Me Ligar** (Zé Rodrix)
3. **Xamêgo da Nega** (Zé Rodrix)
4. **Quando Você Ficar Velho** (Zé Rodrix)
5. **2º Acto** (Zé Rodrix e Tavito)





OS ÁLBUNS QUE NÃO SAÍRAM,
OU QUASE
AE O Z – OS MUTANTES
TUTTI FRUTTI – RITA LEE
CIDADE DO SALVADOR – GILBERTO GIL
BANQUETE DOS MENDIGOS – DIVERSOS ARTISTAS

Marcelo Fróes

Os avanços na tecnologia de gravação também foram responsáveis por acontecimentos nos bastidores de produções e lançamentos de discos em 1973. A modernização dos estúdios teve importante papel na história de algumas produções. Senão, vejamos.

Ainda que as sedes de gravadoras importantes como Continental, RCA e RGE ficassem em São Paulo, o Rio de Janeiro mantinha-se na qualidade de capital cultural do Brasil – e as sedes cariocas das *majors* CBS, Odeon, Phonogram e Sigla só confirmavam esta realidade.

Ainda que importantes estúdios de São Paulo tenham sido fundamentais na história das nossas produções dos anos 60, a virada da década acelerou a modernização dos estúdios na cidade maravilhosa. Enquanto nos anos 60 as salas de gravação da Musidisc, da CBD, da CBS e da Odeon tenham praticamente monopolizado as gravações produzidas no Rio, eram estúdios que gravavam em apenas 2, 3 ou 4 canais. No início dos anos 70, enquanto os estúdios paulistanos Eldorado e RCA davam largo avanço e ofereciam a chance de se gravar em 16 canais – como em Londres ou Nova Iorque, no Rio as salas ainda migravam para meros 8 canais. Em 1972, tanto os Mutantes quanto os baianos Gilberto Gil e Caetano Veloso, recém-chegados do exílio londrino, entraram no Eldorado para fazer seus novos álbuns para aquele ano. A RCA inaugurou suas salas de 16 canais na mesma época, tanto em São Paulo quanto no Rio.

Em 1973, tanto a Odeon quanto a Phonogram resolveram modernizar suas instalações no Rio. Enquanto a Odeon acomodava-se melhor no complexo de estúdios que mandara construir nos fundos de sua sede na Rua Mena Barreto, em Botafogo, a Phonogram mudava-se também do centro para a Av. Érico Veríssimo, no Jardim Oceânico, Barra da Tijuca. Ambas agora com gravadores suíços da marca Studer que ainda gravavam em 8 canais. Apesar da relativa inferioridade dos estúdios cariocas, em comparação aos 16 canais já disponíveis em São Paulo, nada substituiu o talento e a garra com que se gravou no Rio em 8 canais a maior parte de tantos discos especiais daquela fase. Ainda em 1973 a RCA inauguraria seu estúdio carioca de 16 canais com uma gravação de Martinho da Vila.

Em todo caso, os paulistanos dos Mutantes escreveram dois capítulos importantes da história de 1973 com dois álbuns gravados em 16 canais no Eldorado de São Paulo. Por coincidência ou não, nenhum dos dois foi lançado. Pelo menos na época.



A E O Z – OS MUTANTES

“OAEZO” teria sido álbum duplo na concepção original de Arnaldo Baptista, quando produzido no verão de 1973 – pouco após a saída de Rita Lee. A banda tinha na formação somente Arnaldo Baptista, Sérgio Dias, Liminha e Dinho. O alinhamento original, anotado na tampa das caixas de fitas, previa que entrasse

no repertório a faixa “Mande um abraço pra velha”, gravada ainda com Rita para o último Festival Internacional da Canção (1972) e só incluída no álbum coletivo do evento. *OAEZO* começou a ser trabalhado pela banda em shows em março de 1973, um mês antes do lançamento previsto. O disco acabou não saindo em abril e, para pressionar a gravadora, a banda chegou a executar boa parte do repertório na noite de abertura da *Phono 73* no mês de maio. E, como a captação do áudio resultou em registros distorcidos, impossíveis de se aproveitar, a banda acabou ficando de fora dos três álbuns lançados pela Phonogram – ainda que apareça na arte das capas. *OAEZO* ficou para depois.

Quando saiu dos Mutantes, Rita Lee formou inicialmente a dupla Cilibrinas do Éden com a cantora e guitarrista Lucia Turnbull. Esta fase teve curta duração, e o único capítulo público se deu na abertura do show dos Mutantes na *Phono 73* – quando reza a lenda de que teriam sido vaiadas e saído após poucas canções. Nasceu em seguida a banda Tutti Frutti – formada por Rita Lee (voz, flauta, sintetizador e violão), Lúcia Turnbull (guitarra, violão e vocal), Luis Sérgio Carlini (guitarra e auto harp), Lee Marcucci (contrabaixo) e Emilson Calantonio (bateria e percussão). Primeiro álbum produzido pelo baixista Liminha, com arranjos da banda e colaboração especial de Zé Rodrix, o disco foi gravado em setembro de 1973, mixado por Alan Kraus em São Paulo e montado por William Tardelli na Phonogram em 30 de novembro, para lançamento urgente de Natal – LP Polydor 2451 038 – mas estava muito em cima do final do ano e acabou sendo adiado. Rita caiu na estrada, adiantando e prometendo o disco em entrevistas, mas, quando o ano virou, o projeto acabou sendo arquivado e eventualmente esquecido. Em 1974 a artista gravou um outro disco, *Atrás do Porto Tem Uma Cidade*, realizado em 8 canais no estúdio da Phonogram, cuja finalização revelaria conflitos com a direção artística que acabaram fazendo a artista sair da gravadora.

No final de 1973, os Mutantes romperam com a Phonogram e assinaram com a Sigla – pela qual fizeram um primeiro álbum progressivo em 1974. Àquela altura, Rita Lee também se desligava da Phonogram e se preparava para, em 1975, também estreiar na Sigla – a gravadora global por onde realizou extensa discografia.

