

Alexei Figueiredo Michailowsky

**Da bossa nova ao pop:
transformações na obra
de Marcos Valle entre
1968 e 1974**

**Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação da
Escola de Música da Universidade
Federal de Minas Gerais como
requisito parcial para a obtenção do
título de Mestre em Música**

Linha de pesquisa: Sonologia

**Orientador: Prof. Dr. Carlos Vicente
de Lima Palombini**

Dezembro de 2008

M621d

Michailowsky, Alexei Figueiredo

Da bossa nova ao pop: transformações na obra de
Marcos Valle entre 1968 e 1974 / Alexei Figueiredo
Michailowsky. --2008.

285 fls., enc. ; il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de
Minas Gerais, Escola de Música

Orientador: Prof. Dr. Carlos Vicente de L. Palombini

1. Música popular – Brasil – História e crítica. 2. Valle,
Marcos. 3. Soul (Música) – Brasil . I. Palombini, Carlos
Vicente de Lima. II. Título. III. Universidade Federal
de Minas Gerais. Escola de Música

CDD: 780.981



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
COLEGIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
e-mail: mestrado@musica.ufmg.br
Tel.: (31) 3499-4703 Fax: (31) 3499-4720

Dissertação defendida pelo(a) aluno(a) Alexei Figueiredo Michailowsky em 17 de dezembro de 2008 e aprovada, pela banca examinadora constituída pelos professores:

Prof.(a). Dr.(a) Carlos Palombini
ORIENTADOR
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. (a) Dr.(a) Glaura Lucas
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof.(a) Dr.(a) Martha Tupinambá Ulhôa
Universidade do Rio de Janeiro

Prof.(a) Dr.(a) Alvaro Neder
Universidade do Rio de Janeiro

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) pela concessão de bolsa de estudos abrangendo parte do meu curso de Mestrado.

A Marcos Valle, pela obra, pela música – tudo o que já existe e tudo o que ainda virá –, pelo acolhimento e pelo apoio a este projeto.

A Tiago Valle, por toda a ajuda nos contatos com o “paizão”.

Aos músicos, produtores e engenheiros de som que me receberam e me ensinaram: Joe Davis, Alex Malheiros, José Roberto Bertrami, Cezar de Mercês, Nivaldo Duarte e Luiz Cláudio Coutinho. À memória de Eustáquio Sena, personagem importante da história do disco no Brasil.

A Ricardo Schott e Pedro Alexandre Sanches, pela cessão de materiais importantes para minha pesquisa.

Prof. Carlos Palombini (Dr. P), sobretudo pela ousadia e pela musicologia. Profa. Glaura Lucas, pelas contribuições desde o exame de qualificação. Profs. Martha Ulhôa e Álvaro Neder, por todas as sugestões e comentários na avaliação final deste trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais: professores, coordenadores, secretários e pessoal administrativo. E a todos os meus colegas de curso.

Dedico este trabalho à memória de meus pais, Michail Michailowsky e Maria d’Aparecida de Souza Figueiredo Michailowsky, que partiram durante sua realização. E a Thaísa, pela presença constante (inclusive durante os trabalhos de campo e pesquisas, a ponto de tornar-se vítima preferencial dos “parasitas cerebrais” contidos nos *grooves* de Marcos Valle), pelo amor, carinho e “paz-ciência”.

Resumo:

Um estudo das transformações ocorridas entre 1968 e 1974 na música do compositor Marcos Valle. Contém biografia e discografia, catalogando os trabalhos mais importantes. Do estudo de letra, música e processos de gravação de onze LPs, um conjunto de características próprias emerge, situando a obra de Marcos Valle no universo musical brasileiro. Métodos diversos de análise são aplicados a uma seleção de obras, buscando revelar transformações na composição, entonação, sintaxe melódica e harmonia funcional. Particular atenção é dada à contribuição de Marcos Valle à multimídia musical — da criação de trilhas sonoras e jingles à filmagem de videocliques para canções próprias. O groove, geralmente considerado uma característica da obra do compositor, é examinado a partir da interseção de teorias relativas à hierarquia estrutural e à percepção musical. Entre 1968 e 1974, a música de Marcos Valle se caracteriza pela combinação de influências da cultura popular brasileira e de uma tradição cosmopolita, constituindo-se numa das primeiras — e mais duradouras — expressões do pop brasileiro.

Abstract:

A study of changes taking place from 1968 to 1974 in the music of the Brazilian composer Marcos Valle. Includes biography and discography, with a description of works. From the study of lyrics, music and recording processes of eleven LPs, an ensemble of traits emerges, setting the work of Marcos Valle within the universe of Brazilian music. Different methods of analysis are applied to a set of works, attempting to reveal changes in composition, vocal delivery, melodic syntax and functional harmony. Particular attention is paid to his contribution to musical multimedia — from the creation of soundtracks and jingles to the recording of video clips for original songs. Groove, generally considered a feature of the composer, is examined from the point of view of theories concerning structural hierarchy and music perception. From 1968 to 1974, Marcos Valle's music displays a combination of influences from both popular Brazilian culture and a cosmopolitan tradition, making it one of the first — and longest-lasting — expressions of Brazilian pop.

Sumário

Capítulo I: Introdução	6
------------------------------	---

Capítulo II: Biografia	20
------------------------------	----

Capítulo III: Discografia	31
---------------------------------	----

- 1: *Samba'68* (1968)
- 2: *Viola enluarada* (1968)
- 3: *Mustang cor de sangue ou Corcel cor de mel* (1969)
- 4: *Marcos Valle* (1970)
- 5: *Garra* (1971)
- 6: Trilha sonora da novela *Selva de pedra* (1972)
- 7: *Vento Sul* (1972)
- 8: Trilha sonora do filme *O fabuloso Fittipaldi* (1972-3)
- 9: Trilha sonora do programa *Vila Sésamo* (1972-4)
- 10: *Previsão do tempo* (1973)
- 11: *Marcos Valle* (1974)

Capítulo IV: Análise	179
----------------------------	-----

- 1: Dicção
- 2: Multimídia
 - 2.1: Abertura da novela *Selva de pedra* (1972)
 - 2.2: “Tema de Maria Helena”, da trilha sonora do documentário *O fabuloso Fittipaldi* (1972-3)
 - 2.3: Mensagem de fim de ano da Rede Globo (1971)
 - 2.4: Videoclipe da canção “Meu herói (1974)

- **3: Sintaxe melódica e harmonia funcional**
 - 3.1 – “Safely In Your Arms” (“Dorme profundo”), 1968**
 - ❖ **3.1.1 – Melodia**
 - ❖ **3.1.2 – Harmonia funcional**
 - 3.2 – “Capitão de indústria”, 1972**
 - ❖ **3.2.1 – Melodia**
 - ❖ **3.2.2 – Harmonia funcional**
 - 3.3 – “Mentira”, 1973**
 - ❖ **3.3.1 – Melodia**
 - ❖ **3.3.2 – Harmonia funcional**
- **4: Groove**
 - 4.1 – Apresentação**
 - 4.2 – Conceituação**
 - 4.3 – Groove e repetição**
 - 4.4 – O groove nas composições de Marcos Valle**
 - 4.5 – Construção dos grooves na faixa “O cafona”, de Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle, na versão do LP *Garra* (1971)**

Capítulo V – Conclusão 264

- **Referências**
- **Antologia fotográfica de Marcos Valle entre 1968 e 1974**

Capítulo 1

Introdução

Minhas primeiras lembranças da música de Marcos Valle remontam a 1979, quando, aos seis anos de idade, comecei a ouvir freqüentemente a Rádio Inconfidência FM, emissora belo-horizontina cuja programação é inteiramente dedicada à música popular brasileira. Eu acabara de descobrir o órgão eletrônico e meus pais me matricularam em uma escola de música. Através do rádio, conheci a gravação do organista Walter Wanderley para “Samba de verão”, de Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle e me interessei pela melodia e pelo ritmo de características únicas, potencializadas pelo estilo meio jazzístico, meio brasileiro do organista. Essa canção era facilmente encontrada nos métodos japoneses e mexicanos de órgão Yamaha, e com isso aprendi a tocá-la em pouco tempo. Meus pais perceberam o meu interesse por “Samba de verão” e me explicaram quem era Marcos Valle: um artista da bossa nova, excelente compositor, cujas obras foram reconhecidas até mesmo fora do Brasil.

No final de 1980, Marcos Valle regressou ao Brasil, após ter vivido por cinco anos nos Estados Unidos, e lançou o LP *Vontade de rever você* pela Som Livre. A Rede Globo começou, então, a divulgar a faixa “A Paraíba não é Chicago” por meio de participações do artista em vários programas musicais, jornalísticos e humorísticos, além de produzir um videoclipe para exibição na revista eletrônica de variedades *Fantástico*. Nessa altura, a música de Marcos Valle tinha poucas semelhanças com o “Samba de verão” tocado na Rádio Inconfidência: em vez da ênfase no samba, havia ali elementos que a aproximavam do pop internacional. Um padrão rítmico shuffle, uma linha de baixo e um arranjo dançante inspirados no soul e no funk norte-americanos e entremeados com o baião nordestino indicava que, ao longo dos quinze anos que separaram os lançamentos da gravação de Walter Wanderley e de *Vontade de rever você*, Marcos Valle transformou seus horizontes musicais e, naquele início dos anos 80, tinha novidades para mostrar. Dois anos depois, fui contagiado pelo sucesso de “Estrelar”, lançada primeiro em um compacto de sete polegadas para depois constar no LP *Marcos Valle*. Apreciador de soul desde meus primeiros anos de vida, quando meus pais tocavam discos ou mantinham o rádio ligado perto de mim – no início dos anos 70 tocava-se muito soul no rádio e na televisão –, reconheci semelhanças entre aquela faixa e algumas das produções norte-americanas da época. Em especial os discos produzidos por Quincy Jones para George Benson e Michael Jackson. Ganhei o compacto e ficava ouvindo repetidamente “Estrelar”, hipnotizado pela linha de baixo e pelas intervenções do naipe de metais – seriam os músicos do

Earth, Wind and Fire sob a regência de Jerry Hey¹? Eu gostava de ver Marcos Valle na televisão, cantando e tocando alguns instrumentos eletro-mecânicos ou eletrônicos muito atraentes para mim, como os pianos elétricos Fender Rhodes, Yamaha CP-70 e um sintetizador Korg Trident. Em 1984, ele lançou a canção “Bicicleta”, de características semelhantes a “Estrelar”, mas ainda mais dançante e repleta de sintetizadores, para desaparecer da grande mídia logo a seguir.

Em 1986, comecei a ouvir jazz e rhythm ‘n’ blues, ao mesmo tempo em que meu interesse por sintetizadores e instrumentos eletrônicos crescia. Uma referência de música brasileira eletrônica para mim nessa época era o tecladista César Camargo Mariano, em cujos shows era comum haver dez ou doze instrumentos musicais eletrônicos, seqüenciadores e até mesmo computadores pilotados por Dino Vicente, uma espécie de Professor Pardal da eletrônica musical. Graças ao sucesso e à importância de seus LPs *Prisma* (1985) e *Ponte das Estrelas* (1986), o pianista e tecladista paulistano passou a apresentar o programa *Um toque de classe* na Rede Manchete, onde recebia artistas convidados e freqüentemente dividia o palco com eles. Um desses convidados foi, exatamente, Marcos Valle, mostrando um lado de seu trabalho até então desconhecido para mim: música instrumental. Ele tocou no programa um tema inusitado, de nome “Azimuth”, misturando jazz, rock e ingredientes regionais brasileiros. Fiquei surpreso ao vê-lo tocando esse tipo de música, afinal de contas eu só o conhecia como cantor. Nesse momento, percebi que poderia haver algo além de samba e pop na música de Marcos Valle. Todavia, seus trabalhos antigos estavam fora de catálogo e, mesmo nas lojas de discos usados de Belo Horizonte, era difícil encontrar seus LPs dos anos 70.

Pelos oito ou dez anos seguintes, pouco se ouviu sobre Marcos Valle. Ele parou de lançar discos em seu próprio nome, dedicando-se à composição de canções para trabalhos de outros cantores. Exceto por algumas matérias no jornal *O Globo*, nem sempre de cunho musical, quase nada a seu respeito foi veiculado. Porém, por volta de 1997, quando a cultura de música eletrônica dançante começava a atingir o grande

¹ O grupo norte-americano de soul Earth, Wind and Fire lançou vários trabalhos de grande sucesso comercial nos anos 70, destacando-se as canções “Let’s groove” e “September”. Seu naipe de metais, comandado pelo regente e arranjador Jerry Hey, participou de diversas gravações importantes da época, destacando-se os LPs *Off The Wall* (1979) e *Thriller* (1982), de Michael Jackson.

público brasileiro, começaram a surgir algumas notícias de que a música brasileira dos anos 60 e 70 estava em alta na Inglaterra e no Japão, e que Marcos Valle era um dos artistas mais valorizados pelos DJs desses países. O DJ Jeff K, um dos principais nomes históricos da cena alternativa e eletrônica belo-horizontina, era proprietário da Motor Music, misto de produtora de shows, selo independente e loja de discos, e, ao conhecê-lo, me surpreendi: ele falava sobre Marcos Valle com muito entusiasmo e tinha CDs com trabalhos antigos do compositor carioca para vender! Através dele, então, conheci tanto *Samba '68*, gravado nos Estados Unidos na segunda metade dos anos 60 com um repertório de bossa nova vertido para o inglês, quanto o novíssimo *Nova bossa nova*, produzido pelo selo inglês Far Out Recordings.

Outro momento marcante – talvez o mais marcante de todos – foi quando assisti por acaso ao documentário *O fabuloso Fittipaldi* no Canal Brasil, mantido pela Rede Globo em algumas grades de TV a cabo e totalmente dedicado ao cinema e à cultura televisiva nacional. Gosto de automobilismo desde criança e, num primeiro momento, me chamaram a atenção as cenas de corridas de Fórmula 1 disputadas em 1972 e 1973. Depois, acabei ouvindo o “Tema de Maria Helena” e fiquei boquiaberto: era um trabalho muito sofisticado para a época, a gravação era excelente e a sonoridade, um item à parte. Todos aqueles sintetizadores, o inconfundível baixo Rickenbacker soando como o de Chris Squire no grupo Yes... Não descansei enquanto o documentário não foi reprisado, para gravá-lo em videocassete e ouvir, hipnotizado, principalmente o “Tema de Maria Helena”. Comecei então a procurar os discos de Marcos Valle, e informações sobre seus trabalhos dos anos 70. Pela Internet, descobri que seus discos eram cotados a mais de cem dólares nos sebos europeus e japoneses, e disputados a tapa. Uma cópia da trilha de *O fabuloso Fittipaldi* chegava a custar trezentos dólares ou mais.

Com a movimentação em torno do nome de Marcos Valle no exterior, alguns setores da mídia brasileira resolveram voltar a abrir espaço para ele. A crítica musical o saudava como um dos pioneiros do pop e do soul no Brasil. Jornalistas especializados e discófilos, como o cantor Ed Motta, mencionavam alguns discos, por exemplo *Garra* (1971), como trabalhos da maior importância para a música popular brasileira, e também resgatavam algumas trilhas sonoras compostas por Marcos para algumas novelas da Rede Globo. Nessa mesma época encontrei, em meio aos discos antigos de

meus pais, um exemplar do LP *Vento Sul*, de 1972, correspondente ao momento de experimentalismos mais radicais de Marcos Valle. Ouvindo faixas como “Revolução orgânica” e “Malena” – esta última possivelmente a minha favorita dentre toda a sua obra –, eu mais uma vez me surpreendi: ali havia baião, funk, soul, música erudita e até heavy metal. Isso era possível? Tantos estilos e tantas informações musicais no trabalho de um único artista?

A EMI brasileira, motivada pelas notícias do exterior e pela iniciativa de seus executivos japoneses – todo o catálogo de Marcos Valle entre 1963 e 1974 foi lançado em CD no Japão – preparou, em edição limitada vinculada à série *Personalidade*, uma caixa contendo três trabalhos antigos do compositor: *Mustang cor de sangue ou Corcel cor de mel* (1969), *Previsão do tempo* (1973) e *Garra*. Por sua vez, a Som Livre, braço discográfico da Rede Globo, criou a série *Som Livre Remasters*, incluindo as trilhas sonoras das novelas *Selva de pedra* (1972) e *Os ossos do barão* (1973), e do programa infantil *Vila Sésamo* (1972-4), todas de autoria dos irmãos Marcos e Paulo Sérgio Valle. Com esses discos e com os arquivos MP3 que amigos colecionadores de discos me enviavam, pude ter uma idéia mais completa a respeito do trabalho de Marcos Valle como um todo. Durante minha participação na Red Bull Music Academy² de 2004, em Roma, vivenciei o entusiasmo de alguns DJs, produtores e ouvintes de música eletrônica dançante em todo o planeta pelos trabalhos do músico carioca, tido por eles como uma das referências mais respeitáveis de música brasileira. Após o início de suas colaborações com Joe Davis, proprietário da Far Out Recordings, Marcos Valle passou a excursionar regularmente pela Europa, Canadá, Austrália, Japão e Sudoeste Asiático. Participou, como convidado, de faixas de diversos produtores importantes, como por exemplo o alemão Ian Pooley (house), o japonês Jazztronik (lounge e house) e o grupo brasileiro Bossacucanova (lounge e house).

Ao decidir desenvolver uma pesquisa acadêmica sobre Marcos Valle, tive de optar entre escrever um trabalho com informações mais gerais, apresentando-o à Academia,

² A Red Bull Music Academy (RBMA) é um dos eventos mais importantes e prestigiados de música eletrônica e alternativa do mundo. Reúne sessenta participantes (geralmente músicos, DJs e profissionais de estúdio e mídia), selecionados dentre milhares de inscritos de todo o planeta e ocorre a cada ano, durante um mês, em um país diferente. Os participantes assistem a workshops com DJs, músicos, arranjadores e compositores, trabalham juntos nos estúdios da Academy e se apresentam em clubes noturnos da cidade-sede.

ou partir imediatamente para algum tema mais específico relativo à sua obra. Resolvi aderir ao “movimento de resgate” e fiquei com a primeira opção, apesar das dificuldades muito maiores (também sentidas pelos jornalistas) em cobrir adequadamente um período de sete anos compreendendo cerca de dez LPs, entre trabalhos solo e trilhas sonoras. Constatei com alguma tristeza que não são tantas as pessoas que sabem quem é Marcos Valle no Brasil, apesar de não me surpreender com o fato. Incapazes de associá-lo até mesmo a seus trabalhos mais conhecidos, como “Samba de verão”, “Viola enlutarada”, o tema natalino da Rede Globo “Um novo tempo” e a trilha sonora do programa *Vila Sésamo*, várias pessoas que encontrei pelo caminho desde o final de 2006 demonstravam conhecer essas músicas, mas ignoravam a autoria.³ Dessa forma, julguei necessário chamar a atenção para a existência de Marcos Valle através deste trabalho, solucionando uma dúvida freqüente até mesmo na mente de alguns acadêmicos de música: quem é ele e o que ele fez? Por que ele é importante na história da música popular brasileira?

Os principais objetivos deste trabalho são, de certa forma, desdobramentos e aprofundamentos dessas questões fundamentais. Constatando que os trabalhos mais recentes de Marcos Valle são muito diferentes dos mais antigos e que os inúmeros acontecimentos políticos, sociais e culturais do período entre 1968 e 1974 tiveram reflexos em sua obra – enquanto muitos dos demais representantes da bossa nova continuaram fazendo as mesmas coisas –, decidi abordar as seguintes questões: Como a música de Marcos Valle se transformou ao longo desse período? Quais foram as conseqüências e os significados dessas transformações e que reflexos elas podem ter tido na produção musical brasileira? Dentre essas transformações, houve alguma de importância histórica mais significativa?