OAEZO seria lançado pela primeira vez em 1992, já como *A e o Z*, quando a Poly gram entendeu-se com os membros da banda para reeditar a discografia da banda em CD e o álbum inédito voltou à baila, sendo efetivamente masterizado

como álbum simples sem a faixa “Mande um abraço pra velha” e com capa feita especialmente por Arnaldo Baptista.

.....

A e o Z

Produzido por Mutantes (1973)

Direção artística: Mayrton Bahia (1992)

Técnicos: Allan Watts e Pena Schmidt

Projeto gráfico e arte final: Arthur Fróes

Concepção: Arnaldo Baptista e Fabiana Figueiredo

Ilustrações de Arnaldo Baptista

1. **“A” e o “Z”** (Mutantes)
2. **Rolling Stones** (Mutantes)
3. **Você Sabe** (Mutantes)
4. **Hey Joe** (Mutantes)
5. **Uma Pessoa Só** (Mutantes)
6. **Ainda Vou Transar Com Você** (Mutantes)



TUTTI FRUTTI – RITA LEE

Tutti Frutti foi redescoberto no final dos anos 90 e, a pedido de Rita, para o lançamento a capa original deveria ser descartada e uma nova deveria ser feita, servindo-se de uma foto que a artista fizera para a revista *Pop* em 1973. Ainda que masterizado, e com faixas bônus do show de abertura das Cilibrinas do Éden, o disco enfrentou questões burocráticas com membros originais do Tutti Frutti e acabou sendo novamente arquivado. Uma cópia em cassete, que já circulava entre os músicos desde 1973, acabou caindo em mãos erradas e dando origem a um LP há alguns anos – equivocadamente creditado às Cilibrinas do Éden e recebendo tratamento de reedição, quando efetivamente era um *bootleg* de um disco oficialmente inédito. E com uma capa que nada tinha a ver, nem com a versão original do LP de 1973 e nem com lançamento em CD que quase aconteceu em 2000.

.....

Tutti Frutti

Produção: Liminha

Coordenação da produção: Mônica Lisboa

Técnicos de gravação: Flavinho e Marcus Vinicius

Técnicos de mixagem: Alan Kraus, Sérgio e Liminha

Coordenação geral: Arnaldo Saccomani (1973)

Produção executiva: Marcelo Fróes (1999/2000)

1. **Mamãe Natureza** (Rita Lee)
2. **Paixão da Minha Existência Atribulada** (Rita Lee e Lúcia Turnbull)
3. **Festival Divino** (Rita Lee, Arnaldo Baptista e Lúcia Turnbull)
4. **Medley: a) Bad Trip** (Rita Lee e Arnaldo Baptista)
b) Ainda Bem (Rita Lee)
5. **Nessas Alturas dos Acontecimentos** (Rita Lee e Tutti Frutti)
6. **Cilibrinas do Éden** (Rita Lee)
7. **Medley: a) E Você Ainda Duvida** (Rita Lee)
b) Tutti Frutti (Penniman, Lubin e Bostrie)
8. **Minha Fama de Mau** (Roberto Carlos e Erasmo Carlos)



CIDADE DO SALVADOR – GILBERTO GIL

Outro capítulo especial do ano de 1973 é o álbum duplo que Gilberto Gil gravou em 8 canais na Phonogram entre março e abril daquele ano. “Conheci Dominginhos quando ele foi com Gal (Costa) para uma apresentação no Midem no início de 1973”, lembra Gil. “Foi ali que ele me apresentou ‘Só quero um xodó’ e nós apresentamos a música lá, daquele jeito mesmo. Eu me lembro que nós voltamos e logo entramos em estúdio para gravá-la num disco meu. Originalmente a música tinha sido gravada pela Anastácia, mas ela era um xote bem regionalista. Comigo ela já ganhou uma levada de blues e acabou virando um xote-reggae, né?”

Das sessões do álbum duplo, que chegou a ser testado ao vivo no Teatro Opinião em temporada realizada em abril, e que quase saiu com o título *Umeboshi*, somente as faixas “Só quero um xodó” e “Meio de campo” foram lançadas à época – no compacto milionário da Philips. A banda de Gil era composta por Tutty Moreno (bateria e percussão), Rubão Sabino (baixo), Aloysio Milanez (teclados) e Chiquinho Azevedo (percussão), com participação especial de Dominginhos no acordeon em algumas faixas. Os meses passaram, Gil foi se envolvendo em outros projetos e compactos de sucesso sucederam-se nas paradas – notadamente *Maracatu Atômico*. Em “Menina goiaba”, registrada no álbum ao vivo de 1974, Gil faria referência ao disco que nunca foi lançado. E, numa entrevista daquela época, ele também fala que estava fazendo muitos

compactos mas não queria fazer um LP. “É, eu não fiz um LP e é por isso que fiz aquele disco ao vivo no final de 1974”, explica Gil. “Porque eu deveria ter feito um disco depois do *Expresso 2222* (1972), mas eu não o finalizei. Aquelas gravações que ficaram para trás dão um disco inédito.”

E deram. Entre 1996 e 1998, quando foi produzida a caixa de CDs *Ensaio Geral* (Polygram, 1999), os *tapes* inéditos foram localizados e mixados em ordem cronológica – reunindo a totalidade das faixas gravadas e até algumas já de 1974. Rebatizado como *Cidade do Salvador*, o CD duplo ganhou capa com fotos produzidas especialmente para aquele LP duplo que nunca saiu em 1973.

.....

Cidade do Salvador

Produzido originalmente por Gilberto Gil (1973)

Produção executiva: Marcelo Fróes (1998)

Estúdio de gravação: Phonogram (RJ)

Estúdio de mixagem: PolyGram (RJ)

Técnico de mixagem: Carlos Savalla

Projeto gráfico: Manifesto/Adriana Lins e Guto Lins

Foto: João Castrioto

CD 1

1. **Meio de Campo** (Gilberto Gil)
2. **Eu Só Q uero Um Xodó** (Dominginhos e Anastácia)
3. **Edyth Cooper** (Gilberto Gil)
4. **Umeboshi** (Gilberto Gil)
5. **Essa é Pra Tocar no Rádio** (Gilberto Gil)

6. **Tradição** (Gilberto Gil)
7. **Minha Nega na Janela** (Germano Mathias e Doca)
8. **Ó, Maria** (Gilberto Gil)
9. **A Última Valsa** (Gilberto Gil e Rogério Duarte)
10. **Ladeira da Preguiça** (Gilberto Gil)
11. **Rainha do Mar** (Dorival Caymmi)
12. **Iansã** (Gilberto Gil e Caetano Veloso)
13. **Doente, Morena** (Gilberto Gil e Duda Machado)

CD 2

1. **Cidade do Salvador** (Gilberto Gil)
2. **Imbalança** (Luiz Gonzaga e Zé Dantas)
3. **Duplo Sentido** (Gilberto Gil)
4. **Eu Preciso Aprender a Só Ser** (Gilberto Gil)
5. **Maracatu Atômico** (take 1) (Jorge Mautner e Nelson Jacobina)
6. **Maracatu Atômico** (Jorge Mautner e Nelson Jacobina)
7. **Todo Dia é Dia D** (Torquato Neto e Carlos Pinto)
8. **Esses Moços (Pobres Moços)** (Lupicínio Rodrigues)
9. **Meditação** (instrumental) (Gilberto Gil)

Bônus:

10. **Pocalipi** (versão 1) (Gilberto Gil)
11. **Pocalipi** (versão 2) (Gilberto Gil)

12. **Maracatu Atômico** (regravação inédita) (Jorge Mautner e Nelson Jacobina)



BANQUETE DOS MENDIGOS – DIVERSOS ARTISTAS

E, para fechar aquele ano tão importante, por que não um projeto bem grandioso? Jards Macalé idealizou com o amigo e parceiro Xico Chaves um show coletivo para arrecadar recursos, num momento em que passava por dificuldades financeiras. Teve a boa ideia de celebrar os 25 anos da Declaração Universal dos Direitos Humanos e convocou uma parte considerável da nata da MPB para uma apresentação histórica no Museu de Arte Moderna (RJ). Era uma segunda-feira, 10 de dezembro, e um público de dois mil pagantes assistiu a uma sequência memorável de apresentações. A longa noite foi secretamente gravada a mando de Macalé num gravador estereofônico semiprofissional, sob as barbas dos olheiros das autoridades da ditadura militar, mais conhecidos como censores. Nos meses seguintes Macalé entrou em estúdio para editar o material e durante longos anos lutou contra a censura para ver o disco com o registro devidamente lançado. Embora corretamente datado como de 1973, o disco só acabou saindo após a Abertura em 1979 – num LP duplo com nova capa, feito via licenciamento de Macalé e Chaves para a RCA.



Banquete dos Mendigos

Ficha Técnica – Show

Direção Geral: Jards Macalé

Assistente de Direção: Ana Maria Miranda

Coordenação Geral: Xico Xaves e Lula

Assistentes de Coordenação: Flor Maria e Beto

Técnicos de Som: Maurício Hughes e Ray

Contrarregragem: Etiny

Ficha Técnica – Discos

Coordenação Artística e Direção de Estúdio: Jards Macalé

Técnicos de Mixagem: Paulo Frazão e Luis Carlos

Fotos: Alexandre Koester, Cleber Cruz e Ivan Klingens (Dominguinhos)

Direção de Arte: Ney Tavora

LP 1

1. **No Pagode do Vavá** (Paulinho da Viola)
Intérprete: Paulinho da Viola
2. **Roendo as Unhas** (Paulinho da Viola)
Intérprete: Paulinho da Viola
3. **Percussão** (Pedro dos Santos)
Intérprete: Pedro dos Santos
4. **Samba dos Animais** (Jorge Mautner)
Intérprete: Jorge Mautner
5. **Pra Dizer Adeus** (Edu Lobo e Torquato Neto)
Intérprete: Edu Lobo

6. **Viola Fora de Moda** (Edu Lobo e Capinan)
Intérprete: Edu Lobo
7. **Palavras** (Luiz Gonzaga Jr.)
Intérprete: Luiz Gonzaga Jr.
8. **Eu e a Brisa** (Johnny Alf)
Intérprete: Johnny Alf
9. **Ilusão à Toa** (Johnny Alf)
Intérprete: Johnny Alf
10. **Cachorru Urubu** (Raul Seixas e Paulo Coelho)
Intérprete: Raul Seixas
11. **P.F.** (Bruce e Shields)
Intérprete: Soma
12. **Nanã das Águas** (João Donato e Geraldo Carneiro)
Intérprete: Edison Machado

LP 2

1. **Medley**
 - a) **Pesadelo** (Maurício Tapajós e Paulo César Pinheiro)
 - b) **Quando o Carnaval Chegar** (Chico Buarque)
 - c) **Bom Conselho** (Chico Buarque)Intérpretes: Chico Buarque & MPB4
2. **Jorge Maravilha** (Julinho da Adelaide)
Intérprete: Chico Buarque & MPB4
3. **Abundantemente Morte** (Luiz Melodia)
Intérprete: Luiz Melodia
4. **Cais** (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos)
Intérprete: Milton Nascimento
5. **A Felicidade** (Tom Jobim e Vinicius de Moraes)

Intérprete: Milton Nascimento

6. **Anjo Exterminado** (Jards Macalé e Waly Salomão)

Intérprete: Jards Macalé

7. **Rua Real Grandeza** (Jards Macalé e Waly Salomão)

Intérprete: Jards Macalé

8. **Asa Branca** (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira)

Intérprete: Dominginhos

9. **Lamento Sertanejo** (Dominginhos e Gilberto Gil)

Intérprete: Dominginhos

10. **Oração da Mãe Menininha** (Dorival Caymmi)

Intérprete: Gal Costa



AUTORES

Analú Germano é jornalista e pesquisadora. Atua em comunicação institucional para setor público; Assessora de Imprensa e divulgadora para diversas instituições e projetos culturais; Produção e programação de projetos musicais; Elaboração de textos para Marketing Eleitoral, Criação e conteúdos para sites e redes sociais. Trabalhou na Fundação Museu da Imagem e do Som; Teatro João Caetano; Furnas Centrais Elétricas; Rádios Sulamérica (comunitária) e Roquette Pinto (94,1 FM).