Num contexto onde prevalece a presença midiática do artista – um ponto reconhecidamente fraco de Marcos Valle, homem não muito afeito ao show-business – até mesmo para despertar o interesse de pesquisadores, não há literatura científica a

³ Uma exceção previsível são os cariocas: em minhas viagens para o Rio de Janeiro, constatei que um número razoável de pessoas – e não apenas na zona sul – ao menos sabe da existência de Marcos Valle. Mesmo sem conhecer mais do que uma ou outra canção, a população carioca tem consciência da importância do compositor para sua herança cultural e, normalmente, lhe devota admiração e respeito.

seu respeito e mesmo em outros gêneros sua presença é tímida. Não existe, até hoje, nenhuma obra dedicada exclusivamente a ele. Livros como *Chega de saudade* (1990), *Ela é carioca: uma enciclopédia de Ipanema* (1999) e *A onda que se ergueu no mar* (2001), de Ruy Castro, *The Brazilian Sound: Samba, Bossa Nova, and the Popular Music of Brazil* (1999), de Chris Mac Gowan e Ricardo Pessanha, *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade* (2008), de Jairo Severiano, e a coletânea *Musique populaire brésilienne*, editada na França, em 2005, pela Cité de la Musique, todos trazendo a história e as crônicas da bossa nova e da música popular brasileira urbana moderna, geralmente citam seu nome *en passant* e o tratam como um personagem secundário frente a Tom Jobim, João Gilberto, Ronaldo Bôscoli, Carlos Lyra, Roberto Menescal e João Donato. Márcio Borges, em *Os sonhos não envelhecem*, praticamente não fala da contribuição marcante de Marcos Valle para que a carreira de Milton Nascimento e dos demais artistas do Clube da Esquina se consolidasse no Rio de Janeiro entre 1967 e 1970. Carlos Lyra (2008), contemporâneo e parceiro do autor de “Samba de verão”, refere-se com mais frequência a Marcos Valle, mas se detém à produção bossa-novista do compositor – o que é esperado, pois o texto é autobiográfico e Lyra nem vivia no Brasil durante a fase de maiores transformações na carreira do amigo. Paulo Sérgio Valle, irmão e letrista principal das composições de Marcos, oferece em *Se eu não te amasse tanto assim* (2008) uma boa quantidade de informações, mas desvia o foco das atenções para si mesmo e, conseqüentemente, deixa seu irmão em segundo plano. Da mesma forma havia feito Nelson Motta em *Noites tropicais*, de 2000: com exceção do período em que foi sócio dos irmãos Valle na Aquarius Produções Artísticas e do início das trilhas sonoras autorais para novelas da Rede Globo, o autor não fala sobre Marcos Valle.

Entretanto, a iniciativa de Pedro Alexandre Sanches (2003), ao dedicar todo um capítulo do livro *Como dois e dois são cinco* a Marcos Valle – tido ali, por sua postura e imagem arrojadas, como o primeiro antagonista histórico à imagem real de bom-mocismo e obediência aos preceitos mais conservadores da família e da sociedade brasileira supostamente endossados pelo protagonista Roberto Carlos – é digna de atenção. Ainda que reflita meras opiniões do autor ou, em alguns casos, relatos dos principais personagens (inclusive de Roberto Carlos), essa obra atribui a Marcos Valle um papel de importância e chama a atenção para a fase mais significativa e rica de sua carreira, onde sua persona musical definitiva foi formada: os anos compreendidos

entre os LPs *Viola enluarada* (1968) e *Marcos Valle* (1974). Segundo esse autor, as obras produzidas ao longo desses anos podem ser relacionadas à contracultura dos anos 60 e 70 – por isso, tive uma grande preocupação, desde o início da pesquisa, com a contextualização histórica de cada trabalho, valendo-me dos livros de Roszak (1969), Gaspari (2002), Dias (2003) e Goffman e Joy (2004). Outro trabalho relevante é o de Tárík de Souza (2003), ao fazer uma apresentação sumária de Marcos Valle para uma antologia de artistas e compositores importantes na história do samba. Esse autor destaca, ainda que não explique, os *grooves* e levadas na obra de Marcos⁴. E, finalmente, o radialista Walter Silva, em *Vou te contar* (2002), coletânea de artigos escritos para a *Folha de São Paulo*, inclui um texto a respeito de Marcos Valle, originário do início de 1972.

O *Songbook Marcos Valle*, organizado por Almir Chediak e lançado em 1998 pela Editora Lumiar, foi uma iniciativa singular para o resgate da obra de Marcos Valle e o destaque de suas canções para novas gerações de músicos. Apresentando uma entrevista com o compositor, uma biografia acompanhada de fotos e textos explicativos de autoria de musicólogos e outros artistas, como Eumir Deodato, a obra traz partituras revisadas pelo próprio compositor. Por sinal, procurei ao máximo utilizar esse trabalho como referência quando foi necessário exemplificar ou ilustrar meu texto com notação musical: há a garantia de fidelidade da escrita. Porém, não pude evitar a utilização do famoso “tirar de ouvido”: nem o próprio Marcos Valle dispõe de partituras de todas as suas composições. Algumas destas, inclusive, já não estão tão vivas em sua memória. Comprovei esse fato após um show no Rio de Janeiro, quando, subindo ao palco para cumprimentar os músicos, vi uma “cola” com a letra de “Nem paletó, nem gravata” sobre o piano de Marcos: ele não sabia os versos de memória.

Ao pesquisar em revistas e jornais da época, surpreendi-me com o número relativamente pequeno de reportagens sobre Marcos Valle. Encontrei alguns bons textos – as melhores (Bill 1973 e Vargas 1973) tratando da trilha sonora do documentário *O fabuloso Fittipaldi* – mas foi necessário um certo esforço. Alguns podem imaginar que no início dos anos 70 a imprensa dedicava muita atenção ao trabalho do

⁴ Para maiores detalhes a respeito dos *grooves* e levadas, e de sua presença na obra de Marcos Valle, vide o Capítulo IV, item 4, deste trabalho.

compositor, mas não. A mídia especializada estava nascendo no Brasil, os críticos de música eram poucos e nem todos os veículos de comunicação possuíam espaços delimitados para reportagens culturais. Me decepcionou particularmente o fato de o jornal *O Globo* não publicar, naquela época, reportagens extensivas sobre as trilhas sonoras dos programas e telenovelas da Rede Globo, pertencente ao mesmo grupo. Naquela época, o jornal não era dividido em cadernos e trazia notícias dispostas a esmo em suas páginas, dificultando a leitura. E cultura não parecia ser, definitivamente, uma prioridade do jornal naqueles dias. Nos dias de hoje, alguns jornalistas brasileiros, sobretudo Antônio Carlos Miguel, de *O Globo*, Ricardo Schott, da revista *Bizz* e do *Jornal do Brasil*, o fanzineiro gaúcho Leonardo Bonfim, e Pedro Alexandre Sanches, na *Folha de São Paulo* e na revista *Carta Capital*, vêm tentando divulgar consistentemente o trabalho de Marcos Valle nos últimos anos. Além de acompanharem – com admiração em todos os casos – as andanças do músico pelo planeta e seus novos lançamentos em disco, dão grande ênfase aos trabalhos antigos, praticamente desaparecidos da memória nacional entre os anos 80 e 90. As reportagens publicadas por Schott (2006), Bonfim (2006) e Sanches (2008) e a participação de Miguel nos trabalhos de produção do CD e DVD *Marcos Valle Conecta*, contendo repertório antigo gravado ao vivo, ao longo de 2007, e contando com a participação de jovens artistas cariocas, são passos importantes no resgate dos trabalhos antigos de Marcos Valle, o número 50 da relação dos cem maiores artistas da música brasileira preparada pela revista *Rolling Stone* em outubro de 2008.

É importante também notar que Marcos Valle sempre teve curiosidade por novas tecnologias de instrumentos musicais e equipamentos e técnicas de estúdio. Abraçou instrumentos musicais eletro-mecânicos e eletrônicos e permitiu aos técnicos de som realizar, em suas gravações, experiências inusitadas com os equipamentos encontrados nos estúdios do Rio de Janeiro entre os anos 60 e 70 – um capítulo interessantíssimo, digno de atenção da parte dos pesquisadores, e até hoje perdido na história da música brasileira. Dessa forma, pretendo tratar também dessas relações de Marcos Valle com a tecnologia, que acabaram por facilitar seu diálogo com a cultura de música eletrônica dançante. Quais foram elas e como elas aconteciam? Antes que eu fosse à procura das fontes primárias – cujos depoimentos foram imprescindíveis sobretudo à historiografia de seus trabalhos –, encontrei informações gerais sobre instrumentos musicais e equipamentos nos trabalhos de Vail (2000), Pinch e Trocco (2002) e Kehew

e Ryan (2006). Por sua vez, as obras de Cogan e Clark (2003) e Simons (2004) permitem conhecer em detalhes o estúdio nova-iorquino Columbia, onde Marcos Valle gravou o LP *Samba '68*.

Formulo ainda algumas propostas de análise para obras de Marcos Valle, na tentativa de mostrar transformações sob perspectivas científicas mais específicas. Para isso, delimito quatro aspectos importantes onde poderia me aprofundar mais. O primeiro seria a dicção, onde, a partir dos estudos de Luiz Tatit (1992, 1995, 1997) – muito bem fundamentados mas, em sua maioria, de difícil compreensão para qualquer pessoa sem conhecimentos razoáveis de semiótica e lingüística –, aborda-se a voz cantada e suas relações de sentido com a peça musical. Estudo, então, a dicção de Marcos Valle, para compreender a forma como ele e seu irmão Paulo Sérgio dispõem idéias, frases e palavras cantadas em seus trabalhos e verificar se houve transformações, ou pelo menos reflexos de outras transformações, nesse aspecto. Em seguida, vem a multimídia musical, onde discorro sobre as relações entre a música de Marcos Valle e a imagem em telenovelas e comerciais, e também sobre a produção de videocliques para suas canções exatamente no momento em que essa forma de multimídia nasceu no Brasil. Utilizo, para tal, os textos de Sergei Eisenstein (1942) e Philip Tagg (1979) sobre a relação entre música e imagens e movimento, e as idéias mais modernas de Andrew Goodwin (1992) e Carol Vernallis (2004) sobre o videoclipe – cujo nascimento no Brasil contou com a participação de Marcos Valle – como uma forma independente de multimídia. Analisando a melodia pelo método proposto por Ruwet (1987), e a harmonia funcional, tomando por base os estudos de Almir Chediak (1987) aplicados à música popular brasileira, procuro mostrar como algumas transformações – sobretudo a incorporação de novas informações e influências musicais – afetaram as composições de Marcos Valle. Por fim, trato do groove, um dos elementos mais característicos do compositor e certamente um forte elo entre seu trabalho e a música pop internacional, sobretudo a africana norte-americana. Fazendo um paralelo entre as duas principais correntes que estudam o tema, uma sob o foco da linguagem estrutural da música (Middleton 2006a e 2006b, e Zagorski-Thomas 2007) e a outra abordando percepção musical (Iyer 2002 e Levitin 2006), buscarei mostrar como os grooves surgiram e se refletiram na obra de Marcos Valle a ponto de se tornarem elementos característicos na sua obra.

Prefiro, entretanto, não me aprofundar muito em qualquer aspecto de análise: meu objetivo é, em primeiro lugar, contribuir para a correção do que considero uma injustiça histórica. Um artista e compositor brasileiro que completará 45 anos de carreira discográfica em abril de 2009, tendo atravessado e sobrevivido a vários momentos e movimentos culturais, e autor de algumas das canções brasileiras mais conhecidas em todo o planeta nas últimas quatro décadas, não merece ser um ilustre desconhecido. Quero, da forma como me for possível, contribuir para que outros pesquisadores trabalhem com a obra de Marcos Valle, continuamente, sem tanta necessidade de explicar – no meu caso, pela enésima vez – quem é ele e o que ele fez. As análises, então, têm neste trabalho uma função complementar e o objetivo de apontar reflexos práticos das transformações na obra de Marcos Valle. Por isso, não me preocupo em repetir formas de análise ao longo dos capítulos – mesmo que eventualmente utilizasse a mesma canção para mais de uma amostragem de método, por alguma característica especial – ou desenvolver cada uma muito profundamente: o espaço e o tempo não me permitem.

Em razão da pouca quantidade de textos escritos sobre Marcos Valle –sobretudo em proporção à longevidade de sua carreira –, minha principal fonte de referências foram os depoimentos concedidos por músicos, técnicos de estúdio e pelo próprio Marcos Valle. Entrevistá-lo não foi tarefa fácil: desde que recebi a notícia da minha aprovação no mestrado, procurei-o para pedir ajuda em minha pesquisa. Entretanto, ele passa meses entre viagens ao exterior, shows e gravações e, quando alguém telefona para o número divulgado por ele para contatos, é atendido na maioria das vezes por uma secretária eletrônica. Além disso, Marcos, para alguns o eterno menino à procura das últimas novidades em brinquedos, surpreendentemente não tem muita atração por computadores e pela Internet e não é de permanecer horas atrás de um monitor. Prefere o piano, o contato com a natureza, as pranchas de surf e a companhia dos filhos adolescentes Daniel e Tiago. A administração de seus contatos, de sua carreira e de sua agenda cabe a Patrícia Alví, dublê de esposa, cantora e integrante de sua banda. Em certos períodos, a pequena estrutura familiar de gerenciamento da carreira de Marcos Valle fica sobrecarregada, e assim ela estava quando iniciei meus trabalhos. Dessa forma, após contatos inconsistentes com Marcos por e-mail, Skype e telefone, percebi que o melhor caminho para obter sua ajuda em minha pesquisa seria procurá-lo à saída de algum de seus shows, na primeira oportunidade. Quando

conversei com ele pela primeira vez, após um show ocorrido em Belo Horizonte, em maio de 2001, me chamou a atenção seu entusiasmo por um dedo de prosa, principalmente com pessoas que se interessam realmente por sua música. Também percebi que a conversa informal, sem cansá-lo ou intimidá-lo com formalidades de entrevista, seria o melhor caminho não apenas com ele, mas com todos os entrevistados. Enfim, como eu esperava, Marcos me recebeu de forma muito amistosa no camarim do bar Bourbon Street e, com a ajuda de seu filho Tiago, entrevistei-o dias depois pelo Skype, gravando na mesma ocasião um programa especial para a Rádio UFMG Educativa.

Um detalhe: como a necessidade de uma “cola” para a letra de “Nem paletó, nem gravata” me permitiu comprovar, a memória para detalhes não é um ponto forte de Marcos Valle. Cada interlocutor se surpreende com a frase: “vocês sabem mais de mim do que eu mesmo”. Muitos aspectos interessantes e importantes de sua obra simplesmente aconteceram, sem que ele mesmo saiba explicar como ou por que. Além disso, ele convive atualmente com várias pessoas ligadas à produção de música eletrônica dançante no exterior, mas não conhece as técnicas e ferramentas utilizadas por elas. Dessa forma, apesar da solicitude do entrevistado, foi necessário comparar algumas partes de seu depoimento com livros, reportagens antigas e outros depoimentos valiosos a mim concedidos. Antônio Adolfo, pianista e arranjador, colaborador de Marcos Valle no LP *Viola enlutarada*, me falou sobre seu pioneirismo com o piano elétrico Rhodes no Brasil, sobre a toada moderna – uma criação sua – e sobre sua banda Brazuca, com a qual gravou dois excepcionais LPs entre 1969 e 1970. Alex Malheiros, integrante do grupo Azymuth, me recebeu em Niterói contando histórias de seu grupo Azymuth e do contrabaixo Rickenbacker utilizado por ele nos anos 70, e José Roberto Bertrami, também do Azymuth, falou sobre os seus primeiros sintetizadores e sobre os trabalhos na trilha sonora de *O fabuloso Fittipaldi*. Cezar de Mercês, também baixista, me relatou por e-mail o processo de concepção e produção do LP *Vento Sul*. E com os técnicos de estúdio Nivaldo Duarte e Luiz Cláudio Coutinho aprendi como aconteciam as gravações na Odeon e na Philips do Rio de Janeiro nos anos 60 e 70.

Um encontro muito importante para o desenvolvimento deste trabalho foi o que tive com Eustáquio Sena, produtor artístico da Som Livre no início dos anos 70. Em 2002,

fui casualmente apresentado a ele – que vivia então em Santa Luzia, cidade da Grande Belo Horizonte – por um amigo comum. Eu já conhecia seu nome através do CD com a trilha sonora da novela *Selva de pedra* (1972), e aproveitei a ocasião para conversar a respeito da produção das trilhas sonoras e dos estúdios da época. Também falamos sobre Marcos Valle, e acabei anotando parte das nossas conversas. Em 2004, Eustáquio faleceu em Santa Luzia. Portanto, tive muita sorte em conhecê-lo bem antes de pensar em desenvolver um trabalho acadêmico sobre Marcos Valle e coletar dados motivado, então, por simples curiosidade. Porém, esses dados acabaram sendo utilizados na escrita deste trabalho.

A pesquisa abrangeu os LPs *Samba '68* (1968), *Viola enluarada* (1968), *Mustang cor de sangue ou Corcel cor de mel* (1969), *Marcos Valle* (1970), *Garra* (1971), *Vento Sul* (1972), *Previsão do tempo* (1973) e *Marcos Valle* (1974). Trato também das trilhas sonoras da novela *Selva de pedra* (1972), do documentário *O fabuloso Fittipaldi* (1973) e do programa infantil *Vila Sésamo* (1974), e menciono *en passant* algumas faixas lançadas apenas em compactos, como “Ultimatum”, de 1968, e “Beijo sideral”, de 1969. Decidi não incluir alguns trabalhos do período, como o LP promocional *Brazil By Music: Fly Cruzeiro* (1972), jamais comercializado, e a trilha sonora da novela *Os ossos do barão* (1973), produzida em condições muito semelhantes à de *Selva de pedra*. Dando preferência aos trabalhos onde Marcos Valle consta como autor e intérprete, também não menciono algumas composições suas desse período, gravadas por outros artistas: por exemplo “Lenda”, gravada pelo *soulman* Cassiano em 1971, e “La Mulata”, lançada em 1974 em um LP do cantor Emílio Santiago. É praticamente impossível fazer uma relação completa dessas canções, pois estão nos catálogos de várias editoras e nem o próprio Marcos Valle é capaz de se lembrar de todas.

A grande extensão dessa discografia tem uma razão de ser: para tratar das transformações sofridas pela obra de Marcos Valle, é importante delimitar os pontos de partida (exatamente o Marcos Valle bossa-novista dos anos 60) e de chegada (o LP *Marcos Valle*, lançado no final de 1974), e não apenas o processo propriamente dito. Por isso, considero importante tratar do Marcos Valle bossa-novista e, em alguns momentos, do Marcos Valle eletrônico dos anos 80 e 90. Logo após esta introdução, está uma biografia de Marcos Valle, seguida pela apresentação de suas obras uma a uma, respeitando-se a ordem cronológica do início das gravações – considerando que

houve trabalhos lançados em compacto, e apenas anos depois em LP, como parte da trilha sonora do programa *Vila Sésamo* – e destacando suas características importantes sob diversos aspectos: histórico, musical, literário e tecnológico. No capítulo seguinte, seleciono algumas obras para analisá-las sob as quatro perspectivas delimitadas (dicção, multimídia, melodia e harmonia funcional e groove), com metodologias e revisões bibliográficas mais específicas mencionadas nos respectivos tópicos. Por fim, apresento as conclusões gerais deste trabalho.

No processo de escrita, uma grande dificuldade foi encontrar uma linguagem científica, e não jornalística, sem fundamentação e consistência, para este trabalho. Minha pouca familiaridade com uma linguagem científica da música no início das pesquisas foi um verdadeiro fator de intimidação, e minha admiração por Marcos Valle pode me desviar em alguns momentos da racionalidade necessária ao estabelecimento de uma visão crítica. Lidar com a grande quantidade de informações coletadas e organizá-las adequadamente neste trabalho também não foi fácil, bem como encontrar um padrão coerente de edição de partituras (em razão das automações contidas no programa Finale) e lutar contra as idiossincrasias do Microsoft Word. E, especialmente na discografia, tive alguma dificuldade para organizar meu texto, evitando saltos e desvios de assunto ao longo do texto. A grande quantidade de informações trazidas neste trabalho me levou a optar pela organização temática: em primeiro lugar, contextualizo o trabalho, e parto em seguida para abordagens das letras, dos elementos musicais e das gravações propriamente ditas.

Capítulo II

Biografia

Marcos Kostenbader Valle nasceu no Rio de Janeiro, em 14 de setembro de 1943. Filho do advogado paraense Eurico Paulo Valle e da professora de origem germânica Liselotte Kostenbader Valle, tem quatro irmãos: Paulo Sérgio, Ângela, Flávio e Patrícia. Está casado pela quarta vez, com a cantora Patrícia Alví, e tem dois filhos, Daniel (nascido em 1992) e Tiago (nascido em 1994), ambos de sua relação com a fotógrafa Mônica Valle.