André Agra é instrumentista, arranjador e produtor musical. Formado pela Uni-Rio no curso de bacharelado de música popular brasileira, em 1999 produziu o primeiro CD solo de seu colega de universidade Pedro Lima, ex-integrante do grupo vocal Garganta Profunda. A partir dessa experiência criou o selo e gravadora Sala de Som através das quais lança produções próprias e conjuntas. Elba Ramalho, o projeto PianOrquestra, de Cláudio Dausberg, Roberto Menescal (em parceria com Wanda Sá e o grupo BeBossa) e João Pinheiro são alguns dos artistas que tiveram obras lançadas pela Sala.

André Cananéia é jornalista, crítico de música, editor de cultura do *Jornal da Paraíba* e comentarista da CBN em João Pessoa (PB), onde mora e trabalha.

Aimée Louchard atua há 30 anos como jornalista, com passagens por veículos como *Jornal do Brasil*, *O Globo*, *O Dia*, *Veja*, *O Estado de São Paulo* (sucursal Rio), *Jornal do Commercio* (RJ), TVE Brasil, entre outros, nas áreas de Cultura, Comportamento, Entretenimento e Gente. Desde 2007, é docente de Redação na área de Jornalismo de Moda.

Álvaro Costa e Silva é jornalista desde 1988. Trabalhou nos jornais *O Globo*, *Última Hora*, *Jornal do Brasil*, *Gazeta Mercantil*, *A Notícia*, e nas revistas *Manchete* e *Ele & Ela*. Foi o último editor do suplemento literário *Ideias & Livros*, do *JB*. Atualmente colabora com a *Folha de S. Paulo* e o portal *IG*, entre outros veículos.

Antônio Carlos Miguel é jornalista especializado em música há 35 anos, com passagens por *O Globo*, *Jornal da Tarde*, *Manchete*, *Bravo*, *Revista Bizz*; é autor de *Guia de MPB em CD* (Zahar Editor, 1999); membro do conselho e do júri do Prêmio da Música Brasileira; membro votante do Grammy Latino, no qual preside o comitê brasileiro; um dos autores do livro *Morro da Urca: Estação da Música* (Lacre Editora/Agência Globo).

Ayrton Mugnaini Jr., paulistano de 1957, é jornalista, compositor e pesquisador de música popular. Integrou os grupos Língua de Trapo e Magazine; hoje está nos grupos TONQ, Tato Fischer & A Banda e Spectacles. Escreveu em publicações como *Somtrês*, *O Pasquim* e, atualmente, *Cães & Cia*. É membro do Clube Caiubi de Compositores e produtor do programa Rádio Matraca, na USP FM. Escreveu livros sobre Raul Seixas, Adoniran Barbosa, Queen e outros. Autor das primeiras grandes pesquisas sobre festivais (1985) e sobre música e circo, a pedido do Centro de Memória do Circo (2010). Curador do Arquivo do Rock Brasileiro. Autor da primeira enciclopédia de música sertaneja em geral (2001).

Beto Feitosa é jornalista formado pela PUC-Rio. Em janeiro de 1996 fundou a revista *Ziriguidum*, que ganhou versão online dois meses depois, sendo o primeiro site a falar exclusivamente sobre música brasileira. Desde o início desenvolve conteúdo para web no Brasil já tendo produzido sites e trabalho de marketing digital para diversos artistas. Desenvolveu projetos para TV e em 1998 lançou um programa de rádio feito exclusivamente para internet – *RadioAtivo*.

Carlos Evandro Lordello (Cevandro), carioca, rubronegro, quintanilha, pisciano com ascendente em gêmeos, poeta aprendiz, arte educador, professor de matemática, engenheiro civil, compositor popular, um dos fundadores do grupo musical Param Pam Pam.

Célio Albuquerque é jornalista. Colaborou com as publicações *Fatos e Fotos*, *Ele & Ela*, *Revista do CD*, *Shopping Music* e com o jornal *International Magazine*. Foi colunista náutico do *Jornal do Brasil*, repórter e subeditor do Programa Mar

Brasil, Canal ESPN Brasil, e trabalhou nas revistas *Náutica*, *Pense Leve*, *Telebrasil*, *Mar*, *Vela e Motor* e *TN Petróleo*. Atualmente é assessor de comunicação do CRESS-RJ. Seu curso de pós-graduação em jornalismo cultural na UERJ (2002) teve como tema trilhas sonoras de telenovela. Coproduziu, com o produtor André Agra, os discos *Futebol Musical Brasileiro Social Clube*, com o cantor Pedro Lima e *A Galeria do Menescal*, com o grupo vocal BeBossa, Wanda Sá e Roberto Menescal.

Cláudia Menescal, nascida no Rio de Janeiro, historiadora e jornalista, pesquisadora em História do Brasil, em especial da cidade do Rio de Janeiro, seus bairros, sua gente, suas histórias, etc. Estudiosa de cultura afro-brasileira e pesquisadora musical com foco em MPB.

Dácio Malta é jornalista e trabalhou nos três principais jornais do Rio: foi diretor-editor de *O Dia*, editor-chefe do *Jornal do Brasil* e diretor da sucursal do *O Globo* em Brasília, além de ter sido editor-assistente da revista *Veja*. Em 1996, escreveu e dirigiu o espetáculo musical *Começaria Tudo Outra Vez - A História de Luiz Gonzaga Júnior*, na época campeão de bilheteria e sucesso de crítica, no Rio, além de ter sido apresentado em São Paulo, Belo Horizonte, Niterói, Salvador, entre outras. Em 2010, dirigiu o documentário *Noel Rosa – Poeta da Vila e do Povo*, exibido em cinco episódios na TV Brasil, como especial de final de ano, no mês em que ele completaria 100 anos. O filme foi apresentado depois em diversos festivais, entre eles os de Paris, do Japão e o de Havana. No Brasil ganhou quase uma dezena de prêmios, entre os quais o de melhor filme e melhor diretor.

Danilo Casaletti, formado em jornalismo há mais de uma década, sempre esteve envolvido com a cobertura de grandes momentos da Música Popular Brasileira. Entre as experiências mais afetuosas, o aniversário de 50 anos da Bossa Nova (2008), uma entrevista exclusiva com o “professor” Cauby Peixoto (2011) e um grande especial sobre os 30 anos do último show da cantora Elis Regina, *Trem Azul* (2011). Atualmente, faz pós-graduação em Gestão Cultural para tentar dar, de forma mais efetiva, sua contribuição para a cultura do país.

Emílio Pacheco é gaúcho de Porto Alegre, formado em Direito e Jornalismo pela PUC/RS. Trabalha na Caixa Econômica Federal e desenvolve uma atividade paralela de pesquisador e jornalista, com ênfase na área da música. Sua atuação mais longa foi como colaborador do *International Magazine*, mas já teve

matérias publicadas em *Poeira Zine* e *O Globo*.

José Maria dos Santos foi repórter dos diários associados, *Folha*, *Bloch Editores*, *Quatro Rodas*; editor das revistas *Cláudia*, *Veja*, *Placar*, *Manequim*, *Guia Quatro Rodas*, *Jornal da Tarde*; fundador das publicações *Revista do CD*, *Guia Net de Programação* (Diretor de Redação) e *Época* (redator-chefe) da Editora Globo. Tem também no currículo um Prêmio Esso em 1972 e três Prêmio Abril de Jornalismo nos anos 80.

José Rosa Garcia, nascido em São João de Meriti, na Baixada Fluminense, em 1960, se apaixonou pelo samba quando, ao completar 10 anos, ganhou de presente o disco *Foi um Rio que Passou na Minha Vida*, até hoje um dos melhores trabalhos de Paulinho da Viola. A partir daí, além de Paulinho, passou a ouvir as composições de nomes como Zé Kéti, Cartola, Nelson Cavaquinho, Monarco, Mauro Duarte, Wilson Moreira, Nei Lopes, Elton Medeiros e muitos outros bambas. Jornalista, há três décadas trocou o Rio de Janeiro por São Paulo, onde trabalhou durante muito tempo no Grupo Estado. Agora, atua na área de Assessoria de Comunicação.

José Teles é jornalista profissional, crítico de música do *Jornal do Commercio* do Recife, desde 1986. Pesquisador de música popular, publicou alguns livros sobre o tema, entre estes *Do Frevo ao Manguebeat* (Editora 34, São Paulo). É também escritor de ficção e cronista, tendo mais de 25 títulos publicados, a maioria pela Edições Bagaço, do Recife.

Juca Filho, carioca, 57 anos, é formado em Licenciatura em Música e Educação Artística e foi, durante 20 anos, músico profissional. Compositor com cerca de 100 músicas gravadas por nomes como Boca Livre, Zé Renato, Cláudio Nucci, Flávio Venturini, Milton Nascimento, Sivuca, Joyce, Nana Caymmi, Mário Adnet, Alberto Rosenblit e Titane, entre outros, atualmente é autor e roteirista de televisão.

Luís Pimentel é jornalista e escritor, com obras publicadas em diversos gêneros. Escreveu sobre música, discos e artistas em publicações como *Última Hora*, *O Dia*, *Jornal do Brasil*, *Revista BUNDAS* e jornal *OPasquim21*, e edita a revista eletrônica *Música Brasileira*. É autor de um livro de crônicas inspiradas em nomes da nossa música, *Com Esses Eu Vou*, e de perfis (Luiz Gonzaga, Ary Barroso, Wilson Batista, Geraldo Pereira) de compositores brasileiros.

Luiz Américo Lisboa Júnior é historiador, pedagogo e escritor. Pesquisador da história da música popular brasileira com cinco livros publicados: *A Presença da Bahia na Música Popular*; *81 Temas da Música Popular Brasileira*; *Compositores e Intérpretes Baianos – de Xisto Bahia a Dorival Caymmi*; *MPB em Textos – História, Crítica e Marchas Brasileiras 1927/1940 – em Dois Volumes*. É sócio efetivo do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia.

Luiz Antônio Mello é jornalista, radialista, escritor e produtor fonográfico. Fundador da Rádio Fluminense FM, a “Maldita”, em 1982, trabalhou também na Rádio Jornal do Brasil, Rádio Cidade, Rádio Federal, fez o projeto da Globo FM em 1985. É autor de cinco livros, entre eles *A Onda Maldita - Como Nasceu a Fluminense FM*, reeditado com um novo formato recentemente pela editora Nitpress. Foi diretor de musicais da Rede Manchete de Televisão, subeditor do Caderno B do *Jornal do Brasil*, consultor de marketing da gravadora Polygram (hoje Universal Music), presidente da Fundação de Arte de Niterói – FAN – diretor do Teatro Municipal de Niterói e, atualmente, é *freelancer*, diretor do recém-criado programa de TV Café Paris (operadora SIM canal 12 e na webTV Atlântica), editor de sites e colaborador de diversas mídias.

Luiz Felipe Carneiro é jornalista especializado em música, trabalhou na *International Magazine*, *Folha de S.Paulo* e *SRZD*, além de ter colaborado com o *Jornal do Brasil* e a *Carta Capital*, e editado o blog *Esquina da Música*. É autor do livro *Rock in Rio - A História do Maior Festival de Música do Mundo* (Globo Livros).