Passou sua infância em Copacabana, onde residiu até os 13 anos de idade, quando transferiu-se com sua família para uma casa na Rua Félix Pacheco, bairro do Leblon. Cursou o ensino fundamental e o ensino médio no tradicional colégio jesuíta Santo Inácio, em Botafogo. Seu interesse pela música remonta aos primeiros anos de vida e foi despertado pelo baião de Luiz Gonzaga, que ouvia no rádio. Aos cinco anos de idade, foi matriculado em um conservatório particular onde estudou por 11 anos, recebendo aulas de musicalização e piano clássico. Paralelamente, a paixão pelo baião o levou a estudar acordeão com o professor George Braz. O instrumento foi fundamental para sua aproximação definitiva com a música popular, permitindo-lhe desenvolver habilidades de improvisação e criação. Como acordeonista, começou a se apresentar em festas e formou seus primeiros conjuntos, chegando a participar de alguns programas de televisão por volta dos 13 anos de idade.

Com o passar dos anos, Marcos Valle foi descobrindo novidades musicais: o jazz, a música popular norte-americana (principalmente as *big bands*, os grupos vocais de *doo-wop* e os cantores Roy Hamilton e Nat “King” Cole), o rock 'n' roll de Elvis Presley e Gene Vincent, e a música popular brasileira do período, através dos discos de artistas como Dick Farney, Lúcio Alves, Nora Ney, Jackson do Pandeiro e principalmente Dorival Caymmi, até hoje citado por ele como uma de suas maiores influências. Definitivamente afastado da perspectiva de se tornar concertista de piano, e já consciente de que seu maior interesse na música era relacionado à composição, o jovem Marcos Valle conheceu a bossa nova em 1958, aos 15 anos, ouvindo a gravação de João Gilberto para “Chega de saudade”, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Nesse momento, decidiu aprender a tocar violão, chegando a frequentar a

“academia” de Roberto Menescal e Carlos Lyra,⁵ progredindo rapidamente e passando de aluno a professor nos primeiros meses.

Um encontro fortuito com Edu Lobo, também aluno do Colégio Santo Inácio, contribuiu para aproximar Marcos Valle dos principais representantes da bossa nova. Ao saber que o colega era músico, Edu o apresentou ao amigo Dori Caymmi, e os garotos formaram um trio. Sobretudo pela influência de Dorival Caymmi (pai de Dori) e do jornalista, pesquisador e compositor Fernando Lobo (pai de Edu), fizeram algumas apresentações em programas de televisão. Nessa época, Marcos Valle começou a freqüentar as reuniões da bossa nova, onde eventualmente pôde mostrar algumas composições em parceria com seu irmão Paulo Sérgio para Ary Barroso, Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Ronaldo Bôscoli, Luís Bonfá, Baden Powell e vários outros. O pianista Luizinho Eça, ao ouvir a canção “Sonho de Maria”, decidiu gravá-la com seu grupo, o Tamba Trio. Essa gravação, incluída no LP *Avanço* (1963), é o primeiro registro fonográfico de uma composição de Marcos Valle. Ainda em 1963, o grupo Os Cariocas gravou “Vamos amar”, uma parceria de Marcos com Edu Lobo, e “Amor de nada”, com o irmão Paulo Sérgio, para o LP *Mais bossa com os Cariocas*.

Pouco tempo depois, Marcos Valle foi apresentado a Milton Miranda, diretor artístico da gravadora Odeon, e, visitando a companhia para mostrar suas composições para o cantor Wilson Simonal, acabou contratado por ela. Tornou-se então cantor – mesmo que nunca tivesse cantado em público até então –, abandonou o curso de Direito na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e profissionalizou-se definitivamente como músico. Seu primeiro LP, *Samba “demais”*, contendo seis músicas de sua autoria e seis de outros compositores, foi lançado em primeiro de abril de 1964 e recebeu vários prêmios da crítica musical: revelação de compositor e intérprete para Marcos Valle, revelação de arranjador para Eumir Deodato e revelação de letrista para Paulo Sérgio Valle. Em seguida ao lançamento do disco, Marcos Valle fez seus primeiros shows como artista solo, incluindo uma temporada em São Paulo, onde se

⁵ A “academia de violão” era uma pequena escola de violão criada pelos jovens Menescal e Lyra em 1956, na tentativa de ganhar algum dinheiro ensinando o instrumento para rapazes e moças. Instalada em um pequeno apartamento de Copacabana, fez muito sucesso e atingiu o número de cinquenta alunos em poucas semanas, para surpresa dos empreendedores. Na época, o violão começava a se tornar o instrumento da moda para os jovens, e a “academia” era uma atraente alternativa às aulas de acordeão no então famoso curso do gaúcho Mário Mascarenhas (vide Castro 1990: 128-9).

apresentou no João Sebastião Bar e no Teatro Paramount. Neste último, contou com a participação da então novata Elis Regina cantando “Terra de ninguém” em dueto com ele.

Ainda em 1964, Marcos Valle viajou pela primeira vez aos Estados Unidos, como integrante do grupo Brasil'65, liderado pelo pianista Sérgio Mendes. Lá permaneceu por cerca de um ano, fazendo shows e apresentando-se em programas de televisão, mas, preferindo dar continuidade a sua carreira no Brasil, retornou ao Rio de Janeiro. Impulsionado pela resposta positiva ao seu primeiro disco, e pelas gravações de suas composições que continuavam a ser feitas por outros artistas, como os Cariocas, lançou o LP *O compositor e o cantor*, onde, diferentemente do anterior, todas as faixas eram de sua autoria, em parcerias com seu irmão Paulo Sérgio, com seu primo e também letrista Carlos Alberto Valle Pingarilho e com Luiz Fernando Freire. As canções “Preciso aprender a ser só”, “Gente”, “Seu encanto”, “A resposta”, “Dorme profundo” e principalmente “Samba de verão” (cuja primeira gravação foi lançada pelos Cariocas, no ano anterior) se tornam sucessos de crítica e público.

Em 1966, o organista Walter Wanderley lançou o LP *Rain Forest* no mercado norte-americano. Dentre suas faixas estava “Samba de verão”, de Marcos e Paulo Sérgio Valle, cujo título foi traduzido para “Summer Samba”. Essa gravação atingiu os primeiros lugares da parada de jazz da revista *Billboard*, fechando o ano em sexto lugar. Com o sucesso de sua composição nos Estados Unidos, não só pela gravação de Walter Wanderley mas também pelas dos cantores Johnny Mathis e Connie Francis, Marcos Valle partiu para uma nova temporada norte-americana, acompanhado por Anamaria de Carvalho, sua primeira esposa. O letrista e produtor Ray Gilbert, que já trabalhava com Tom Jobim, interessou-se por sua obra e adquiriu os direitos de edição de várias canções nos Estados Unidos. Também levou o artista para uma nova série de apresentações em programas de televisão, destacando-se o *Andy Williams Show*, e sessões de gravação das quais resultaram os LPs *Braziliance: Marcos Valle and His Music* (1967), todo instrumental, e *Samba'68*, este cantado majoritariamente em inglês por Marcos Valle em dueto com sua esposa e lançado no início de 1968 pelo selo de jazz Verve.

Nessa altura, Marcos Valle possuía um *green card*, visto de residente e permissão de trabalho para estrangeiros nos Estados Unidos. Nos anos 60, os portadores desses

vistos deveriam obrigatoriamente alistar-se nas Forças Armadas. Em 1967, quando o compositor preparava-se para gravar o LP *Samba '68*, recebeu a visita de um agente do FBI em seu apartamento na Califórnia e foi informado da grande possibilidade de ser enviado imediatamente para a Guerra do Vietnã, graças à suas excelentes saúde e condição física. Impetrou um processo judicial, livrando-se do Sudeste Asiático, mas, por via das dúvidas, gravou o disco em Nova York e embarcou em seguida para o Brasil, com intenções de ficar. Pesaram também a saudade da terra natal e a vontade de participar da vida cultural brasileira. Além disso, não se adaptou ao profissionalismo do show business norte-americano: “eram muitos homens de gravata querendo que eu fizesse música para filmes, eu já ia assinar contrato com uma grande agência norte-americana, mas fui embora. Eu não estava preparado” (Valle 2006).

Como consequência de sua partida dos Estados Unidos, Ray Gilbert desinteressou-se da obra de Marcos Valle e ao mesmo tempo impediu-o de procurar outra editora, o que deixou uma única alternativa para o compositor: recomeçar a carreira no Brasil. Chegando ao Rio de Janeiro, ele engajou-se imediatamente no movimento Musicanossa, composto por um grande número de artistas veteranos e iniciantes, interessados em revitalizar a bossa nova, movimento então considerado superado principalmente pela Tropicália. Esse grupo trouxe para o compositor novos parceiros musicais, como Antonio Adolfo e Milton Nascimento, revelação do II Festival Internacional da Canção Popular (FIC), de 1967. A Odeon aproveitou o retorno do artista para lançar alguns compactos com faixas gravadas antes de sua viagem para os Estados Unidos, como “Os grilos” e “Batucada surgiu”, e o convocou para gravar um LP de músicas inéditas. *Viola enluarada*, finalizado ainda no primeiro semestre de 1968, foi um grande sucesso de público e iniciou um processo de transformações na obra do artista, que adicionou influências de toada moderna, baião e soul norte-americano à sua receita. A faixa-título do LP, onde Marcos Valle divide os vocais com Milton Nascimento, foi a segunda mais vendida e executada do ano no país, perdendo apenas para “Hey Jude”, dos Beatles, conforme o website *Hot 100 Brasil*, e recebeu o prêmio de melhor música do ano, oferecido pela Rádio Jornal do Brasil.

Marcos Valle também retornou aos festivais da canção, após uma participação como compositor dois anos antes no I Festival Internacional da Canção da Guanabara, com a canção “O amor é chama”, defendida pela cantora Claudia. No início de 1968,

concorreu no III Festival Nacional da Música Popular da TV Excelsior e alcançou o segundo lugar geral com “Ultimatum”, cantada por ele e por sua esposa Anamaria. Em maio, Milton Nascimento defendeu sua composição “Tião braço forte” na Bienal do Samba da TV Record, em São Paulo. E, em setembro, sua canção “Dia de vitória”, interpretada por ele com a participação do grupo vocal Golden Boys, conquistou o quinto lugar na fase nacional do III FIC.

Em 1969, Marcos Valle preparou o LP *Mustang cor de sangue ou Corcel cor de mel*. Sua gravação para a canção “Mustang cor de sangue”, segundo a parada anual organizada pelo website *Top 100 Brasil*, foi a sétima mais vendida e executada do ano. Em setembro, participando do IV FIC como compositor e intérprete, Marcos Vale obteve o nono lugar geral da fase brasileira com “Beijo sideral”, no que seria sua última participação em festivais brasileiros. Logo após o Festival, contribuiu com o tema instrumental “Azymuth” para a primeira trilha sonora original de uma novela da Rede Globo: “Véu de noiva”. Com “Azymuth”, Marcos Valle passou a receber solicitações para compor música para outras novelas e para publicidade. Em razão disso, montou uma empresa em sociedade com seu irmão Paulo Sérgio e com o jornalista Nelson Motta, a Aquarius Produções Artísticas, para produzir música para comerciais, trilhas sonoras e organizar festivais e shows.

No início de 1970, Marcos Valle se juntou ao grupo Som Imaginário, formado como banda acompanhante de Milton Nascimento, e gravou com ele o LP *Marcos Valle*. Esse disco consolidou a utilização de guitarras e contrabaixos elétricos e a preferência por pequenos grupos instrumentais em seus trabalhos, em vez das grandes orquestras freqüentemente utilizadas pela Odeon. Além desse disco, o compositor deu sequência ao seu trabalho de autor de trilhas sonoras para a Rede Globo com as faixas de abertura das novelas *Pigmalião 70* e *O cafona*, esta última já lançada pela gravadora criada pela emissora para produção e comercialização da música de suas produções, a Som Livre. Em seguida, Marcos Valle prepara o LP *Garra* (1971), onde se intensificaram as experiências com a música africana norte-americana, principalmente através de uma maior ênfase nos grooves e na temática soul. Destacam-se a canção “Black is beautiful”, gravada originalmente por Elis Regina, e uma nova versão totalmente baseada no funk norte-americano para “O cafona”.

Em setembro de 1971, Marcos Valle foi preso com vários outros compositores que, em protesto contra a Censura Federal, se recusaram a participar do VI FIC. Em seguida, embarcou para a Grécia, onde sua canção “Minha voz virá do sol da América” obteve o primeiro lugar em um festival internacional de música, enquanto uma polêmica mensagem de fim de ano começava a ser exibida pela Rede Globo com todo o elenco da emissora reunido para cantar o jingle “Um novo tempo”, escrito pelos irmãos Valle e por Nelson Motta. Meses depois, finalizadas a composição e a gravação da trilha sonora da novela *Selva de pedra* (na primeira vez em que os irmãos Valle assinaram a íntegra de uma trilha sonora para a Rede Globo), Marcos Valle estava descontente com o que considerava produção musical em escala industrial, para comerciais, vinhetas e trilhas sonoras. Decidido a romper momentaneamente com fórmulas comerciais, convidou para acompanhá-lo um grupo carioca de rock progressivo, O Terço, e preparou um repertório experimental onde o baião e a música africana norte-americana se misturavam a modas de viola, música folk, psicodelia e hard rock. O disco *Vento Sul* (1972), contendo essas novas canções, possibilitou-lhe a realização de alguns shows na França, durante a feira de música MIDEM. Tempos depois, Marcos Valle voltou à produção de trilhas sonoras, criando temas para o programa humorístico *Uau, a companhia* e para os infantis *Globo cor especial* e *Vila Sésamo*. Em busca de liberdade de criação e de um aproveitamento melhor do tempo disponível para a finalização desses trabalhos, ele passou a utilizar para as gravações um precário estúdio próprio de dois canais, instalado na sede da produtora Aquarius. E, nos últimos meses de 1972, envolveu-se pela primeira vez com o cinema, preparando as músicas do documentário *O fabuloso Fittipaldi*, realizado e dirigido por Roberto Farias e Hector Babenco. Durante as gravações do LP com esses temas, no estúdio da Polygram, Marcos Valle conheceu os músicos José Roberto Bertrami, José Alexandre Malheiros Filho, Ivan “Mamão” Conti e Arioaldo Contesini, participantes freqüentes das gravações da companhia. Buscando uma sonoridade marcada pelo emprego de algumas novidades da indústria de instrumentos musicais, esses instrumentistas formaram oficialmente o grupo Azymuth, com o qual o compositor gravou o LP *Previsão do tempo* (1973).

Os músicos do Azymuth também participaram, juntamente com alguns componentes do já extinto Som Imaginário, do disco *Marcos Valle*, lançado no final de 1974. Duas faixas desse LP, “Meu herói” e “Tango”, receberam videocliques produzidos pela Rede

Globo para exibição no programa dominical *Fantástico*, mas Marcos Valle, abalado com sucessivos problemas com a Censura, estava às voltas com uma espécie de bloqueio psicológico. Sua voz e sua performance nos palcos estavam comprometidas⁶ e, após uma apresentação no Festival Abertura, promovido pela Rede Globo em janeiro de 1975, o compositor – sabendo que a Odeon iria dispensá-lo de seu cast em virtude de mudanças em sua política e de dificuldades financeiras decorrentes da primeira crise do petróleo – decidiu partir para os Estados Unidos, sem data para voltar (vide Chediak 1998 e Valle 2008).

Instalado inicialmente em Nova York e após alguns meses em Los Angeles, Marcos Valle começou a colaborar com Eumir Deodato e Airto Moreira, músicos brasileiros radicados nos Estados Unidos. Um tema instrumental de sua autoria, “Adam's Hotel”, foi gravado por Deodato em seu LP *First Cuckoo* (1975), e logo em seguida o arranjador Marty Paich lhe convidou para participar de um disco da cantora de jazz Sarah Vaughan, então interessada pela música brasileira. A colaboração de Marcos Valle com a cantora não se restringiu ao LP *I Love Brazil* (1977): em 1980 uma versão bossa nova de “Something”, de George Harrison, chegou ao mercado trazendo um dueto de Sarah Vaughan e Marcos Valle, este cantando em português.

Através de Marty Paich, Sarah Vaughan e do percussionista brasileiro Laudir de Oliveira, Marcos Valle foi apresentado aos membros do grupo Chicago, que decidiram incluir uma faixa de autoria do compositor brasileiro, “Life Is What It Is”, no disco *Chicago XIII* (1979). A canção chamou a atenção de Leon Ware, importante artista e compositor de soul, contratado da gravadora Motown, e uma parceria foi iniciada entre ele e Marcos Valle, a partir do álbum *Inside Is Love* (1979), seguido por *Rockin' You Eternally*, lançado em 1981, cujo repertório conta com a participação do brasileiro nas composições “Rockin' You Eternally”, “Baby Don't Stop Me” e “Got to Be Loved”.

Durante esse período nos Estados Unidos, Marcos Valle não realizou nenhuma gravação solo, e não se apresentou ao vivo. Vivia dos direitos autorais relativos a suas

⁶ O autor teve a oportunidade de ouvir Marcos Valle cantando em meio a conversas informais, algo muito comum, e percebeu que nessas ocasiões a voz do compositor soa próxima à registrada em suas gravações do final dos anos 60 e início dos anos 70. Porém, nos palcos, ele canta com um registro totalmente diferente, mais grave e quase sussurrado, o que sugeriu reflexos desse velho problema psicológico. A impressão do autor foi confirmada pelo próprio Marcos Valle: “Canto dessa forma atualmente ainda em virtude do bloqueio de 1974. Sem microfone e público diante de mim, a voz sai diferente mesmo” (Valle 2008).

canções antigas, enviado do Brasil e de suas eventuais participações como compositor, arranjador e músico de estúdio. Entretanto, em 1980, a Som Livre, interessada em contratar Marcos, procurou Paulo Sérgio Valle no Brasil. Com essa oportunidade, o recrudescimento da censura e o início da abertura política, o compositor embarcou prontamente para o país, trazendo duas faixas já prontas, gravadas com os músicos do Chicago em Los Angeles. Novas sessões de estúdio realizadas no Rio de Janeiro ao longo do verão de 1981 resultaram na canção-tema do filme *O seqüestro*, de Carlo Mossy, e no LP *Vontade de rever você*. Esse trabalho rendeu a Marcos Valle várias aparições nos programas da Rede Globo, mas acabou prejudicado pela recusa do artista, às voltas com problemas psicológicos, em se apresentar ao vivo.

No verão de 1983, uma nova canção de Marcos Valle chegou à programação das rádios brasileiras e às prateleiras das lojas de disco, inicialmente em um compacto de sete polegadas: “Estrelar”, parceria com Paulo Sérgio e Leon Ware. Empurrada pela participação da Banda Black Rio e dos arranjadores e produtores Lincoln Olivetti e Robson Jorge, a faixa foi um dos maiores sucessos daquele período: o compacto simples obteve a vendagem de 90 mil cópias (Millarch 1983). Com isso, Marcos Valle foi convencido por Max Pierre, executivo da Som Livre, a enfrentar seu pavor de palco e fazer playbacks em programas de televisão e bailes de subúrbio. Mas o artista não chegou a excursionar ou fazer apresentações cantando ao vivo, e por isso o LP *Marcos Valle* (1983) teve uma vendagem inferior à esperada. E, por causa de “Estrelar”, Marcos Valle ficou estigmatizado na época como autor de “música para academias de ginástica”, situação refletida no compacto lançado em 1984, ainda pela Som Livre, com as faixas “Bicicleta” e “Beta menina”. Ainda que a primeira tivesse sido bem-sucedida nas rádios, a crise econômica brasileira e a inflação galopante do período causaram a dispensa de praticamente todo o *cast* de artistas da gravadora, deixando Marcos Valle mais uma vez sem gravadora.

Bastante envolvido com sintetizadores e instrumentos musicais eletrônicos, Marcos Valle teve a oportunidade, em 1986, de gravar o LP *O tempo da gente* para a gravadora Arca Som, fundada pelo proprietário do jornal *O Dia*, Antônio Ary Carvalho. Entretanto, o repertório confuso e sem foco, a falta de divulgação e a pouca identificação de Marcos Valle com o público jovem de então – pelo qual era tido como um bossa-novista ultrapassado ou como um compositor de música para

ginástica –, e a efemeridade do Plano Cruzado como solução para a crise econômica do Brasil prejudicaram esse trabalho. Com isso, ainda que já estivesse fazendo shows, o artista decidiu interromper sua carreira fonográfica e se dedicar apenas à composição. Suas canções fizeram muito sucesso na voz de artistas populares como Tim Maia, Sandra de Sá, Roberto Carlos e Xuxa, e ele próprio visitava eventualmente os estúdios para gravar temas para produções da Rede Globo, como *TV Colosso* (1993).