Luiz Fernando Vianna é jornalista, trabalhou em *O Globo*, *Jornal do Brasil* e *Folha de S. Paulo*, e é autor dos livros *Zeca Pagodinho - A Vida que Se Deixa Levar*, *Heranças do Samba* (com Aldir Blanc e Hugo Sukman), *Geografia Carioca do Samba*, *João Nogueira - Sambabook* e *Aldir Blanc - Resposta ao Tempo*.

Luiz Maciel é o autor dos textos dos 20 livros-CDs de Milton Nascimento lançados em 2012 pela Abril Coleções. Jornalista, baseado em São Paulo, trabalhou na sucursal do *Jornal do Brasil* e nas revistas *Manchete*, *Quatro Rodas*, *Náutica*, *Terra* e *Viagem e Turismo*. Atualmente é colaborador regular de vários veículos de comunicação, como o jornal *Valor Econômico* e as revistas *Forbes* e *Gosto*.

Marcelo Fróes é produtor e pesquisador atuante no mercado musical há mais de 20 anos. Autor ou coautor de livros sobre Beatles, Bob Dylan, Jovem Guarda e Gilberto Gil, foi editor-diretor do tabloide musical *International Magazine* (150 edições mensais) entre 1994 e 2009. Como produtor *freelancer*, foi responsável pela reedição de mais de 500 LPs de música brasileira em CD – incluindo caixas de Gilberto Gil, Roberto Carlos, Vinicius de Moraes, Nara Leão, Erasmo Carlos, Zé Ramalho, Raimundo Fagner, Elza Soares, e Gal Costa, dentre outras. Fundador da gravadora Discobertas em 2008, é o CEO responsável por inúmeras reedições e também novas produções. Um dos fundadores e diretor-editor da Sonora Editora, voltada exclusivamente para livros de música.

Marcos Sampaio é jornalista formado em 2008 pela Universidade de Fortaleza (CE). Repórter do núcleo de Cultura e Entretenimento do Jornal *O Povo*, é também colunista de música no caderno Vida & Arte e na revista *O Povo Cenário* e editor do blog Discografia (blog.opovo.com.br/discografia). Leitor irrefreável de biografias, mantém uma coleção de mais de 3500 CDs catalogados num banco de dados particular. Suas horas de folga são dedicadas a ouvir esses discos.

Marcos Suzano é percussionista e compositor. Durante cerca de oito anos foi diretor artístico do festival internacional de percussão Percpan. Ao longo da carreira já tocou com Sting, Joan Baez, Zé Kéti, Marisa Monte, Zizi Possi, Gilberto Gil e Ney Matogrosso. Tem vários CDs lançados solos e em grupo, com Nó em Pingo d'água e Aquarela Carioca. Lançou também discos em dupla com Victor Rami (Universal), em 2007, e o cultuado *Olho de Peixe* (Velas), em 1997, em parceria com Lenine.

Marcus Veras de Faria é jornalista, escritor e fotógrafo. Assinou colunas de música em revistas da extinta editora Manchete e editou a página de discos do *Jornal do Brasil*, além de artigos *freelancers* para a revista *Billboard Brasil*. Com passagens pela TV Manchete, TV Globo, globoesporte.com, atualmente administra a empresa Coringa Comunicação, especializada em assessoria de imprensa na área de cultura.

Maurício Gouvêa é músico e compositor. Atua como engenheiro e consultor de projetos da Fundação Getúlio Vargas. Possui artigos publicados em diferentes revistas e websites, dentre os quais destaca-se sua colaboração de mais de dez anos para o jornal *International Magazine*. Nos últimos anos tem colaborado na

elaboração de textos (*releases*, discos, resenhas) de artistas como Ricardo Silveira, Joyce, Liz Rosa e Léo Minax, entre outros.

Moacyr Luz, carioca, 55 anos, é compositor com aproximadamente 200 músicas gravadas e 10 discos lançados em 35 anos de carreira. Entre seus parceiros estão Martinho da Vila, Paulo César Pinheiro, Hermínio Bello de Carvalho, Sereno e o mais constante, Aldir Blanc. Suas músicas já foram interpretadas por artistas como Maria Bethânia, Zeca Pagodinho, Beth Carvalho, Nana Caymmi e Leni Andrade. Cronista, publicou 4 livros e atualmente escreve semanalmente para o jornal *O Dia*.

Mona Gadelha é cantora, compositora e jornalista cearense. Lançou seis discos (*Mona Gadelha*, *Cenas & Dramas*, *Tudo se Move*, *Salve a Beleza*, *Praia Lítica*, *um Tributo à Canção Cearense dos Anos 70* e *Cidade Blues Rock nas Ruas*). Estreou em disco no projeto *Massafeira* (show em 79 e álbum em 80) como representante da cena pop rock, que dava os primeiros passos na cidade. Criou e produziu projetos de música e literatura (*Iracema, do épico ao pop* e *O Dom do Ciúme*).

Nélio Rodrigues é autor dos livros *Os Rolling Stones no Brasil* (2000), *Sexo, Drogas e Rolling Stones* (2006) e *Histórias Perdidas do Rock Brasileiro, Vol. 1* (2009). Também assina texto no livro *The Rolling Stones: Discografia Portuguesa a 45 RPM*, editado em Portugal em 2011, além de *liner notes* e curtas biografias em LPs e CDs, de lançamentos brasileiros e do exterior. Ultimamente, tem atuado na viabilização de projetos para lançamentos da Groovie Records, de Portugal, e na finalização de mais um livro sobre o rock brasileiro.

Nilton Pavin é jornalista, fotógrafo e escritor com 30 anos de experiência. Entre outras publicações, foi editor da revista *Imprensa* e autor dos livros: *Momentos*, *Um Dia Tê Verei do Outro Lado da Lua*, *Versos Reversos*, *Imagens da Paz – Uma Viagem ao Sudeste Asiático*, *Imagens Proibidas – Uma Viagem aos Mistérios do Butão e do Tibete*, e *O Paradoxo de Itararé*. Atualmente trabalha com Comunicação Empresarial e Governança Corporativa.

Pedro Só é editor-chefe da *Billboard Brasil* e escreve sobre música há mais de 25 anos. Foi redator-chefe da revista *Bizz* por cinco anos, comandou uma iniciativa pioneira em música por assinatura na web (Usina do Som) e atuou também por seis anos como editor-executivo do *globoesporte.com*. Atualmente

colabora para *Bravo*, *Trip*, *Playboy* e outras publicações.

Rafael Zapater nasceu em São Paulo no ano de 1983, formado em Artes Cênicas. Colaborador da *Revista Possível*, é editor e roteirista de curtas metragens. Fã e colecionador de Antônio Marcos há mais de 17 anos.

Regina Zappa é carioca, jornalista e escritora. Trabalhou no *Jornal do Brasil* por mais de 20 anos, no qual chefiou as editorias de Internacional, Política e Cultura, e em outros órgãos da imprensa carioca. É autora de *Chico Buarque Para Todos* (Relume-Dumará, 1999), *Hugo Carvana, Adorável Vagabundo* (Relume-Dumará, 2005), do romance *Doce Lar* (Rocco, 2005), do *Cancioneiro Chico Buarque* (Jobim Music, 2008), de 1968, *Eles só queriam mudar o mundo*, (com Ernesto Soto, Zahar, 2008), *Pra Seguir Minha Jornada - Chico Buarque*, (Nova Fronteira, 2011) e de *Gilberto Bem Perto* (Nova Fronteira, 2013). Também é diretora, junto com Beatriz Thielmann, do documentário *Edu Lobo Vento Bravo*.

Renato Vieira é pesquisador musical e foi repórter e crítico de música no jornal *O Tempo* (BH). Atualmente integra o núcleo de produção e captação multimídia do jornal *O Estado de São Paulo*.

Ricardo Moreira é profissional com 30 anos de mercado fonográfico, marketing cultural, produção musical e direção artística. Formado ao lado de grandes nomes da MPB, renomados executivos da área e produtores de conteúdo musical. Criador de projetos como *Samba Social Clube Ao Vivo* do qual assina a direção geral. Fez curadoria e assinou 13 fascículos dos 25 álbuns da Grande Discoteca da Música Brasileira lançada pelo *Estadão* em 2009. Mantém o blog deusamúsica. Presta consultoria criativa independente de A&R e catálogo. Seus trabalhos mais recentes incluem o CD/DVD *Cristo 80 Anos* e a caixa *A benção, Vinicius* comemorativa do centenário do poeta.

Ricardo Pugialli é escritor, pesquisador e produtor. Criado ao som dos Beatles, teve no hard e no glam rock dos anos 1970 o terreno ideal para sua formação musical. Os Beatles sempre foram sua paixão maior e, em 1992, lançou o livro *Os Anos da Beatlemania*, em parceria com o também produtor e pesquisador Marcelo Frões. Em 1999, lançou *Nos Embalos da Jovem Guarda*, contextualizando o movimento na História recente do Brasil. Coproduziu, roteirizou e dirigiu o documentário *Nos Embalos da Jovem Guarda*, incluído no DVD *Rock Brasil – 40 Anos de Jovem Guarda*, de 2005, que recebeu DVD de

Ouro e Platina. Em 2006 lançou o *Almanaque da Jovem Guarda*, e em 2008 lançou *Beatlemania*, com prefácio do produtor dos Beatles, Sir George Martin.

Ricardo Schott é jornalista e crítico musical, nascido em Niterói, em 1974. Trabalha no jornal carioca *O Dia* e já colaborou com revistas como *Billboard*, *International Magazine*, *Bizz* e com o *Jornal do Brasil*. Manteve por três anos o blog pessoal Discoteca Básica, com resenhas e textos sobre música. É fã de rock e música brasileira (em especial a nordestina e a mineira) dos anos 70.

Rildo Hora é tocador de realejo (gaitista), arranjador, compositor e produtor musical. Estudou composição com Guerra Peixe. Autor de clássicos como “Visgo de jaca” e “Meninos da Mangueira”, em parceria com o jornalista Sérgio Cabral, tem vários discos solo de música instrumental e em parceria com Sivuca, Romero Lubambo, Maria Tereza Madeira. Como produtor atuou com Gonzagão, Zeca Pagodinho, Martinho da Vila, Beth Carvalho e Orlando Silva. Tem cinco Grammys e diversos dos álbuns que produziu ganharam discos de ouro e platina.

Roberto Muggiati é curitibano e botou o pé no mundo aos 20 anos. Começou na redação da *Gazeta do Povo* e completa 60 anos de carreira em março de 2014. Estudou jornalismo em Paris, trabalhou na BBC de Londres, colaborou na revista *Senhor*, foi editor de *Manchete*, *Veja* e *Fatos & Fotos*. Há 45 anos escreve sobre música e política – e a relação entre as duas: de *Mao e a China* (1968) a *Improvizando Soluções* (2008), passando por *Rock – O grito e o mito* (1973) e pelo romance *A contorcionista mongol* (2000) — e mais a caminho.