Nesse período, Marcos Valle não via perspectivas de voltar a gravar como artista solo e optou por fazer pequenos shows nostálgicos para um público adulto, mais vinculado à bossa nova, e seguir compondo canções para outros artistas. Entretanto, por volta de 1990, os DJs londrinos Joti Jopal (Joe Davis) e Gilles Peterson começavam a descobrir discos brasileiros antigos e a tocá-los em festas promovidas no oeste de Londres e na região de Camden Street. Um de seus discos favoritos era *Samba'68*, de Marcos Valle. Joe Davis começou a visitar o Brasil em busca de discos em 1985, e, já nos anos 90, organizou coletâneas de música brasileira para a EMI e para o selo japonês Sam. Ao mesmo tempo, Davis era proprietário de um pequeno selo especializado em música eletrônica dançante, a Far Out Recordings. Sua atuação fez com que fosse apresentado à cantora brasileira Joyce e a contratasse em dezembro de 1993 para um show na festa Talkin' Loud, organizada semanalmente por Gilles Peterson no clube londrino The Fridge. Com o sucesso do show de Joyce, Davis teve a oportunidade de ser apresentado por ela aos integrantes do grupo Azymuth e a Marcos Valle. Este ignorava os acontecimentos em Londres até ter as coletâneas *The Essential Marcos Valle Vol. 1* e *Vol. 2*, com faixas originalmente gravadas nos anos 60 e 70, lançadas pelo selo Mr. Bongo e ser convidado a se apresentar no clube Jazz Cafe em 1996. A partir do contato feito com Joe Davis, o compositor gravou uma nova versão para “Os grilos”, incluída na coletânea *A Brazilian Love Affair* (1996), e começou a preparar o CD *Nova bossa nova*, com repertório inédito preparado durante três anos, lançado na Inglaterra em primeiro de abril de 1997. A imprensa especializada européia começou a publicar reportagens e entrevistas com Marcos Valle e, já em 1998, ele excursionou pela Europa e pelo Japão. Em primeiro de junho de 2001, o CD *Escape*, também produzido pela Far Out, chegou às lojas, seguido por *Contrasts*, em vinte de outubro de 2003. Algumas faixas desses discos foram remixadas por DJs e produtores de música eletrônica dançante como Jazzanova, Roc Hunter e Manabu Iwamura.

Marcos Valle, até então restrito a um cenário underground de música eletrônica dançante, retornou ao mainstream internacional em 2004, quando a cantora Emma Bunton, ex-integrante do grupo Spice Girls, gravou suas canções “Crickets Sing for Anamaria” (“Os grilos”) e “Summer Samba” (“Samba de verão”) no CD *Free Me*. Também lançada como single, “Crickets” atingiu o 15o. lugar da parada britânica e vendeu 27 mil cópias, possibilitando que o nome de Marcos Valle voltasse a circular na grande mídia internacional. Enquanto isso, no Brasil, alguns artistas e DJs jovens começaram a descobrir a música de Marcos Valle ainda nos anos 90. Em 1996, o grupo Paralamas do Sucesso gravou uma versão de “Capitão de indústria”, cuja versão original surgiu em 1972 na trilha sonora da novela *Selva de pedra*, no CD *9 Luas*. Disc jockeys especializados em lounge music⁷ como o mineiro Jeff K, começaram a incluir faixas antigas do artista carioca em suas performances. A Editora Lumiar, especializada na produção de songbooks de artistas importantes da música popular brasileira, lançou o *Songbook Marcos Valle* em 1998 e outros artistas mais jovens começam a compor material inédito com ele: “Walk People” (2002) com Ed Motta e Lulu Santos, “Flores na varanda” (2006), com Daniel Carlomagno, e “Numa corrente de verão” (2007), com Jorge Vercillo. Conseqüentemente ao interesse desses músicos mais jovens (e de seus públicos) em sua música, Marcos Valle foi contratado pela EMI para lançar um CD e um DVD gravados ao vivo durante uma temporada realizada no bar Cinemathèque Jam Club, no Rio de Janeiro, no segundo semestre de 2007. Lançado em maio de 2008, esse material tem a participação do compositor Marcelo Camelo, dos grupos Fino Coletivo e +2, e dos DJs Nado Leal e Plínio Profeta.

⁷ Estilo de música eletrônica não-dançante utilizado com frequência como música ambiente e música para relaxamento, inclusive na abertura e no encerramento de grandes eventos, para acalmar o público.

Capítulo III

Discografía

1. *Samba '68*, 1968 - Verve Records (EUA), V6-5053 (LP e CD)



Faixas:

A1 - “The Answer” (“A resposta”) — Marcos Valle, Paulo Sérgio Valle e Ray Gilbert

A2 - “Crickets Sing for Anamaria” (“Os grilos”) — Marcos Valle, Paulo Sérgio Valle e Ray Gilbert

A3 - “So Nice (Summer Samba)” (“Samba de verão”) — Marcos Valle, Paulo Sérgio Valle e Norman Gimbel

A4 - “Chup Chup, I Got Away” (“Gente”) — Marcos Valle, Paulo Sérgio Valle e Ray Gilbert

A5 - “If You Went Away” (“Preciso aprender a ser só”) — Marcos Valle, Paulo Sérgio Valle e Ray Gilbert

A6 - “Pepino Beach” — Marcos Valle

B1 - “She Told Me, She Told Me” (“Sonho de lugar”) — Marcos Valle, Paulo Sérgio Valle e Ray Gilbert

B2 - “It's Time to Sing” (“É preciso cantar”) — Marcos Valle, Paulo Sérgio Valle e Ray Gilbert

B3 - “Batucada” (“Batucada surgiu”) — Marcos Valle, Paulo Sérgio Valle e Ray Gilbert

B4 - “The Face I Love” (“Seu encanto”) — Marcos Valle, Paulo Sérgio Valle, Carlos Alberto Valle Pingarilho e Ray Gilbert

B5 - “Safely In Your Arms” (“Dorme profundo”) — Marcos Valle, Paulo Sérgio Valle, Carlos Alberto Valle Pingarilho e Ray Gilbert

Arranjos: Eumir Deodato

Músicos participantes:

Marcos Valle – voz e violão

Anamaria Valle – voz

Eumir Deodato – piano

Ray Brown – contrabaixo

Cláudio Slon – bateria

Orquestra de cordas com músicos não-identificados

Produzido por Bob Morgan e Ray Gilbert

Gravado por Frank Laico no estúdio Columbia (30th Street), Nova York

O LP *Samba'68* correspondeu à segunda etapa do plano de consolidação da carreira de Marcos Valle no mercado norte-americano. Foi precedido por *Braziliance: Marcos Valle and His Music* (1967), um disco instrumental concebido após o sucesso da gravação de Walter Wanderley para “Samba de verão”. Entretanto, essa composição tinha letra desde o primeiro momento e suas primeiras gravações no Brasil eram cantadas. Dessa forma, o letrista Norman Gimbel – responsável pela versão em inglês para “Garota de Ipanema” – fez uma versão para ela. No espaço de apenas um ano, a composição recebeu 52 gravações diferentes nos Estados Unidos (Eden 1968), e, assim, pareceu lógico que o segundo disco de Marcos Valle para o mercado daquele país devesse mostrá-lo também como cantor.

O empresário de Marcos Valle, e produtor artístico de *Samba'68*, era Ray Gilbert. Mais conhecido como letrista e nascido em Hartford, Connecticut, em 1912, Gilbert trabalhou por muito tempo para os estúdios Disney escrevendo letras para os temas de alguns filmes de animação. Durante a produção do desenho animado *Saludos, Amigos* (1942), Gilbert foi apresentado ao músico, compositor e produtor brasileiro Aloysio de Oliveira, então colaborador de Carmen Miranda. A partir daí, acabou criando algumas letras e versões para o inglês encontradas nos discos norte-americanos da cantora: “Cuanto le gusta” (1947), “Yipsee-I-O” (1950), e “Ca-room Pa Pa”, uma versão para “Baião”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, também de 1950. Graças a esse contato, Gilbert foi um personagem importante nas primeiras incursões da bossa nova em território norte-americano. Fundou duas editoras, a RioCali e a Ipanema Music – esta inicialmente em sociedade com Tom Jobim e Aloysio de Oliveira, que se retiraram em 1966 (vide Cabral 1997: 229 e Jobim 1996: 140) – exclusivamente para administrar obras de compositores brasileiros, com os quais firmava contratos de longo prazo onde não se limitava à edição, mas também agenciava apresentações e contratos fonográficos. Sua parte no faturamento de cada canção correspondia a 50% como editor, e mais uma percentagem como compositor, já que as letras em inglês eram de sua autoria (vide Castro 1990: 389-90). Dessa forma, Ray Gilbert assinou com Marcos e Paulo Sérgio Valle, em 1966, um contrato de cinco anos. Em bases semelhantes àquele firmado anteriormente com Tom Jobim (Cabral 1997: 226) toda a produção musical dos irmãos seria vertida por Gilbert, ou por algum letrista de sua escolha, e incluída no catálogo de suas editoras. O norte-

americano também cuidaria de agenciar apresentações e gerenciar a carreira de Marcos Valle nos Estados Unidos.

Da mesma forma como fez com Tom Jobim, cuja carreira discográfica nos Estados Unidos estava sendo impulsionada na segunda metade da década de 60 por LPs gravados para a Warner e para a Verve Records, Gilbert possibilitou que Marcos Valle lançasse seus discos pelas mesmas companhias e fosse apresentado aos norte-americanos em cadeia nacional, no programa *Andy Williams Show*, cujo apresentador gravara sua composição “The Face I Love” no LP *In The Arms of Love* (1966).

Entretanto, a atuação de Gilbert com os compositores brasileiros foi pautada por equívocos e desonestidade, segundo Sérgio Cabral (1997: 229) e Helena Jobim (1996: 140): ele não lhes permitia escolher os letristas norte-americanos de sua preferência para escrever versões de suas músicas. Nem mesmo os integrantes do chamado “primeiro time de letristas da Broadway”: Johnny Mercer, Sammy Cahn e alguns outros, todos disponíveis e interessados em trabalhar com os brasileiros. Mas Gilbert vetava sistematicamente todas essas parcerias possíveis. A qualidade de suas letras era questionada por Tom Jobim (Cabral 1997: 230), ao mencionar a perda do sentido original das letras em português nas versões. Marcos Valle, um bom conhecedor do idioma inglês, também não gosta de todas as versões preparadas por Gilbert para suas músicas: “As de temática romântica, como 'Preciso aprender a ser só' e 'Dorme profundo', ficaram bonitas, mas 'Gente', originalmente fazendo crítica social, foi vertida como 'Chup, Chup, I Got Away', algo totalmente diferente do original, e isso não me agrada muito até hoje” (Valle 2008).

A comparação dessas letras em português e inglês permite sustentar a opinião de Marcos Valle:

“Preciso aprender a ser só” (letra de Paulo Sérgio Valle)

Ah, se eu te pudesse fazer entender
Sem teu amor eu não posso viver
E sem nós dois o que resta sou eu
Eu assim, tão só
E eu preciso aprender a ser só
Poder dormir sem sentir teu calor
Ao ver que foi só um sonho e passou
Ah! O amor...
Quando é demais ao findar leva a paz
Me entreguei
Sem pensar que a saudade existe
E se vem é tão triste
Vê, meus olhos choram a falta dos teus
Estes teus olhos que foram tão meus
Por Deus, entenda que eu assim não vivo
Eu morro pensando no nosso amor

“Gente” (letra de Paulo Sérgio Valle)

Gente que entende que não deve dar
Porque nunca na vida sofreu por não ter
Deus quando deu
Esta terra pra gente
Pensou em fazer
Tudo bem diferente
Não que eu queira ter muita coisa, demais
Quero é ter um pouco de paz
Quero apenas ter um lugar pra morar porque
Veja bem, há quem tem
Sem saber, mais de cem
Pode até mesmo o Senhor se zangar
Então vir para a Terra pra tudo mudar

Pá pá, padabá padabá
Padabenden tchen tchen
Bongonquem bongonquem

“If you went away” (versão de Ray Gilbert)

Oh, if I could just make your heart understand
The way I feel when you're holding my hand
My world is safe and is worth living for
Even more with you
I learned to treasure each moment of time
You even taught me how high love can climb
The very thought of your kiss and I soar
Even more,
My heart is bursting to say even more
You are my smiling sky
You are my sun and my rain,
My blossom in snow
And so, can you imagine if you went away?
If I should lose you for one precious day
I'd be so sad, I would say that
I'd cry to the day that you came back to me, my
love...

“Chup, Chup, I Got Away” (versão de Ray Gilbert)

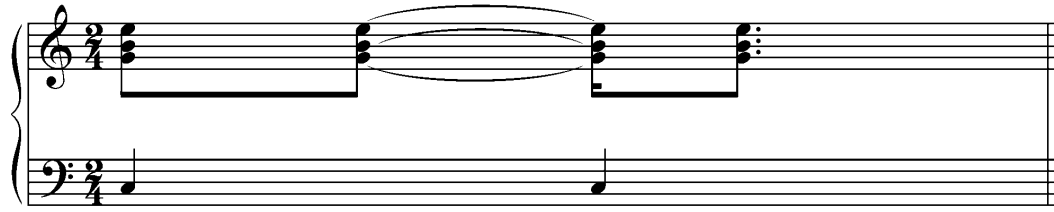
Don't be a fool, baby, don't play it cool
Don't you know there are so many fish in the sea
There's pretty trouts,
some with class and without
What a new likes to feel,
Is no different from me
Saturday I found you so loving, so warm
Sunday you were as cold as can be
Thought I had you yesterday done into swam away
Play your game like you feel
Then one day baby will
Just wait and see, see how smart you will be
When you look at your hook and the fish isn't me

Chup, chup, badungeh, badungeh
You're gonna cry 'cause I got away
Got away

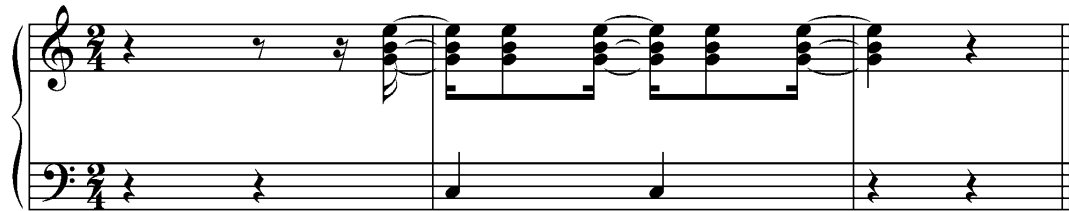
Até hoje, um número considerável de composições de Marcos Valle ainda faz parte dos catálogos das editoras Ipanema Music, RioCali e Janeiro Music, integrantes do espólio de Gilbert e hoje administradas pela Len Freedman Music, de Los Angeles. Segundo a base de dados da American Society of Composers, Authors and Publishers (ASCAP), entidade à qual Marcos Valle é filiado, canções como “Os grilos”, “Dorme profundo”, “Preciso aprender a ser só” e “Viola enlutarada” continuam vinculadas a elas. E, recebendo apenas uma pequena percentagem dos respectivos royalties, o compositor não enriqueceu, como Gilbert, com os respectivos direitos autorais: chegando aos Estados Unidos em 1975 sem perspectivas imediatas de trabalho, precisou deles para viver, mas não teve facilidades: “Eu não tinha muito dinheiro, estava dando apenas para uma vida pacata” (Valle 2006).

O repertório de *Samba'68* é uma espécie de resumo e coletânea da produção dos primeiros anos da carreira de Marcos Valle, traduzida para o inglês. Seis das onze faixas – “A resposta”, “Samba de verão”, “Gente”, “Preciso aprender a ser só”, “Seu encanto” e “Dorme profundo” – aparecem, em português, no LP *O compositor e o cantor* (1965), e outras três, “Os grilos”, “É preciso cantar” e “Batucada surgiu”, ou já estavam gravadas aguardando lançamento no Brasil ou seriam gravadas e levadas ao mercado imediatamente após o retorno do artista ao país. Entretanto, ele aproveitou a ocasião para fazer algumas experiências, num prenúncio de seu afastamento da estética da bossa nova nos anos seguintes. Nos arranjos das faixas, desenvolve variações sobre o famoso padrão rítmico de violão bossa nova desenvolvido por João Gilberto:

Exemplo 1 - Padrão rítmico básico de violão utilizado por João Gilberto no LP “Chega de saudade”, de 1959 (notação extraída de Garcia 1999: 190):



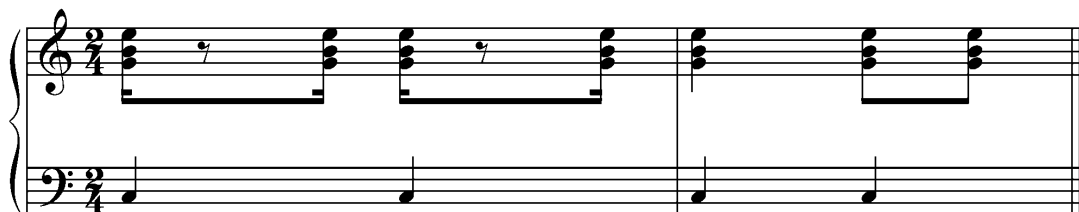
Exemplo 2 - Variação do padrão rítmico básico de violão bossa nova utilizada por João Gilberto no LP “Chega de saudade”, de 1959, denominada “nova batida do samba-canção” por Garcia (1999: 192)



Exemplo 3 - Padrão rítmico de violão empregado por Marcos Valle na introdução e no interlúdio instrumental de “So Nice (Summer Samba)”, na gravação do LP *Samba'68* (transcrição do autor):



Exemplo 4 - Padrão rítmico de violão encontrado em alguns compassos de “It's Time to Sing”, faixa do LP *Samba'68*, de Marcos Valle (transcrição do autor):

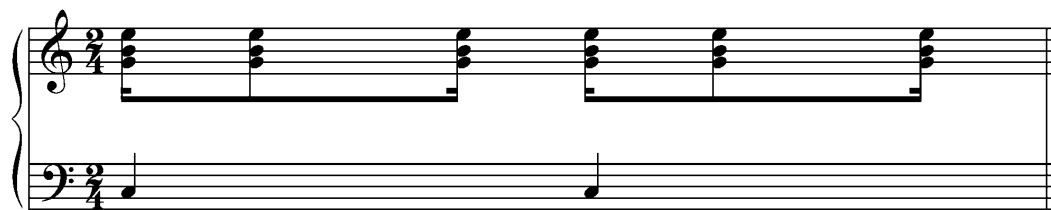


Em alguns momentos de *Samba'68*, os desenhos rítmicos das batidas de violão executadas por Marcos Valle indicam experimentos com o jogo de tempos fortes e fracos nos compassos e com interseções rítmicas, utilizando vários padrões brasileiros. É uma tendência declarada de Marcos Valle:

Muitas vezes, posso criar uma linha melódica, uma base harmônica ou mesmo uma seqüência instrumental nos arranjos com acentuações diferentes, enquanto a base rítmica segue mais quadrada. Trago tantas influências, absorvo tanta informação, que isso passa a ser natural em mim. Faço instintivamente. As misturas são uma característica da minha obra desde sempre (Valle 2008).

Apesar de ter desenvolvido inúmeras variações da batida de bossa nova, João Gilberto não se afastou muito de certos princípios e formas: a regularidade do bordão nos tempos fortes como baliza para todos os ataques de acorde, orientando a movimentação destes com maior grau de liberdade; a base, por sua vez, se pauta pela não-regularidade, permitindo variações, antecipações e síncope nos ataques de acorde. Essas alterações, todavia, não são absolutamente livres, como no jazz: partem de um elemento fundamental comum, a figura rítmica fartamente encontrada na produção musical popular brasileira e chamada de “brasileirinha” (vide Garcia 1999: 46 e 66-74):

Exemplo 5 - Uma amostra de “figura brasileira” executando um acorde de dó com sétima maior, transcrita pelo autor:



No Marcos Valle de *Samba'68*, já é possível perceber tentativas discretas de fugir da “brasileirinha” – mesmo que ela ainda fosse o elemento básico de alguns padrões rítmicos, não precisaria estar tão evidenciada – e das acentuações sempre nos tempos fortes. Além disso, o compositor começou a buscar novos elementos composicionais no baião, no maxixe, no xaxado, no jazz e na música latina. Na introdução de “So

Nice (Summer Samba)”, transcrita no exemplo 3, os ataques de acorde no contratempo e o baixo que, ao final da figura deixa de ser atacado apenas no tempo e retorna na última colcheia, sugerem ritmos de beguine e habanera. Contudo, se o trecho for executado em andamento mais rápido, podemos verificar uma proximidade muito grande do choro e do maxixe. Essa forma, ao longo dos anos, se tornaria característica de Marcos Valle e seria utilizada, com pequenas variações circunstanciais, em outros trabalhos.