Sérgio Natureza é autor com mais de 300 composições gravadas – em parcerias com Tunai, Paulinho da Viola, Lenine, Guinga, Rosa Passos – entre as quais destacam-se: “As aparências enganam”, dele e de Tunai, eternizada por Elis Regina. Natureza é jornalista, gestor cultural e produtor. Desde de 2004 é Coordenador de Programação Musical da Rádio Nacional do Rio de Janeiro (1130 AM). Produziu, entre 1997/1998, o CD *Balaio do Sampaio*, tributo póstumo ao parceiro Sergio Sampaio, com a participação de craques como João Bosco, Erasmo Carlos, João Nogueira, Luiz Melodia, Chico Cesar, Zeca Baleiro, Lenine, Eduardo Duseke e Jards Macalé. Em 2005 lançou o CD autoral *Um Pouco de Mim – Sérgio Natureza e Amigos*, do qual participaram Leny Andrade e seu trio, Mônica Salmaso com o grupo Maogani, Ná Ozzetti (com Cristóvão Bastos), Luiz Melodia (com Swami Jr.), dentre outros. Natureza tem dois livros publicados *O Surfista no Dilúvio* e *Minimal Necessário* (além de poemas incluídos em

antologias no Brasil e no exterior).

Sílvio Atanes é formado em jornalismo pela Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero, tem 25 anos de experiência profissional, com passagens por empresas como Editora Abril, Folha de S.Paulo, O Estado de S. Paulo, Bridgestone-Firestone, Rede Globo Noroeste Paulista e Diário Comércio Indústria – DCI. É consultor de textos e estilo de redação.

Sílvio Essinger é repórter e crítico musical do Segundo Caderno do jornal *O Globo*. Trabalhou no *Jornal do Brasil* e na revista *Manchete*. Foi editor do site Cliquemusic (www.cliquemusic.com.br), especializado em música brasileira. Colaborou com as revistas *Billboard*, *Vizoo*, *Veja Rio*, *Trip*, *Vogue RG*, *Personnalité*, *Outracoisa*, *Bizz*, *Oi*, entre outras. Na TV Globo, trabalhou nos programas *Por Toda Minha Vida*. É autor dos livros *Punk: Anarquia Planetária e a Cena Brasileira* (Editora 34, 1999), *Batidão: Uma História do Funk* (Record, 2005) e *Almanaque Anos 90* (Agir, 2008). Participou, ao lado de Sérgio Cabral, Ruy Castro, Nei Lopes, João Máximo e Hugo Sukman, do livro de ensaios *Canções do Rio* (Casa da Palavra, 2009). Em 2005, organizou o *Baú do Raul Revirado* (Ediouro), coletânea de textos de Raul Seixas.

Tavito é músico, compositor, arranjador, produtor de discos e publicitário, nascido e criado na gema de Belo Horizonte. Fruto de ideias, amigos e canções de Minas, mudou-se para o Rio em 1968, na correnteza poética do amigo Vinicius de Moraes. Tavito se destacou primeiramente como guitarrista violeiro do grupo Som Imaginário, juntamente com Zé Rodrix, Robertinho Silva, Wagner Tiso, Luis Alves, Naná Vasconcellos e Frederica. Essa moçada foi convocada para acompanhar um noviço Milton Nascimento com seu nascente Clube de Esquina. Tavito gravou dois LPs com Milton e três com o Som Imaginário. Em 1971 compôs com Rodrix a canção “Casa no campo”, imortalizada na voz de Elis Regina. Em 1973 passou a se dedicar à criação de *jingles* e trilhas publicitárias. Só mais tarde – em 1979 – gravou para a CBS o primeiro de três discos solo, onde homenageava os Beatles e sua cidade natal, com a canção “Rua Ramallete”. Em 2009, lançou mais um álbum, *TUDO*, e agora prepara o lançamento de seu mais recente trabalho, *Mineiro*. Compôs trilhas para novelas, temas específicos para cinema, televisão, esporte e teatro, além de produzir dezenas de discos dos artistas mais variados. Mantém hoje uma agenda ativa que se divide entre shows pelo Brasil e sua produtora publicitária.

Talles Colatino é jornalista, graduado pela Universidade Católica de Pernambuco (Unicap), com especialização em Crítica Cultural, pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Atualmente é editor-assistente de Programa, caderno de cultura da *Folha de Pernambuco*, no qual também atua como colunista e crítico musical. É também colaborador do suplemento literário Pernambuco, da Companhia Editora de Pernambuco (Cepe).

Thelmo Lins é cantor, ator, gestor cultural e jornalista. Nasceu em Itabirito (MG), mas vive em Belo Horizonte. Começou sua carreira em 1983, no teatro. A partir de 1992, dedicou-se também à música, realizando shows e gravando vários CDs como *Nada Será Como Antes* (1999), *Encontro dos Rios* (2000), *Thelmo Lins Canta Drummond* (2003), *Cânticos* (2006), *Trá-lá-lá-lá-li Trá-lá-lá-lá-lá – Poemas Musicados de Henriqueta Lisboa* (2010) e *Samba Sambá Sambô* (2011). Em 2010, produziu e atuou no premiado musical infantil *O Menino Poeta*. Administra, desde 2009, o Teatro Santo Agostinho, de Belo Horizonte e apresenta o programa semanal Arte no Ar, da TV Horizonte.

Vagner Fernandes é jornalista, escritor, pesquisador e pós-graduado em jornalismo cultural, com uma carreira que cobre quase duas décadas de reportagens e comentários de cultura no Brasil. Já trabalhou em mídia impressa, rádio, televisão e internet, tendo passagens pela Bloch Editores, *O Globo*, *Jornal do Brasil*, revistas *Vogue* e *L'Officiel*. Tem 41 anos e mora no Rio de Janeiro.

Vicente Dattoli está envolvido com o Carnaval há quase tanto tempo quanto com o esporte, sua área de atuação no Jornalismo. Já passou pelas redações da *Última Hora*, *Jornal do Brasil* e *O Dia*, sempre falando de esportes e, claro, carnaval. Atuou também na cobertura de Carnaval da TV Globo e, há 13 anos, é o assessor de imprensa da Liga das Escolas de Samba, mantendo, desde 2008, uma coluna diária de esportes no *Jornal de Brasília*.

Washington Roberto dos Santos, 54 anos, é jornalista profissional há 25 anos, com Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais pelo CPDOC/FGV e Especialização em Políticas Públicas e Governo pela UFRJ.