Na faixa “Crickets Sing for Anamaria”, Marcos Valle foi mais além em sua proposta: há uma antecipação do baixo na transição do primeiro para o segundo compasso da figura rítmica. Não há variações e a estrutura é mantida ao longo de toda a canção, transformando-se em um padrão mais próximo da batida tradicional de João Gilberto no momento em que os versos “While she waited ‘til the lights were low / She went out the window to her beau, and so” e “Love, the crickets sing a happy song / But they didn’t do their repertoire for long” são cantados. A variação rítmica dos versos, também encontrada na gravação feita no Brasil, no ano anterior, significa o primeiro passo de Marcos Valle rumo à identificação com o conceito moderno de groove.

Outro ponto importante a se destacar na obra bossa-novista de Marcos Valle é a influência dos afro-sambas de Baden Powell e Vinícius de Moraes. Uma idéia desenvolvida a partir de 1962, quando o poeta recebeu um disco de canções folclóricas baianas como presente, iniciando um ciclo de composições com o violonista que só chegou ao disco em 1966 (Castro 1990: 306). A fusão da cultura africana brasileira da Bahia com o canto gregoriano e com o samba, nesse trabalho, resultou em melodias modais, com frases curtas e percussivas. Essa característica não é encontrada em grande parte do repertório da bossa nova, onde há uma sofisticação maior. Marcos Valle seguia o mesmo caminho:

Minha proposta de bossa nova era próxima do afro-samba desde o início. Gosto de sons percussivos, eles estão em mim e por isso sempre fui muito atraído por batuques. Era espontâneo na minha música. Quando Baden e Vinícius gravaram o disco de afro-sambas, senti possibilidades, me identifiquei e segui esse caminho com “Batucada surgiu”, que traz capoeira e candomblé (Valle 2008).

Os arranjos do LP foram escritos por Eumir Deodato. Esse músico carioca, nascido em 22 de junho de 1943, começou a atuar profissionalmente aos dezesseis anos de idade por ocasião dos primeiros shows de bossa nova no Rio de Janeiro. Nos anos seguintes, dedicou-se ao estudo autodidático de arranjo, orquestração, teoria musical, contraponto e harmonia, até que foi contratado em 1963 pela Odeon para integrar seu grupo de arranjadores residentes. Em 1967, foi dispensado da gravadora e acabou sendo convidado pelo violonista Luiz Bonfá para trabalhar com ele em Nova York. Ali, acabou conhecendo Creed Taylor, o principal produtor artístico da Verve Records, e começou a trabalhar com artistas norte-americanos (vide Castro 1990: 395-7). Amigo de longa data de Marcos Valle, cujos LPs *Samba “demais”* e *O compositor e o cantor* tiveram sua participação como pianista, organista e arranjador, Deodato seguiu trabalhando com ele nos Estados Unidos desde as sessões do disco instrumental *Braziliance*.

A presença de Anamaria Valle dividindo os vocais com seu marido foi uma consequência do sucesso de cantoras brasileiras de bossa nova nos Estados Unidos. A partir de Astrud Gilberto – cuja participação no disco *Getz/Gilberto* (1963) contribuiu para uma grande ascensão do LP e do single “The Girl From Ipanema” nas paradas de sucesso – vozes femininas de pequena extensão e timbre sensual passaram a ser valorizadas pela indústria do disco nos Estados Unidos (Castro 1990: 388). Wanda Sá foi a segunda brasileira a gravar bossa nova para uma gravadora norte-americana, com o LP *Softly*, de 1966. Anamaria Valle, trazida pelo pianista Sérgio Mendes para substituir exatamente Wanda Sá no grupo Brazil’65, foi a terceira. Entretanto, acompanhou Marcos Valle no retorno ao Brasil, onde ainda participou, no início de 1968, da gravação de “Próton, elétron, nêutron”. Em seguida, o casal se separou e ela tornou-se hippie, abandonando a carreira de cantora. Muitos anos depois, ganhou notoriedade entre os habitantes e visitantes do Rio de Janeiro como “a mulher de branco de Ipanema”, caminhando pelas ruas do bairro, dançando na praia e conversando com seus amigos imaginários.

Conforme o encarte do CD lançado em 1999, as gravações de *Samba’68* ocorreram em 23, 25 e 26 de outubro e 10 de novembro de 1967, no estúdio Columbia de Nova York. O edifício, situado à rua 30, abrigou inicialmente uma igreja ortodoxa armênia

e, em 1949, foi transformado em estúdio de gravação pela CBS. Sua sala de gravação, cujas paredes eram de madeira, formava um quadrado com 30 metros de lado, e essas dimensões permitiam uma reverberação natural que se provou bastante adequada para gravações de orquestra. O porão foi adaptado para funcionar como uma câmara de eco natural, a partir de experiências desenvolvidas pelo músico e inventor Les Paul em Nova Jersey, cujos resultados foram adotados rapidamente pela gravadora. A sala de controle, anexa à de gravação, era dotada de mesas de som construídas sob medida pela própria CBS com equalizadores Pultec e limitadores Universal Audio, monitores de referência Altec 604E e máquinas de gravação Ampex das séries 200, 300 e 400 mono, e estéreo em duas, quatro e oito pistas. Quatro engenheiros residentes – Frank Laico, Fred Plaut, Stan Tonkel e Roy Hallee – revezavam-se conduzindo gravações em jornadas diárias que em princípio se estendiam das 9 às 18 horas, mas atingiam ocasionalmente as madrugadas (vide Cogan e Clark 2003: 108-91 e Simons 2004: 22-43).

Samba'68, cujo engenheiro de gravação é Frank Laico, foi gravado em oito pistas, com overdubs apenas para os vocais. Marcos Valle (2008) considera a sonoridade do disco muito especial e única, “sobretudo pelas características do estúdio, muito favoráveis à sonoridade de orquestras, com aquela reverberação e aquelas possibilidades de difusão do som”. Profundo conhecedor das características sonoras do estúdio, Laico tinha como hábito dispor microfones Neumann U-47 ou M-49 à altura de alguns metros, com a ajuda de pedestais altos ou de aparatos pendendo do teto. Com isso, havia um enorme aproveitamento de harmônicos e timbres (Cogan e Clark 2003: 185).

Marcos Valle não permaneceu nos Estados Unidos para participar de qualquer esforço promocional relativo a *Samba'68* ou fazer novos shows. Quando chegou ao Brasil, o disco ainda não havia sido lançado. Segundo o jornal *O Globo* de 2 de janeiro de 1968, o título seria *Marcos Valle, o compositor de Samba de Verão, apresenta suas novas composições*. O trabalho acabou chegando às prateleiras das lojas norte-americanas apenas no meio do ano, sem muita divulgação ou repercussão, e não atingiu as vendas esperadas pela Verve.

2. *Viola enluarada*, 1968 – Odeon (Brasil), MOFB-3531 (LP) e 379720-2 (CD)



379720-2

VIOLA ENLUARADA marcos valle

LADO A

- * 1 — **VIOLA ENLUARADA** — (com participação de Milton Nascimento)
(Marcos Valle-Paulo Sérgio Valle)
- ** 2 — **PROTON ELETRON NEUTRON** (c/ participação de Anamaria Valle)
(Marcos Valle-Paulo Sérgio Valle)
- * 3 — **MARIA DA FAVELA**
(Marcos Valle-Paulo Sérgio Valle)
- ** 4 — **BLOCO DO EU SOZINHO**
(Marcos Valle-Ruy Guerra)
- * 5 — **HOMEM DO MEU MUNDO**
(Marcos Valle-Paulo Sérgio Valle)
- * 6 — **VIAGEM**
(Marcos Valle-Ronaldo Bastos)

LADO B

- ** 1 — **TERRA DE NINGUEM** (com participação de Golden Boys)
(Marcos Valle-Paulo Sérgio Valle)
- * 2 — **TIÃO BRACO FORTE**
(Marcos Valle-Paulo Sérgio Valle)
- *** 3 — **O AMOR É CHAMA**
(Marcos Valle-Paulo Sérgio Valle)
- * 4 — **REQUIEM** — (com participação de Milton Nascimento)
(Marcos Valle-Milton Nascimento-Ronaldo Bastos-Ruy Guerra)
- ** 5 — **PELAS RUAS DO RECIFE**
(Marcos Valle-Paulo Sérgio Valle-Novelli)
- ** 6 — **EU**
(Marcos Valle-Paulo Sérgio Valle)

- * Orquestrações do Maestro DORI CAYMMI
- ** Orquestrações do Maestro ANTONIO ADOLFO
- *** Orquestrações do Maestro OSCAR CASTRO NEVES
- **** Orquestrações do Maestro ELMIR DEODATO



INDÚSTRIA BRASILEIRA

INDÚSTRIAS ELÉTRICAS E MÚSICAIS FÁBRICA ODEON S. A.

Era uma noite fria de domingo. Mais 2 horas e Marcos chegaria dos Estados Unidos. Há dois meses, desde que eu de lá voltara, não o via. E, a caminho do aeroporto, entre ansiedade e planos, eu levava um coração repleto de saudade.

A fertilidade musical de Marcos não cobrira no bôjo do "Boeing" e ele me mandara dias antes numa fita magnética, uma amostra de suas músicas novas. Naquela noite eu sentira uma profunda mudança em sua maneira de compor: um refinamento, sem incidir nos excessos de rebucamento, e um brasileiro maior, sem cair nas explorações primárias do folclore.

No dia seguinte, Marcos-Violão-Plano, confirmou-se a amostragem. Então decidimos fazer um esquema de trabalho. Que objetivos (imediatos e a longo prazo) pretendíamos alcançar? Decidimos por uma intensa participação social, onde seriam computados também as máquinas, a bomba, os movimentos estudantis, o sexo, nossas viagens, todas as informações assimiladas, os anos que passei pilotando aviões na Amazônia, os ensinamentos da comunicação de massas, o tropicalismo, os "Beatles", a vivência válida, mas tudo sempre objetivando o *Homem*. E o amor? Também pois é a mais elevada forma de participação social. Porém, o mais importante: o apuro da forma, na certeza de que se a arte não pode existir como coisa independente, tem que ter, por outro lado regras próprias que a caracterizam como tal, e não a deixam à semelhança de um simples panfletão. Em resumo: a convicção de que não há conteúdo revolucionário sem forma revolucionária. Como exemplo desse trabalho, oito "Proton Elétron Neutron".

Passo seguinte: a formação de uma equipe de trabalho. Ai foi fácil: começamos por Milton Nascimento, a quem reputamos um de nossos maiores compositores: Dori Caymmi, arranjador e compositor, Antonio Adolfo, Vitor Mangá, Anamaria, cantora (com experiência de um disco gravado nos E.E.U.U.), Danilo Caymmi.

Para colaborar na confecção de algumas letras, Marcos apelou também para Ruy Guerra, cineasta e letrista, Ronaldo Bastos e Novelli, letrista compositor e contrabaixista.

Mantemos um "show", onde contamos também com o fotógrafo Galdino, com o poeta Arnaldo Medeiros e a cartazista Dora. Chamou-se "Viola Enluarada" e foi o ponto de partida para uma série de espetáculos audio-visuais que pretendemos montar.

Este LP já é resultado desta nova mentalidade, que pretende ficar atenta e em permanente evolução.

PAULO SÉRGIO VALLE

PRODUTOR FONOGRAFICO: Indústria Elétrica e Musical FÁBRICA Odeon S. A.
Equipe de produção artístico-fonográfica realizadora deste disco:

Diretor de Produção:	Milton Miranda
Diretor Musical:	Lyrio Panicali
Orquestrações e Regentes:	Dori Caymmi, Antonio Adolfo, Oscar Castro Neves e Elmir Deodato
Diretor Técnico:	Z. J. Marly
Técnico de Gravação:	Jorge Teixeira da Rocha e Zilmer de Araújo
Técnico de Laboratório:	Henry R. Elpi
Foto:	Galdino L. de Silva

Insc. no Cadastro Geral de Contribuintes do Ministério do Fomento N.º 33-249-640

Embalagem Patentada M. U. - 4149

Faixas:

- A1 – “Viola enluarada” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
- A2 – “Próton, elétron, nêutron” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
- A3 – “Maria da favela” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
- A4 – “Bloco do eu sozinho” (Marcos Valle e Ruy Guerra)
- A5 – “Homem do meu mundo” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
- A6 – “Viagem” (Marcos Valle e Ronaldo Bastos)

- B1 – “Terra de ninguém” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
- B2 – “Tião braço forte” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
- B3 – “O amor é chama” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
- B4 – “Réquiem” (Marcos Valle, Milton Nascimento, Ronaldo Bastos e Ruy Guerra)
- B5 – “Pelas ruas do Recife” (Marcos Valle, Paulo Sérgio Valle e Novelli)
- B6 – “Eu” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)

Arranjos:

- Dori Caymmi – faixas A1, A3, A5, A6, B2 e B4
- Antônio Adolfo – faixas A2, A4, B1, B5
- Oscar Castro Neves – faixa B6
- Eumir Deodato – faixa B3

Músicos participantes:

- Marcos Valle – voz e violão
- Anamaria Valle – vocais
- Milton Nascimento – vocais
- Renato Correa, Ronaldo Correa, Roberto Correa, Valdir Anunciação, Roberto Quartín, Raymundo Bittencourt, Jayminho e Carlos Colla – vocais
- Dori Caymmi – violão
- Antônio Adolfo – piano e órgão
- Djair de Barros e Silva (Novelli) – contrabaixo
- Victor Drolhe da Costa (Victor Manga) – bateria
- Orquestra residente da gravadora Odeon, com músicos não-identificados

Gravado no estúdio Odeon, Rio de Janeiro

Direção de produção: Milton Miranda

Direção musical: Lyrio Panicali

Técnicos de gravação: Jorge Teixeira e Zilmar de Araújo

Técnico de corte: Reny Rizzi Lippi

Logo após retornar ao Brasil nos últimos dias de 1967, Marcos Valle encontrou no país um panorama cultural e musical muito diferente daquele deixado por ele ao seguir para os Estados Unidos. A bossa nova já era tida como ultrapassada, e várias novas tendências surgiam, formando um panorama de ampla diversidade. Por exemplo, havia um grupo nacionalista reunindo artistas defensores da pureza da música brasileira, denominação então dispensada apenas às produções contendo os chamados ritmos nacionais – samba, baião, frevo, forró, moda de viola, modinha, toada ou marchinha carnavalesca –, e colocada em posição antagônica às que então absorviam influências da música pop internacional (Araújo 2006: 170). A crescente influência de músicos e grupos britânicos, italianos e norte-americanos de rock em todo o planeta e o sucesso do cantor Roberto Carlos, amplificado pelo programa dominical de televisão *Jovem Guarda*, puseram esses artistas em posição defensiva.

Uma outra proposta fora levantada a partir de 1966 por alguns artistas novatos, em sua maioria baianos então radicados em São Paulo. Acreditando que uma nova música surgiria através do encontro de elementos tradicionais brasileiros com a cultura pop, sem descaracterizar-se como brasileira, eles buscavam interseções com a vanguarda do teatro, das artes plásticas, do cinema e da literatura. Também colaboravam com músicos de rock e valorizavam tanto Roberto Carlos – para eles um símbolo do Brasil (Veloso 1997: 110) – quanto os Beatles, exemplo de “transformação de lixo comercial em criação inspiradora e livre, reforçando assim a autonomia dos criadores” (Veloso 1997: 115). Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé e os demais representantes do chamado movimento tropicalista, intensificando a exposição de seu trabalho para o grande público a partir do III Festival de Música Brasileira da TV Record, trouxeram novas questões para discussão no ambiente cultural brasileiro. E contribuíram para uma maior abertura e inserção do Brasil em uma teia global onde, graças aos avanços tecnológicos, à expansão do mercado cultural e à maior velocidade nos veículos de comunicação, seria possível devorar informações novas. E o próximo passo seria reinventar essas tendências com qualidades locais características.

Os inúmeros programas musicais de televisão e festivais de música reuniam nos mesmos palcos os nacionalistas, os jovem-guardistas, os tropicalistas e outros artistas sem identificação explícita com qualquer corrente organizada. Dentre esses últimos,

Milton Nascimento vinha de Minas Gerais, influenciado pela herança cultural dos escravos africanos no interior do Estado, pelo jazz, pela bossa nova e pelos Beatles. Em São Paulo, o trio Mutantes, parceiro dos tropicalistas nos primeiros anos, desenvolveu uma linguagem de rock onde havia uma leitura muito particular da psicodelia e do uso de inovações tecnológicas, aproximando-se das novidades norte-americanas e européias com um ligeiro sotaque brasileiro. E, inicialmente no Rio de Janeiro e em Niterói, alguns artistas negros ou descendentes de africanos começavam a buscar referências no repertório dos artistas das gravadoras norte-americanas Stax e Motown para implantar o soul no Brasil.

Ainda no Rio de Janeiro, alguns artistas egressos da bossa nova tentaram criar um movimento onde buscariam, juntos, renovar e revitalizar suas propostas musicais. Pretendiam organizar apresentações, festivais e discos coletivos onde novos talentos dividiriam espaço com artistas consagrados, e o trabalho de todos seria divulgado e valorizado. O Musicanossa, fundado em meados de 1967 pelo jornalista Armando Henrique Schiavo e pelo pianista Hugo Bellard, contou com o apoio de quase todos os veteranos da bossa nova, além da adesão de vários jovens músicos cariocas. Paulo Sérgio Valle ofereceu a casa de sua família para as reuniões do movimento e três grupos de trabalho foram formados, sob a coordenação, respectivamente, dos músicos Roberto Menescal, Antônio Adolfo e Hugo Bellard. Logo em seguida, as gravadoras Rozemblit, Odeon e RCA deram apoio ao projeto, contratando diversos artistas para apresentações.

O recém-chegado Marcos Valle se juntou imediatamente ao Musicanossa e tratou de voltar aos shows. Para acompanhá-lo, foi recrutado o Trio 3-D, composto pelo pianista Antônio Adolfo Maurity Saboya, pelo contrabaixista pernambucano Djair de Barros e Silva (Novelli), e pelo baterista Victor Drolhe da Costa (Victor Manga). Em 15 de janeiro de 1968, Marcos Valle e o trio foram os principais nomes do evento semanal organizado pelo Musicanossa no Teatro Santa Rosa, em Ipanema. Ao mesmo tempo, o compositor preparou seu retorno ao estúdio da Odeon na Avenida Rio Branco para gravar novos discos. As gravações de “Os grilos” e “Batucada surgiu”, após permanecerem arquivadas desde sua gravação no ano anterior, já haviam sido lançadas em compactos, e, de volta à Odeon brasileira, Marcos gravou

“Ultimatum”. A ela se seguiu “Viola enluarada”, cuja melodia foi composta ainda nos Estados Unidos, inspirada pelas saudades do Brasil (Valle 2008). Paulo Sérgio Valle escreveu rapidamente a letra e, em questão de semanas, a canção foi incorporada nos repertórios do Quarteto em Cy e da cantora Eliana Pittman. Com o sucesso imediato, tornado nacional quando a canção começou a ser apresentada em programas de televisão, a Odeon solicitou a Marcos Valle que a gravasse para um compacto simples. Ao longo do ano, ocorreram novas gravações, formando o repertório de um LP.

Em *Viola enluarada*, além de Anamaria Valle, Milton Nascimento está presente em algumas faixas cantando em dueto com Marcos Valle. Após sua participação no FIC do ano anterior, quando tornou-se conhecido nacionalmente, o mineiro transferiu-se para o Rio de Janeiro e integrou-se ao Musicanossa. Foi apresentado a Marcos Valle em uma reunião de músicos, e imediatamente começou a compor e a se apresentar em parceria com ele. Desse modo, quando gravou “Viola enluarada”, Marcos Valle incluiu a voz de Milton Nascimento. Os dois ainda atuariam juntos em dois espetáculos, *Viola enluarada* e *Diálogo*, dividiriam os vocais em mais uma canção do LP, “Réquiem”, composta por eles, pelo jovem letrista niteroiense Ronaldo Bastos e pelo cineasta Ruy Guerra. Através de Milton Nascimento e dos músicos de seu núcleo, Marcos Valle interessou-se definitivamente pela música popular mineira, “uma influência presente em vários de meus trabalhos, chegando a ser inclusive uma tônica, por exemplo, no LP *Vento sul*, de 1972” (Valle 2008).

O texto da contracapa do LP *Viola enluarada*, redigido por Paulo Sérgio Valle, diz que Marcos Valle, durante a temporada nos Estados Unidos, atravessara “uma profunda mudança em sua maneira de compor: um refinamento, sem incidir nos excessos de rebuscamento, e um brasileirismo maior, sem cair nas explorações primitivas do folclore” (P. S. Valle 1968). Para Marcos Valle (2008)...

... essa busca de uma brasilidade é natural quando você está longe do país. Você passa a enxergar tudo o que é daqui com outros olhos, tudo desperta em você saudade. Aproveitei esse período para incorporar elementos de estilos brasileiros que me influenciam desde sempre e que, pela estética da bossa nova, moda no início dos anos 60, eu não utilizara até então: o baião, em “Próton, elétron, nêutron”, a marchinha de

carnaval, em “Bloco do eu sozinho”, o frevo, em “Pelas ruas do Recife” e a toada moderna, em “Viola enluarada”.

A faixa “Próton, elétron, nêutron” corresponde à primeira vez em que Marcos Valle traz o baião à sua obra. Considerado por ele como uma das influências mais fortes e presentes em sua obra (Valle 2008), esse estilo o acompanha desde a infância. Em seus estudos de acordeão, foi encontrando interseções do baião com o samba e o jazz: “O baião, que na verdade foi o meu primeiro interesse em música, antes mesmo de estudar piano – eu tinha três, quatro anos de idade quando o conheci e ele mora em minha vida desde então –, me deu uma liberdade rítmica muito grande. Com isso, fui encontrando minha forma particular de tocar” (Valle 2008).

Também chamado de baiano ou rojão, o baião é, segundo Luís da Câmara Cascudo (1984: 95), uma dança popular conservando células rítmicas e melódicas visíveis do coco, onde a rítmica se baseia em unidades de compasso exclusivamente binárias e as melodias são construídas a partir do modo mixolídio puro ou com o quarto grau aumentado, que passou a ser chamado de “modo nordestino”. Pelas suas regras harmônicas são utilizados os acordes de primeiro, quarto e quinto graus em modo maior, ordenados de forma variável; ainda em modo maior, são usados também os acordes de primeiro grau e segundo grau com a terça aumentada; e em modo menor há estruturas baseadas nos acordes de primeiro grau e quarto grau com a terça aumentada (Cascudo 1984: 97). Originário do Nordeste do Brasil e inicialmente vinculado a “uma dança individual, ginástica, caracterizada por passos rapidíssimos de pernas e pés, que formariam o mesmo passo básico do charleston norte-americano” (Andrade 1989: 37), o estilo foi difundido no Sudeste do país a partir de 1946, principalmente por Luís Gonzaga, recebendo uma forma urbana, apropriada para o gosto do público da região. Tornou-se então uma dança de salão, praticada por casais e recebendo uma certa influência da música caribenha, principalmente dos boleros e habaneras cubanos (Cascudo 1984: 97). Foi exatamente nesse momento que o menino Marcos Valle o conheceu e passou a ouvir as obras de Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Chiquinho do Acordeão e outros com interesse⁸. Em 1968,

⁸ Em 2003, Marcos Valle prestou uma homenagem ao baião em sua canção “Parabéns”, nos versos: “Pro Gonzaga, rei do baião / para o Chiquinho do Acordeão / Parabéns, parabéns...”

surgiu a oportunidade de levar essa influência ao disco, e então “Próton, elétron, nêutron” foi gravada, alternando samba e baião ao longo de seus versos:

Exemplo 1: Transcrição do segundo verso de “Próton, elétron, nêutron”, de Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle, quando a canção passa do ritmo de samba para o de baião, com a mão esquerda desenvolvendo uma figura rítmica 3-3-2, típica do estilo nordestino (transcrição do autor, baseada na partitura encontrada no *Songbook Marcos Valle*, organizado por Almir Chediak e publicado em 1998 pela Editora Lumiar):

Piano

Mes mo quem tem o-lhos n'á - gua vê que'a dor de sá - gua no pri mei-ro ri -

so que o'a-mor trou-xer E nis-so se re-su-me'a vi-da es-pe-ran-do'o di -

a, quan-do'o chão re-cla-ma'o que'em pres-tou...

Outra novidade encontrada em *Viola enluarada* é a toada moderna, um estilo criado por Antônio Adolfo através de “muitas pesquisas com batidas de viola caipira adaptadas para o piano” (Antônio Adolfo 2008). Sua figura rítmica básica pode ser assim disposta:

Exemplo 2: Padrão rítmico de toada moderna, aplicado sobre um acorde de dó maior e transcrito pelo autor:



A partir do sucesso das primeiras toadas modernas, notadamente “Sá Marina”, gravada em 1967 por Wilson Simonal, Antônio Adolfo iria mais além no desenvolvimento do novo estilo. Formando a banda Brazuca em 1969, influenciado pelo Brasil’77 de Sérgio Mendes, ele aproximou sua criação do pop internacional, utilizando instrumentos eletrificados modernos e elementos de soul e psicodelia, e lançando sucessos como “Juliana” (1969). A partir de 1970, com o fim da Brazuca, o estilo perdeu força até praticamente desaparecer. Contudo, algumas toadas modernas permanecem como símbolos daquela época, e uma delas é “Viola enluarada”:

Exemplo 3: Primeira frase de “Viola enluarada”, com o acompanhamento de piano mostrando o desenho rítmico da toada moderna (transcrição de Alexei Michailowsky, com base na versão do *Songbook Marcos Valle*, organizado por Almir Chediak e publicado em 1998 pela Editora Lumiar):

The musical score is divided into three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment (Pno.). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4.

System 1: The vocal line starts with a whole rest, followed by a triplet of eighth notes (A, B, A) and a quarter note (G). The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand and a quarter note in the left hand. The lyrics are: "A mão que to - ca um vi - o - lão, se for pre -". Chords indicated above the staff are A 9 and E/G#.

System 2: The vocal line continues with a quarter note (E), a triplet of eighth notes (F#, G, A), and a quarter note (G). The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The lyrics are: "ci - so vai à guer - ra - - - Ma tá'o mun - do -". Chords indicated above the staff are E m/G, D/F#, D m9/F, D m/F, and E 6.

System 3: The vocal line has a whole rest followed by a quarter note (G). The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The lyrics are: "- - - fe - re'a ter - ra". Chords indicated above the staff are D Maj7, D 6, D/E, and E7.

As letras de Paulo Sérgio Valle também surgem diferentes nesse momento. A temática se torna introspectiva, falando em primeira pessoa ou descrevendo personagens metafóricos, sem refrões e com uma linguagem bem mais sofisticada e próxima da realidade do que a das letras anteriores. Na faixa-título, o letrista assume finalmente uma postura consistente de crítica social e posiciona-se à esquerda, em sintonia com os acontecimentos políticos ao seu redor e com a tendência, então bastante forte na classe artística, de combate à ditadura militar e, através das ideologias de esquerda, de representação das massas. De uma certa forma, essa canção representa na obra dos

irmãos Valle o que Lyra (2008: 60) chama de “transição da fase de busca da forma na melodia, na letra – conteúdo lírico e comportado –, no ritmo e na interpretação para a fase do conteúdo, na qual tópicos como nacionalismo, realidade brasileira, raízes, reforma agrária e justiça social aparecem como antítese à temática anterior”.

Ainda que seu trabalho atingisse apenas a mesma classe média intelectualizada da qual vinham seus componentes, uma parte da classe artística estava convicta de que poderiam contribuir muito para derrubar a ditadura militar. Esta, por sua vez, vivia um período de inflexão entre 1967 e 1968, quando algumas práticas constitucionais foram resgatadas e não havia uma censura organizada para a produção artística e cultural (vide Mello 2003: 289), o que permitia a livre veiculação de canções de protesto como “Viola enlutarada”:

“Viola enlutarada” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)

A mão que toca um violão
Se for preciso faz a guerra
Mata o mundo, fere a terra
A voz que canta uma canção
Se for preciso canta um hino
Louva a morte...
Viola em noite enlutarada
No sertão é como espada
Esperança de vingança
O mesmo pé que dança um samba
Se preciso vai à luta
Capoeira
Quem tem de noite a companheira
Sabe que a paz é passageira
Pra defendê-la se levanta
E grita: “Eu vou!”
Mão, violão, canção, espada
E viola enlutarada
Pelo campo e cidade
Porta-bandeira, capoeira
Desfilando vão cantando: “Liberdade!”

Em alguns momentos, o letrista reflete os medos de uma geração crescida em meio à Guerra Fria e a possibilidade do apocalipse nuclear a qualquer momento:

“Homem do meu mundo” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)

Homem do meu mundo,
Olhe um segundo
Dê-me um momento
Seu pensamento
Olhe a realidade
Ou vai ser tarde
Nunca mais vai ter paz
Sei que, na verdade,
A realidade é que toda gente
Vê tristemente
Que a nossa terra
Só vive em guerra
Tem razão pra não crer
Mas não pode esquecer
Que pra isso existe o amor
E que está em suas mãos mudar, enfim,
Tudo o que é ruim
Onde houver um pranto
Coloque um canto
Onde houver lembrança
Dê esperança
Onde houver só morte
Transforme a morte
Com amor basta amor...

Os arranjos de *Viola enluarada*, a cargo de Dori Caymmi, Antônio Adolfo, Oscar Castro Neves e Eumir Deodato, valorizam uma formação instrumental compacta de bateria, contrabaixo, piano e violão. A orquestra exerce uma função complementar e discreta, executando linhas econômicas: “Nesse disco, a prioridade eram os vocais, as letras, as mensagens” (Antônio Adolfo 2008). E, apesar de ser considerado “bem brasileiro mesmo” (Valle 2005), já é possível identificar algumas influências dos Beatles e dos discos da Motown no arranjo da faixa “Próton, elétron, nêutron”. O

piano enfatiza uma seqüência cromática de baixos, e, em alguns momentos, a mão direita de Antônio Adolfo executa figuras rítmicas próximas das encontradas em alguns discos de soul: “Naquela época, eu já ouvia Beatles com interesse, e adorava os discos da Motown. Nunca pensei nisso, mas é bem possível que eu já estivesse influenciado” (Valle 2008).

As faixas de *Viola enluarada* foram gravadas no estúdio da Odeon, situado no Edifício São Borja, à Avenida Rio Branco, 277, na região da Cinelândia, Rio de Janeiro. Até 1972, as gravações eram efetuadas em uma máquina Ampex de dois canais, utilizando fitas de rolo de meia polegada de largura, sempre da marca Scotch. O console era um modelo TG12345 MKIII de vinte e quatro canais, fabricado pela própria EMI na Inglaterra e trazido para a filial brasileira em 1967. Microfones Neumann U47 com cápsula Telefunken captavam as vozes e instrumentos e havia ainda uma segunda máquina Ampex servindo como auxiliar. Em 1973, a máquina de gravação foi substituída por outra, de quatro canais.

Figura 1: O console EMI TG12345 MKIII utilizado pela EMI do Brasil, hoje pertencente ao Estúdio AR, do Rio de Janeiro (Imagem extraída do website do Estúdio AR <<http://www.arstudios.com.br>>)



Figura 2: Microfone Neumann U47 (Imagem extraída do website da empresa Saturn Sound <<http://www.saturn-sound.com>>)



Os técnicos do estúdio, em 1968, eram Jorge Teixeira e Zilmar de Araújo. No ano seguinte, juntou-se a eles Nivaldo Duarte, ex-técnico de estúdio da gravadora Continental, e técnico responsável pelo estúdio Odeon em São Paulo entre 1967 e meados de 1968.

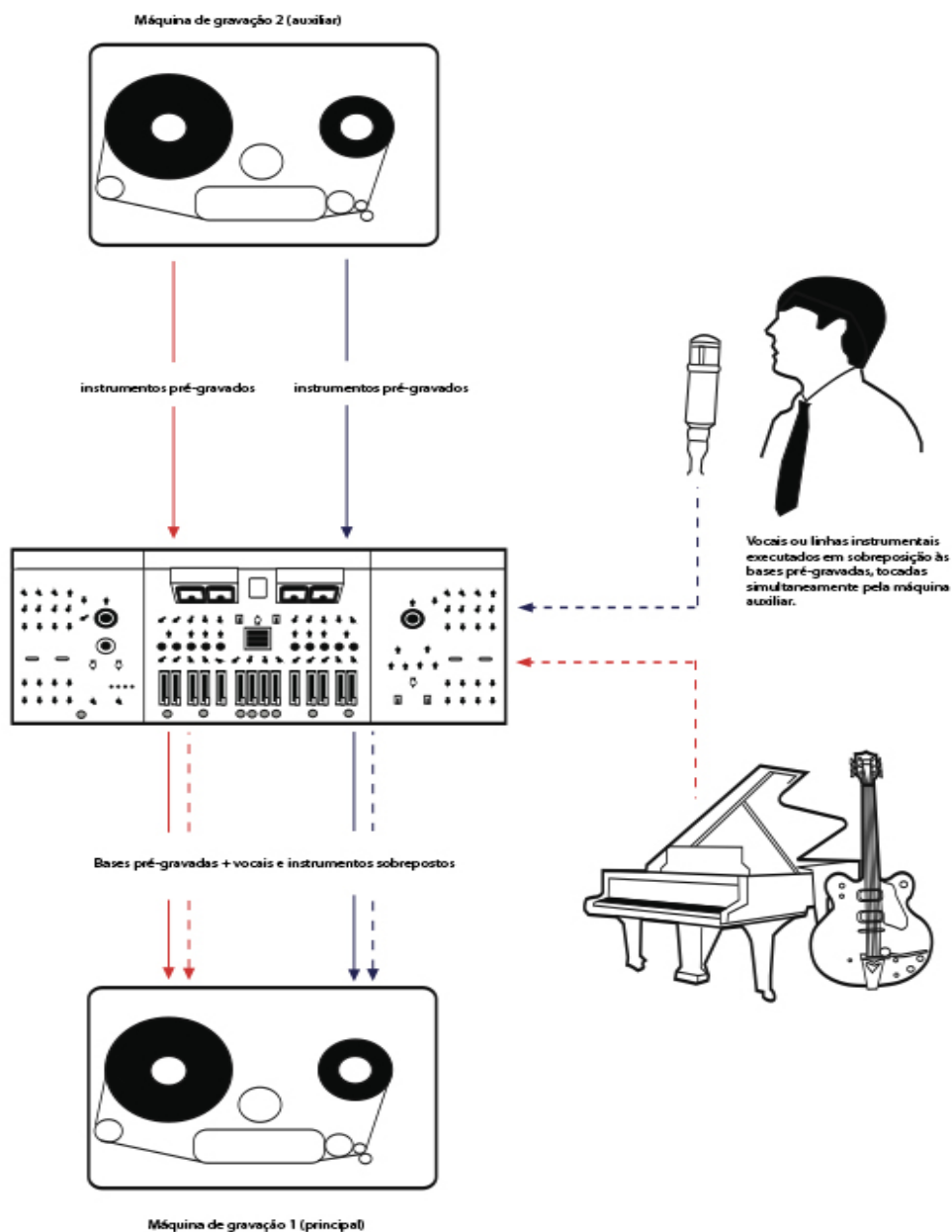
Figura 3: O maestro Edmundo Peruzzi (esquerda) observa o trabalho de Nivaldo Duarte com as duas máquinas de gravação Ampex no estúdio da Odeon, no Rio de Janeiro, por volta de 1968 (Imagem do arquivo pessoal de Nivaldo Duarte)



O estúdio funcionava em três períodos: manhã, tarde e noite. A partir da entrada de Nivaldo Duarte, cada técnico ficou responsável por um período, e a jornada diária destinava-se às gravações de um único projeto: não havia, por exemplo, gravações para um disco pela manhã e para outro à tarde. Dessa forma, quando as sessões de Marcos Valle eram agendadas, o estúdio ficava inteiramente à sua disposição. Os cantores costumavam colocar suas vozes à noite, ficando os períodos diurnos destinados às gravações de instrumentos. Todas as quintas-feiras, vários componentes da Orquestra Sinfônica Brasileira iam à Odeon para participar das gravações de orquestra, sob a regência do maestro Mário Tavares (P. S. Valle 2008: 13). Por isso, todo o processo de produção, gravação e lançamento de um LP no mercado era muito rápido: segundo Nivaldo Duarte (2008), houve casos em que a Odeon colocou LPs no mercado em quinze dias, a partir do início das gravações.

A técnica da superimposição era regra na Odeon. Através dela, as bases instrumentais eram gravadas ao vivo. A fita utilizada nessa gravação era então transferida para a máquina de gravação auxiliar, e, no período noturno, os cantores e solistas de instrumentos gravavam suas participações sobrepondo-as às bases pré-gravadas, executadas simultaneamente pela máquina auxiliar. Tentava-se fazer o mínimo de sobreposições – também chamadas de *overdubs* – pois o material pré-gravado perderia em qualidade (Kehew e Ryan 2006: 358-9). Márcio Borges (1996: 209), lembra que havia um limite bastante precário, “além do qual tudo se tornava uma pasta sonora de detalhes indistinguíveis”.

Figura 4: Diagrama do processo de gravação superimposta em dois canais, utilizado pela Odeon brasileira (Imagem extraída do livro *Recording the Beatles*, de Kevin Ryan e Brian Kehew e adaptada por Alexei Michailowsky)



A sala da técnica era uma espécie de anexo à grande sala de gravação, onde, segundo o técnico Nivaldo Duarte (2008), uma orquestra sinfônica podia ser acomodada com conforto. Os técnicos, a cada montagem de equipamento, consumiam parte do tempo estudando a disposição de microfones pela sala, para obter uma boa captação sem prejuízos causados pelos constantes vazamentos de som. Dessa forma, os músicos chegavam, se instalavam e passavam suas partes, enquanto os técnicos preparavam os

microfones e testavam os equipamentos. Terminada essa tarefa, as gravações propriamente ditas começavam.

Ninguém utilizava fones de ouvido na Odeon: todos os músicos tocavam juntos e os cantores gravavam ouvindo as faixas instrumentais por meio de caixas de som. Eventuais erros causavam a repetição de todo o take, pois, além do número muito reduzidos de pistas independentes no gravador principal, não havia mixagem separada. Esse processo acontecia simultaneamente à gravação, e, nas palavras de Nivaldo Duarte (2008), “quando apertássemos a tecla ‘stop’ no gravador e a gravação terminasse, nossa missão estava cumprida. Tínhamos já o mix pronto.” Mixagens posteriores às respectivas gravações só foram implantadas na Odeon com a chegada da máquina de quatro canais, em 1973.

Imediatamente após o final dos trabalhos no estúdio, as fitas eram levadas para o laboratório de corte, onde o técnico Reny Rizzi Lippi procurava o volume de som correto para as faixas e preparava um disco-matriz de alumínio imerso em substâncias químicas as quais, aderindo às superfícies, formavam películas denominadas “matrizes inversas”. Estas eram parafusadas à máquina de corte, onde passavam a envolver uma camada de acetato ou vinil. O som era gravado com uma agulha de safira e, assim que Lippi tivesse em mãos a matriz definitiva, enviava-a para a fábrica da companhia em São Paulo para fabricação das cópias.

O diretor artístico da Odeon, Milton Miranda, não costumava freqüentar o estúdio durante as gravações. Normalmente permanecia na sede administrativa da empresa, localizada em outro prédio da Avenida Rio Branco, e no máximo acompanhava o trabalho de Reny Lippi para definir a ordem das faixas nos discos. Era muito querido pelos artistas, pois honrava o compromisso de manter a chamada faixa de prestígio da Odeon: um grupo de artistas comprometido mais com a qualidade artística dos trabalhos do que com as vendas, e contemplado pela gravadora com total liberdade de escolha de repertório (vide Borges 1996: 209). Por outro lado, o grupo de campeões de popularidade da gravadora, composto por Wilson Simonal, Agnaldo Timóteo, Fernando Mendes, José Augusto e outros, cuidaria de proporcionar boas vendas e lucros. Adail Lessa, diretor de elenco da empresa, era considerado o “pai

dos artistas”, ajudando a todos em seus problemas pessoais, tendo assim grande força com a nata da MPB (Mazzola 2007: 135). Dessa forma, Miranda e Lessa apoiavam os projetos ousados de Marcos Valle: “Eles até me diziam para não me preocupar em vender e seguir fazendo meu trabalho, e me estimularam até mesmo em meus passos mais ousados” (Valle 2006).

3. Mustang cor de sangue ou Corcel cor de mel, 1969 – Odeon (Brasil), MOFB-3588 (LP) e 859167-2 (CD)



Faixas:

- A1 – “Mustang cor de sangue” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
- A2 – “Samba de verão 2” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
- A3 – “Catarina e o vento” (Marcos Valle e Arnaldo Malheiros)
- A4 – “Frevo novo” (Marcos Valle, Paulo Sérgio Valle, Taiguara e Novelli)
- A5 – “Azimuth” (Marcos Valle e Novelli)
- A6 – “Dia de vitória” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)

- B1 – “Os dentes brancos do mundo” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
- B2 – “Mentira carioca” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
- B3 – “Das três às seis” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
- B4 – “Tigre da Esso, que sucesso” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
- B5 – “O Evangelho segundo San Quentín” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
- B6 – “Diálogo” (Marcos Valle, Paulo Sérgio Valle e Milton Nascimento)

Faixa bônus no CD: Beijo sideral (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)⁹

Arranjos:

- Marcos Valle – faixas A1, A4 e B5
- Carlos Maurício Mendonça Figueiredo (Maurício Maestro) – faixa A1
- Orlando Silveira – faixas A2, A3, B1, B3 e B4
- Eumir Deodato – faixa A6
- Lyrio Panicali – faixa B6

Músicos participantes:

- Marcos Valle – voz, piano e violão
- Milton Nascimento – voz
- Laércio de Freitas – piano e órgão
- Golden Boys (Renato Corrêa, Ronaldo Corrêa, Roberto Corrêa e Valdir Anunciação) – vocais
- Geraldo Vespar – violão e guitarra
- Djair de Barros e Silva (Novelli) – contrabaixo
- Carlos Maurício Mendonça Figueiredo (Maurício Maestro) – violão e contrabaixo
- Orquestra residente da gravadora Odeon, com músicos não-identificados

Gravado no estúdio Odeon, Rio de Janeiro

Direção de produção: Milton Mendonça

Direção musical: Lyrio Panicali

Técnicos de gravação: Nivaldo Duarte e Jorge Teixeira

Técnico de corte: Reny Rizzi Lippi

⁹ “Beijo sideral” foi lançada em compacto simples e inscrita no IV Festival Internacional da Canção, onde classificou-se em nono lugar. Na reedição em CD do álbum *Mustang cor de sangue ou Corcel cor de mel*, foi incluída como faixa bônus.

Em agosto de 1969, quando o LP *Mustang cor de sangue ou Corcel cor de mel* chegou às lojas, o Ato Institucional número 5 (AI-5) já estava em vigência, restringindo as liberdades individuais e fortalecendo a censura à produção artística. A partir da sua promulgação, as obras deveriam ser submetidas a um exame prévio pelos censores, que as aprovariam ou vetariam. As prisões decorrentes de questões políticas se intensificaram, pessoas começavam a “desaparecer” e alguns opositores ou pessoas não gratas do regime, inclusive artistas, partiam para o exílio.

Dessa forma, Marcos e Paulo Sérgio Valle, como vários artistas remanescentes em solo brasileiro, foram obrigados a buscar uma forma de continuar combatendo a ditadura militar através de seu trabalho, sem, entretanto, explicitar muito suas intenções, para driblar os censores e a polícia. Os irmãos acabaram voltando nesse primeiro momento sua crítica para os aspectos sociais, econômicos e comportamentais da sociedade daqueles tempos e nesse LP os alvos principais foram o milagre econômico, o industrialismo e o consumismo. De acordo com Marcos Valle (2008), um dos maiores objetivos dos irmãos, nesse período, era “provocar os conservadores e a ditadura militar, mostrando uma alternativa para aquela vida careta, onde qualquer um teria liberdade de ser o que bem entendesse”.

Mustang cor de sangue ou Corcel cor de mel, ao contrário de seus antecessores, cujo conteúdo destaca-se pelo lirismo e por um certo siso, é um disco bem-humorado e irreverente em vários momentos. Essas características foram diretamente influenciadas pelos tropicalistas, cuja proposta incorporava atitudes agressivas em relação à vida cultural brasileira e a alguns pensamentos tradicionais a respeito da música popular brasileira. Parte dessas atitudes vinha em forma de ironia, deboche e sátira (Scheeren 2005 e Pereira 2005). No caso de Caetano Veloso e Gilberto Gil, a agressão tinha feições políticas; já os Mutantes, também ocupando a linha de frente da Tropicália, traziam “uma vivacidade adolescente e uma alegria iconoclasta, onde tudo podia ser motivo de blague, de piada, de gozação. Os garotos traziam um modo debochado de fazer humor, muito diferente da atitude mais compenetrada dos músicos da bossa nova e da chamada MPB” (Calado 1995: 114).

As propostas do grupo tropicalista chamaram a atenção de Marcos Valle desde o primeiro momento:

Eu gostei muito dos tropicalistas! Achei que eles tinham exatamente aquela abertura de que eu gosto. Achei o maior barato. Novos instrumentos, nova postura de palco, o comportamento deles, com influências dos Beatles. Era uma embolada de idéias. Eles indicaram o caminho de uma maior abertura do meu trabalho e do de Paulo Sérgio. Somos irrequietos, queremos mexer com a cabeça das pessoas em todos os lugares. (Valle 2006)

Dessa forma, em *Mustang cor de sangue ou Corcel cor de mel*, o artista adotou uma postura crítica bem-humorada, ágil e urbana. Nisso, foi influenciado pelos trabalhos Wilson Simonal no final dos anos 60. Considerado “um showman simpático e irreverente, capaz de interagir com o público como poucos e criador de um novo estilo, uma nova batida, uma nova levada, uma nova atitude: a pilantragem” (Motta 2001: 87), Simonal pretendia atualizar o antigo conceito de malandragem, tratando-a como sinônimo de esperteza, vivacidade e criatividade e transformando-a numa virtude. Com a ajuda do comunicador e produtor Carlos Imperial, do pianista e arranjador César Camargo Mariano e do compositor maranhense Nonato Buzar, o cantor uniu temas populares brasileiros e canções inéditas com letras baseadas nesse conceito de pilantragem a arranjos inspirados no repertório do popstar norte-americano Chris Montez, “um cantor banal mas de muito sucesso internacional, que usava o falsete para atualizar e padronizar arranjos para clássicos da música norte-americana, balanceados por um vibrafone espertinho e dançante” (Pavan 2003). Assuntos como política e contestação não faziam parte do mundo de Simonal: “a ousadia máxima da pilantragem arvorava-se em dirigir um carro bacana, vestir-se bem e viver sempre cercado de lindas garotas” (Pavan 2003).

Marcos Valle conhecia Wilson Simonal desde o começo de sua carreira, na gravadora Odeon, e admirava muito seu trabalho:

Sempre considerei Wilson Simonal um grande intérprete da música brasileira. Foi um dos primeiros artistas a gravar uma canção minha, “Tudo de você”. Era uma influência

muito grande, eu adorava o timbre de sua voz. É possível que ele tenha me influenciado nesse momento, era uma referência de cantor para mim (Valle 2008).

Com isso, sua forma de cantar se modificou, valorizando a interpretação do texto e das mensagens, com a devida carga de autoconfiança e assertividade. A audição das faixas desse trabalho mostra transformações em sua voz, antes projetada usualmente com suavidade e emitida com timbre uniforme, aproximando-se dos sussurros em alguns momentos. Em “Mustang cor de sangue” e em “Samba de verão 2”, ela surge com variações mais perceptíveis de timbre e intensidade, pontuando e marcando sílabas para enfatizar versos como “minha mão toca a direção”. Ainda nessa faixa, o canto de Marcos Valle vai pela primeira vez além das palavras: um som gutural “hmmmm” é emitido como demonstração de força e virilidade, reforçando o sentido do verso que o precede, “e o meu corpo invade o interior”. Uma referência direta à gravação anterior – na realidade a primeira gravação de “Mustang cor de sangue” – lançada ao mercado por Wilson Simonal alguns meses antes.

Uma outra influência importante trazida à obra de Marcos Valle nesse LP foi o cantor e compositor Taiguara Chalar da Silva (1945-96). Nascido no Uruguai e radicado no Brasil desde a infância, ele iniciou sua carreira no início dos anos 60 participando do grupo de bossa-novistas residentes em São Paulo. Seu primeiro LP, *Taiguara*, foi lançado em 1964 pela Philips. Nos anos seguintes, Taiguara destacou-se participando de festivais da canção e programas de televisão, já bastante influenciado pelo soul. Durante esses eventos, aproximou-se de Marcos Valle e esse contato se estreitou em 1968, com a contratação do uruguaio pela Odeon. Tanto em *Mustang cor de sangue ou Corcel cor de mel* como no LP *Hoje*, também de 1969, marcando o auge do sucesso popular de Taiguara, está presente a canção “Frevo novo”, parceria do cantor com Marcos Valle, Paulo Sérgio Valle e Novelli.

Marcos Valle buscava uma proximidade maior com a música pop: “O pop já estava em meu som havia algum tempo, mas no *Mustang cor de sangue ou Corcel cor de mel* sua presença parece mais clara. Nessa altura, comecei a caminhar para um lado totalmente pop. Ele veio dividir as honras com o que eu já fazia” (Valle 2006). E as influências da música africana norte-americana começaram a despontar em sua obra nesse trabalho: “Nessa época eu já vinha sendo guiado, naturalmente, para a música

negra, que sempre foi muito forte em mim. Eu a considero muito próxima do samba, tinha muito a ver com o Brasil. Nessa época eu comecei a encontrar minha leitura do soul.” (Valle 2008). “Mustang cor de sangue”, “Mentira carioca” e “Os dentes brancos do mundo” apresentam alguns elementos rítmicos e de arranjo inspirados nas discos da gravadora Motown.

Outra associação intensificada na obra de Marcos Valle a partir de *Mustang cor de sangue* é aquela com a “contracultura dos anos 60 e 70”. Surgido a partir uma geração de jovens crescida em meio a uma liberdade jamais experimentada por seus pais e instigada a questionar o mundo ao seu redor, esse fenômeno uniu diversas correntes e manifestações ao redor do planeta, dentre as quais a poesia beat de Jack Kerouac, William Burroughs e Allen Ginsberg, as experiências de Timothy Leary e de Ken Kesey com drogas psicodélicas, o pacifismo combatendo a Guerra do Vietnã, o rock ‘n’ roll, os grandes festivais pop, a música folk de protesto, a vanguarda nas artes plásticas e no teatro, as manifestações negras, feministas e gays nos Estados Unidos, o movimento hippie e vários acontecimentos políticos ocorridos entre 1968 e 1974. Definida por Theodore Roszak (1969) como a expressão de “um instinto saudável que se recusa, tanto na esfera pessoal como na política, a praticar um frio estupro contra nossas sensibiilidades humanas”, a contracultura “abria fogo contra a espécie de morte em vida produzida por uma sociedade onde impera o totalitarismo tecnocrático” (Dias 2001: 75). A palavra de ordem para esses jovens era “contestar”. Marcos Valle se identifica até hoje, de uma certa forma, com a essência dessas idéias: “Cada pessoa tem que ser ela mesma, seguir seu caminho independente do que os outros impõem. As regras ditadas não importam tanto: o mais importante é o sentimento” (Valle 2008). Dessa forma, a partir desse momento sua obra passou a caminhar mais claramente nessa direção crítica e contestadora. Em meio à canção “Os dentes brancos do mundo”, uma frase declamada por ele resume toda a proposta: “Só perdendo o juízo eu encontro a cabeça”. Para Marcos Valle, essa idéia pode ser explicada como: “não se preocupe tanto com o que os outros achem melhor para você, procure seu caminho e viva como bem entender” (Valle 2008). Ou seja, para ele a contracultura deve ser expressada de forma pessoal para existir de fato: “Não segui nenhuma cartilha de comportamento na época, e se fiz algo parecido foi porque achei interessante e não porque era moda. Nem tudo da época fazia a minha cabeça.

Sempre preferi procurar meu caminho individual, fazer minha própria busca” (Valle 2008).

Mais uma novidade trazida à obra de Marcos Valle em de *Mustang cor de sangue ou Corcel cor de mel* foi uma certa aproximação dos álbuns conceituais, onde há um tema unificado, podendo ser instrumental, composicional, narrativo ou lírico, em comum entre todas as faixas (Shuker 2002: 5). Esse LP não é exatamente conceitual: apesar da tônica ser, segundo Marcos Valle (2008), “uma crítica à sociedade industrial”, as faixas “Dia de vitória” e “Diálogo” preservam uma seriedade e um lirismo mais próximo das canções do disco *Viola enluarada*. As demais, por sua vez, incorporam uma certa malícia e uma agilidade urbana inspiradas na cultura de rua da zona sul carioca. É possível fazer um paralelo entre as canções de temática “antiga” e as de temática “nova” presentes nesse disco, de modo que a diferença fique clara:

“Diálogo” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle) => temática “antiga”

Eu só de amigo e só de amor,
Em meu mundo de ilusão
Faço em versos meu viver
Mas ante o desamor
Me guardo em poesia,
Fecho-me em canção
A cantar o medo, eu prefiro me calar
Meu canto é uma lança forjada em som
Meu irmão, trago a voz armada em aço e dor
E ao lutar, se peço é por amor
Molhado em vermelho fiz meu cantar
Eu, viajante do amor, peço abrigo, amigo meu
Destemido cantador
Medo não cala tua voz
Medo sim, tem a mão que impede o teu cantar
Não quer amar, e dá guarita ao mal
Teus versos esperam quem vai lutar
Meus versos te seguem, rubra voz
Em cantos de guerra vou te encontrar
Te chamo de amigo ou de irmão

“Mentira carioca” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle) => temática “nova”

Saiba que ser carioca
É ter o jeitinho de quem nada quer
É passar a vida pensando em mulher
Trabalhar bem pouco pra não se cansar
É achar que tem conversa
Para vender e comprar
Cedo visto meu calção
Navego rumo ao nada de copo na mão
Consumo cada anúncio da televisão
E desta carioca pro paulista olhar
São Paulo faz amor no Rio
São Paulo não pode parar
Logo surge a multidão
Voz escuto, faixas em evolução
Do ar papel picado, rádio em alto som
O guarda em frente à porta do Municipal
O Brasil ganhou a Copa
Hoje será carnaval
Se o João ganhar a Copa
Tudo será carnaval

Mais forte que amigo, eu te chamo irmão É mentira carioca...
Meu amigo, meu irmão
Meu abrigo, meu irmão

A capa do LP está em consonância com a temática “nova”. Marcos e Paulo Sérgio Valle são retratados junto a dois veículos Ford, um Mustang e um Corcel. Vestindo um figurino moderno para a época e usando óculos escuros, aparecem como jovens dinâmicos e familiarizados com novas tecnologias; de uma certa forma, essa capa é uma ironia à publicidade da época. Já na contracapa, Marcos Valle aparece em uma foto preta-e-branca com figurino e penteado diferentes, mais antiquados e bem-comportados, e seu violão em punho: uma imagem mais facilmente associada à que lhe era atribuída até o LP *Viola enluarada*. Entretanto, seu rosto, fotografado de perfil e escurecido por sombras, traz um semblante de ligeira interrogação ou mesmo de ironia, em contraste com a colorida capa. Dessa forma, o conceito do disco pode ser considerado ambíguo e confuso.

A letra da canção “Samba de verão 2” reflete claramente um novo tempo pedindo uma nova música. O bossa-novista Marcos Valle constata essa realidade e, passando conscientemente por transformações em sua obra e colocando-se entre o seu antigo público de bossa nova e as novas platéias, assume sua nova posição¹⁰:

“Samba de verão 2” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)

Você tem no seu andar o mesmo jeito sensual e musical
De quem vi deixar nos passos, pelo chão
A alegre divisão do “Samba de verão”
Não fosse a revista ante a vista vir
Mostrando os cosmonautas, nautas siderais
Marcando um novo tempo, um tempo musical
Trazendo para o verso seu reverso temporal
Eu diria que a alegria fez a clave sol brilhar na luz do sol

¹⁰ “Samba de verão 2” foi regravada por Marcos Valle em 1986, no LP *O tempo da gente*, rebatizada como “Um tempo musical” e com seus versos modificados de forma a expressar uma idéia oposta à original, apelando para o saudosismo bossa-novista. Nessa versão, a canção perdeu totalmente seu sentido original e seu impacto, contradizendo os versos de 1969.

A saudade fato, feto, fundo e forma
 Assume seu papel de não deixar morrer
 Sem alento agora, atento ao seu andar
 E vejo um novo andamento musical
 Descubro que esse tempo foi e não vem jamais...

A crítica à sociedade industrial, ao consumismo e à publicidade surge nas letras de “Mustang cor de sangue” e “Tigre da Esso, que sucesso”, sendo que na última há citações de “Algo mais”, jingle gravado pelos Mutantes para um comercial da Shell, empresa petrolífera concorrente da Esso. Mas o alvo da provocação não eram os Mutantes: “Eu era fã dos Mutantes e jamais pensaria em sacaneá-los. Queria realmente dar uma sacaneada na Esso, dizer que ela mandava no Brasil. Era uma crítica à idéia, à coisa da propaganda, ao poder americano.” (Valle 2006). Para a crítica musical da época, essa postura era falsa e as letras de Paulo Sérgio Valle, já antiquadas, deixavam “um sabor da gasta marijuana dos Beatles” (Souza 1969). Entretanto, as letras não deixam dúvida sobre sua temática crítica:

“Tigre da Esso, que sucesso” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)

A TV me oferta a visão de um mundo envolto em luz
 Lentamente a mente transpõe o vídeo e me conduz
 Sou um super-homem, sou um robô cheio de sucesso
 Sou tigre Esso, faço o mundo andar a pé
 Um mutante errante, até elefante no espaço eu fui
 Transplantado em vida, faleço em guerra no estúdio B
 Vim da Casa Branca pra calça negra sem me cansar
 Numa oferta amiga da bebida antiga
 E na mão do artista faz a vida rir
 De repente a mente me põe amante do anoitecer
 A novela apela e a luz de vela me faz sofrer
 Ao beijar a tela sou um robô cheio de sucesso
 Sou tigre Esso, viciado em luz escura
 Chega a madrugada, desfaz-se o mundo que me seduz
 Navegante errante, perdi o mundo que me conduz
 Já não sei da lua, não sei da rua, não sei do amor
 Numa oferta amiga da bebida antiga
 Que na mão do artista faz a vida rir
 A mão que toca um violão

(Você pode confiar na Shell)
A voz que canta uma canção
(Shell é vida no seu carro...Uau!)
A voz que canta uma canção
(Você pode confiar na Shell!)

“Mustang cor de sangue” acabou servindo para um objetivo totalmente oposto às intenções dos seus autores. Quando Wilson Simonal a incluiu no repertório de seus shows, o publicitário Mauro Salles, responsável pelas campanhas da montadora Ford, se interessou em usá-la como jingle do veículo Corcel e solicitou a autorização dos irmãos Valle. Estes, por sua vez, reagiram com surpresa: “Não entendemos absolutamente nada. A música era uma crítica!” (Valle 2006). Mas, em troca da quantia de 30 mil cruzeiros novos, valor aproximado de um Galaxie, modelo de luxo da Ford (artigo não assinado, *Veja*, 30 de abril de 1969), “Mustang cor de sangue” foi utilizada nos comerciais do Corcel.

“Mustang cor de sangue” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)

A questão social, industrial
Não permite, não quer que eu ande a pé
Na vitrine um Mustang cor de sangue
Tenho um novo ideal sexual
Abandono a mulher virgem no altar
Amo em ferro e sangue um Mustang cor de sangue
No farol, vejo o seu olhar
Minha mão toca a direção
No painel eu vejo o seu amor
E o meu corpo invade o interior... Hmmm...
A questão social, industrial
Não permite que eu seja fiel
Na vitrine um Corcel cor de mel...

Outra mudança significativa em Marcos Valle, ocorrida em *Mustang cor de sangue ou Corcel cor de mel*, é a consolidação definitiva do piano como seu principal instrumento. Até o LP *Viola enluarada*, ele não costumava tocar piano em suas gravações, pois o violão era o instrumento da moda nos anos de maior sucesso da bossa nova, o que causou problemas até para o pianista Tom Jobim, obrigado a se apresentar nos

Estados Unidos tocando violão em razão da associação do instrumento à imagem de amante latino imposta aos brasileiros (Castro 1990: 412). Assim que pôde, Marcos Valle procurou escapar dessa imagem:

Eu não tocava piano nas gravações, deixava-o para Eumir Deodato ou outros pianistas que estivessem por lá. Compunha usando piano em várias ocasiões, mas acabava tocando violão. Mas no meu terceiro disco, *Braziliance*, totalmente instrumental, acabei tocando piano. No *Samba'68* acabamos retomando a voz e violão da bossa nova, e apenas no *Mustang* me impus, definitivamente, como pianista (Valle 2008).

A opção pelo piano favoreceu um enriquecimento das misturas musicais de Marcos Valle, sobretudo no quesito ritmo: “O estudo de piano clássico me deu uma boa independência na mão esquerda. Com isso, somando-se a mistura de ritmos brasileiros ou estrangeiros que pulsava em minha cabeça, minha forma de tocar ficou bastante percussiva, caminhando às vezes para algo meio funkeado” (Valle 2008). Em consequência, inicia-se em sua carreira um desenvolvimento acelerado da utilização de pequenos trechos repetidos, com algumas influências da música africana norte-americana e do rock, capazes de estabelecer uma conexão particular do ouvinte com a música e incitá-lo a movimentos corporais e inclusive à dança, como os riffs e grooves (para um maior detalhamento vide o tópico 3.4 do Capítulo IV, neste trabalho).

Exemplo 1: Linha harmônica e rítmica executada repetidamente na introdução e no final de “Mustang cor de sangue”, transcrita pelo autor a partir da partitura encontrada no *Songbook Marcos Valle*, organizado por Almir Chediak e lançado pela Editora Lumiar em 1998:

The musical score is for a piano piece in 4/4 time. It consists of four measures, each with a specific chord indicated above the staff: G, E♭, A♭/C, and G/B. The notation shows a repeating harmonic and rhythmic pattern in both the right and left hands. The right hand uses a mix of eighth and sixteenth notes, while the left hand features a steady eighth-note bass line. The word 'Piano' is written to the left of the first measure.

Outra consequência da adoção do piano por Marcos Valle como seu instrumento principal em gravações foi o início da inclusão de temas instrumentais em seus discos gravados no Brasil. A primazia coube a “Azimuth”, mistura de baião e jazz-rock composta para a trilha sonora da novela *Vêu de noiva*, onde aparece em duas versões,

uma em andamento lento e outra, tocada pela orquestra residente da Odeon, em andamento rápido.¹¹ Até 1983, todos os LPs de Marcos Valle lançados no Brasil trouxeram uma faixa instrumental, reiterando a valorização do lado instrumentista de Marcos Valle.¹²

Figura 1: Capa do LP com a trilha original da novela *Véu de noiva* (1969), da Rede Globo



As gravações do LP, ocorridas no primeiro semestre de 1969 nos estúdios Odeon, foram realizadas com o mesmo equipamento básico utilizado para o disco *Viola enluarada*. Entretanto, Nivaldo Duarte, recém-chegado de São Paulo, havia se juntado a Jorge Teixeira e Zilmar de Araújo no grupo de técnicos de estúdio da empresa e também trabalhou nesse projeto. Os três técnicos e seus auxiliares realizavam experiências com os gravadores e microfones, influenciados por novidades vindas do exterior. Uma delas, aplicada nesse disco de Marcos Valle, foi o *tape delay*, improvisado com a utilização de dois gravadores estereofônicos Ampex executando um pequeno

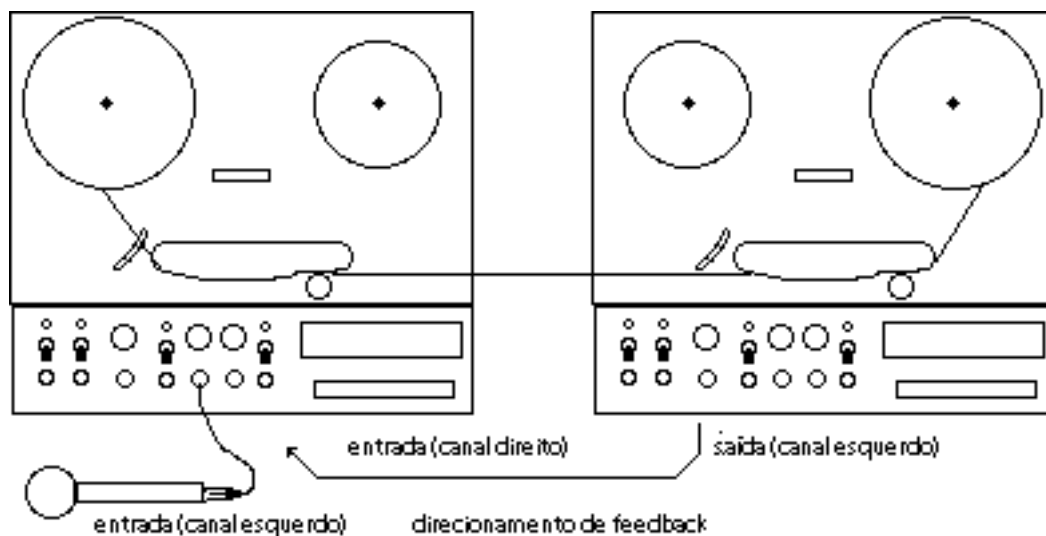
¹¹ A “versão rápida” corresponde exatamente à mesma gravação do LP de Marcos Valle. No LP com a trilha sonora da novela *Véu de noiva*, “Azymuth” está creditada a Apolo IV, por razões contratuais: a Odeon não liberou Marcos Valle para participar de um disco produzido pela concorrente Philips.

¹² Os trabalhos de Marcos Valle lançados na Inglaterra pelo selo Far Out Recordings, a partir de 1997, continham sempre mais de um tema instrumental, como resultado da aproximação do compositor da cultura DJ e da música eletrônica dançante. Entretanto, ao contrário dos antigos LPs, o número de instrumentais era indefinido.

trecho de fita em loop. Um microfone era ligado a uma entrada de áudio de um deles, cuja cabeça de gravação seria acionada. A fita se estendia até o segundo gravador, operando em modo de reprodução e com uma saída de áudio conectada à segunda entrada de áudio do gravador que recebe o sinal do microfone. Na lembrança de Nivaldo Duarte (2008)...

... ajustávamos o tempo do efeito modificando a distância entre as cabeças de reprodução e gravação nos Ampex. Não tínhamos nem metrônomo para ter uma base matemática para esses parâmetros. O tape delay foi uma improvisação que criamos no próprio estúdio. Corríamos riscos de erros e até de causar defeitos nos gravadores, mas fomos adiante e os resultados foram bons. Como gravávamos em dois canais, o tape delay era aplicado, normalmente, sobre as vozes.

Figura 2: Diagrama da utilização de dois gravadores de rolo para obter o efeito de tape delay, da forma como se fazia em 1969 no estúdio Odeon do Rio de Janeiro (Imagem extraída do website Looper's Delight <<http://www.loopersdelight.com>> e adaptada pelo autor)



Um tape delay foi aplicado sobre a voz de Marcos Valle na faixa “O Evangelho segundo San Quentín”, emulando uma reverberação de igreja em conjunto com o eco natural do estúdio.

Os arranjos, a cargo de Orlando Silveira, Eumir Deodato, Maurício Mendonça, Lyrio Panicali e do próprio Marcos Valle (estreando como arranjador em seus discos), são grandiosos e influenciados por trabalhos eruditos – principalmente na faixa “Catarina

e o vento” –, demandando a utilização de grandes orquestras e contrastando com a simplicidade do álbum anterior. Em alguns casos, revelam influências dos arranjos escritos por Rogério Duprat e Damiano Cozzela nos álbuns de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Mutantes e no projeto coletivo *Tropicália: panis et circensis* (1968): há ruídos incidentais e, como nas trilhas sonoras, as linhas instrumentais e vocais procuram refletir da forma possível a temática das letras.

As guitarras e contrabaixos elétricos surgem pela primeira vez em um disco de Marcos Valle.¹³ Em 1969, esses instrumentos ainda causavam reações negativas nos representantes da ala nacionalista da música popular brasileira. Estes, pouquíssimos anos antes, chegaram a fazer atos públicos contra o rock e os instrumentos eletrificados (Araújo 2006: 184-6). O compositor também enfrentou oposições da parte de seus antigos parceiros de bossa nova: “O pessoal mais conservador se chocava, não entendia o direcionamento que meu trabalho estava tomando. Mesmo com tudo o que Caetano e Gil fizeram, ainda havia resistência. Por outro lado, outras pessoas que não me acompanhavam até então passaram a prestar atenção no que eu fazia” (Valle 2008).

¹³ A audição do CD com as faixas remasterizadas não deixa claro se o contrabaixo é acústico ou elétrico. Porém, nos discos de vinil originais de 1969, cortados em mono, fica claro que pelo menos parte das faixas contém um contrabaixo elétrico: a potência de som é maior e não há os sons causados pelo impacto das mãos e dedos do instrumentista no contrabaixo acústico.

4. *Marcos Valle* (1970) – Odeon (Brasil), MOFB 3596 (LP); EMI (Japão), TOCP-65814 (CD)



Faixas:

- A1 – “Quarentão simpático” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
- A2 – “Ele e ela” (Marcos Valle)
- A3 – “Dez leis (Is That Law?)” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
- A4 – “Pigmalião” (Marcos Valle, Paulo Sérgio Valle e Novelli)
- A5 – “Que eu canse e descanse” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)

- B1 – “Esperando o Messias” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
- B2 – “Freio aerodinâmico” (Marcos Valle)
- B3 – “Os grilos” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
- B4 – “Suíte imaginária: Canção, Corrente, Toada e Dança” (Marcos Valle)

Faixa-bônus no CD japonês: “Os grilos (original de 1967)” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)

Arranjos:

- Marcos Valle e Som Imaginário – faixas A1, B1, B3 e B4
- Leonardo Bruno – faixas A3 e B2
- Orlando Silveira – faixas A2, A4 e A5

Músicos participantes:

- Marcos Valle – voz, piano e efeitos
- Ângela Valle – vocais
- Golden Boys (Renato Corrêa, Roberto Corrêa, Ronaldo Corrêa e Valdir Anunciação) – vocais
- Wagner Tiso – piano, cravo e órgão
- José Rodrigues Trindade (Zé Rodrix) – vocais, órgão, flauta doce e ocarina
- Luiz Otávio de Melo Carvalho (Tavito) – vocais, guitarra e violão
- Frederico Mendonça de Oliveira (Fredera ou Frederyko) – guitarra e violão
- Luiz Carlos Carvalho Alves (Luiz Alves) – contrabaixo elétrico
- Robertinho Silva – bateria
- Orquestra residente da Odeon, com músicos não-identificados.

Gravado no estúdio Odeon, Rio de Janeiro

Direção de produção: Milton Miranda

Assistente de produção: Mario Gomes da Rocha Filho (Mariozinho Rocha)

Direção musical: Lyrio Panicali

Técnicos de gravação: Jorge Teixeira, Nivaldo Duarte e Zilmar de Araújo

Técnico de corte: Reny Rizzi Lippi

O LP *Marcos Valle*, lançado em julho de 1970, é conhecido como o “disco da cama”, em virtude das famosas – e polêmicas, à época do lançamento – fotografias exibidas no envelope. Em uma delas, a da capa, Marcos Valle é retratado seminu, recostado em uma cama e olhando diretamente para a câmera. Seus braços estão tensos e sua expressão revela um certo assombramento. Na outra, não há mais ninguém no quarto e tudo está desarrumado. Roupas e calçados femininos foram adicionados ao cenário e há copos espalhados sobre o criado-mudo situado ao lado da cama.

Segundo o relato de Marcos Valle (2008)...

... a capa foi uma idéia do produtor Mariozinho Rocha, que pretendia explorar uma imagem de sensualidade nesse disco, puxada principalmente pela faixa “Ele e ela”. As fotografias foram tiradas na minha própria casa no Leblon, onde morava toda a minha família, e o quarto era de minha irmã. Mais uma vez, queríamos provocar e nesse momento a inspiração veio do compositor Serge Gainsbourg.

O francês Lucien Ginsburg (1928-91), utilizando o nome artístico de “Serge Gainsbourg”, era um dos nomes principais da música popular francesa no final dos anos 60. Autor de várias canções de sucesso, como “La Javanaise”, começou a utilizar elementos eróticos em suas músicas a partir de 1968, quando gravou o LP *Bonnie and Clyde* em dueto com a atriz Brigitte Bardot. No ano seguinte, lançou a canção “Je t’Aime, Moi non Plus”, descrita como a narração do ato sexual de um casal interpretado por ele mesmo e por sua esposa, a atriz e cantora inglesa Jane Birkin. Chegando às lojas e ao rádio brasileiro em agosto de 1969, a canção fez sucesso imediato e causou grande polêmica junto aos setores mais conservadores, pois não havia censura prévia para canções em idioma estrangeiro. A Censura Federal proibiu a venda e a execução do disco de Gainsbourg em todo o Brasil e o Exército ocupou a fábrica da gravadora Philips no Rio de Janeiro para recolher e destruir as cópias restantes. (vide Araújo 2007: 56)

Marcos Valle conheceu a canção de Serge Gainsbourg em 1969 e resolveu preparar sua própria peça erótica, “Ele e ela”. Disfarçada de tema instrumental vocalizado, com melodia e harmonia mais sofisticadas do que as de “Je t’Aime, Moi non Plus”, era cantada pelo compositor em dueto com sua irmã Ângela Valle. Durante boa parte

do tema, não há indícios de qualquer conteúdo erótico. Entretanto, na marca de 58 segundos, surgem os primeiros sussurros e gemidos de Marcos e Ângela Valle:

(Marcos Valle): Ahmmmmmmmmmm...

(Ângela Valle): Oh!

(Marcos): Te quero tanto, amor...

(Ângela): Eu também...

(Marcos): Hmmmm... (som de beijo)

(Risadas dos dois)

(Marcos): Hmmmm... Tanto, assim, te quero demais... hmmmm...

(Risadas)

(Marcos): Hmmmmmmmm... te quero demais...

(Risadas e beijos)

A melodia retorna, cantada em uníssono pelo casal de irmãos, para, nos segundos finais da gravação, aparecerem os sussurros e gemidos mais uma vez:

(Marcos): Haaaam... então fica aqui... te quero demais... hmmmmmm...

(Sons de beijos e risadas dos dois)

Sendo “Ele e ela” essencialmente um tema instrumental, ao contrário de “Je t’Aime, Moi non Plus”, não enfrentou maiores problemas com a censura: “Não havia o que vetar em uma partitura sem letra, ainda mais antes da gravação. A faixa foi gravada e lançada normalmente. A Censura examinava, geralmente, as letras. O que fizemos foi adicionar sons incidentais ao tema” (Valle 2008). Quando o LP foi lançado, o crítico Tárík de Souza (1969) reconheceu a associação com a composição de Serge Gainsbourg, considerando “discutível, desnecessário e rentável” o erotismo da canção.

Em 1970, Marcos Valle compôs mais alguns temas para trilhas sonoras de novelas da Rede Globo. Para *Assim na terra como no céu* escreveu “Quarentão simpático”, tema do personagem Renatão, um cafajeste transgressor. E, em *Pigmalião 70*, uma comédia, é seu o tema de abertura, constante no LP com a trilha sonora em duas versões sem letra: uma executada por orquestra sob a regência de Erlon Chaves, e outra cantada em vocalise pelo grupo feminino Umas & Outras. Em razão de seu contrato com a Odeon, Marcos Valle não podia receber créditos nesses discos, então produzidos e

comercializados pela concorrente Philips. Mas sempre participava das gravações como instrumentista ou mesmo integrante dos coros. A Odeon, por sua vez, aproveitava o sucesso das canções na televisão e as lançava com a voz de Marcos Valle em seus LPs autorais de Marcos Valle. Essa fórmula foi aplicada, nesse trabalho, para “Pigmalião”, finalmente gravada com letra, e “Quarentão simpático”.

Também em consequência dos trabalhos realizados para a Rede Globo, onde a prioridade era desenvolver telenovelas e programas mais próximos da linguagem do dia-a-dia dos brasileiros, as letras de Paulo Sérgio Valle passaram a incorporar tons mais coloquiais nessa época, sem deixar de lado as provocações e críticas:

“Quarentão simpático” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)

Ele tem pinta de vilão
 Não parece não,
 Mas é tido como um tipo quase quarentão
 Inda solteirão
 Tipo de machão
 Tão simpático, lembra muito bem meu pai
 Fez do seu mundo o fundo de um bar
 Sempre o mesmo bar
 Não viu que a vida foi
 E a “zinha” à toa pode ser a mãe
 Ou a sua irmã

Quarentão, rei do palavrão
 Não parece não,
 Mas é tido como um tipo que não faz mal, não
 Que só beija a mão
 Não quer confusão
 Tão simpático, lembra muito bem meu pai
 Fez do seu mundo o fundo de um bar
 Sempre o mesmo bar
 Não viu que a vida foi
 E a “zinha” à toa pode ser a mãe
 Ou a sua irmã

“Esperando o Messias” é uma mistura de samba em compasso binário, valsa-jazz em compasso ternário – foi a primeira vez em que Marcos Valle utilizou unidades de compasso diferentes em uma mesma composição – e, no arranjo de 1970, ainda recebeu elementos de música barroca, principalmente nas linhas de flauta doce executadas por Zé Rodrix, e música folclórica andina. Segundo Marcos Valle, “essa música, ao mesmo tempo que tenta falar para que as pessoas mantenham a mente aberta, tomem cuidado, sigam seu caminho inspirados por sua geração e não sejam ludibriados pela religião, é complexa em seus aspectos musicais, expressando minha tendência de misturar com esses ritmos complexos, que poucos faziam na música popular da época” (Valle 2008).

Exemplo 1: Melodia do primeiro verso de “Esperando o Messias”, de Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle (com letra), mostrando as variações de unidades de compasso, criando uma estrutura rítmica complexa (transcrição do autor):

The musical score is written on a single staff in treble clef. It begins in 4/4 time, indicated by a '4' above the staff. The melody consists of eighth and quarter notes. At measure 4, the time signature changes to 3/4, indicated by a '3' above the staff. At measure 7, it changes to 2/4, indicated by a '2' above the staff. At measure 10, it changes to 3/4, indicated by a '3' above the staff. At measure 14, it changes to 4/4, indicated by a '4' above the staff. The lyrics are written below the staff, aligned with the notes.

A gen-te não fez na-da de'a mor - fo-mos sen - sa-tos de-mais - per-de-mos
 tem-po na'es-pe - ran - ça do Mes - si - as - Fa - la - mos mui-to so-bre'o jan - tar - à luz da
 te - le - vi - são - Não sei a - go - ra o que'a vi - da nos re - ser - va - Re - ser va'um vi - nho
 tin-to'ao jan - tar - mas quan-to'é que pode, — ca - re-ço de ga nhar di - nhei-ro - Re-ser va'um
 bis - po ma - ior - fi - xan-do'a mo - ral - e'um ca - fe - zi - nho bra - si - lei-ro

“Os grilos”, gravada originalmente em 1967, recebeu uma nova versão e foi incluída nesse LP. Executada em andamento mais rápido do que na gravação original, trouxe dessa vez um contrabaixo elétrico e uma guitarra com fuzz. Obtido a partir da maximização do sinal da entrada de áudio, oriundo do instrumento, esse efeito gera uma forma de onda de formato praticamente quadrado. O resultado é um tipo

bastante peculiar de distorção, com sonoridade mais próxima da de um sintetizador analógico. Muito utilizado por Jimi Hendrix e popularizado no Brasil principalmente pelo guitarrista Sérgio Dias, dos Mutantes – cujo equipamento era construído ou modificado pelo próprio irmão, o inventor, luthier e fabricante de equipamentos de áudio e instrumentos musicais Cláudio César Dias Baptista (vide Calado 1996: 157) –, o fuzz costumava ser associado às bandas de garagem que, no final dos anos 60, começavam a desenvolver uma leitura brasileira do rock psicodélico, podendo ser ouvido em trabalhos importantes como a faixa “Sílvia 20 horas, domingo”, de Ronnie Von (1968). Marcos Valle, acompanhando com atenção principalmente o trabalho dos Mutantes, resolveu incorporar o fuzz em sua mistura: “Eu via Sérgio Dias tocar e ficava impressionado, adorava os timbres que ele tirava da guitarra. Também ouvia muito rock, por que não ouviria? Jimi Hendrix era outro artista que me agradava muito. Assim que pude, incorporei aqueles efeitos, aquelas novidades. Comecei com a guitarra fuzz” (Valle 2008).

Outra influência importante nessa gravação de “Os grilos” é a do samba-rock. Esse estilo foi desenvolvido em várias frentes: em primeiro lugar, por Jorge Ben, cuja forma de tocar violão diferenciava-se das tradições do samba pela pulsação rítmica forte. Suas composições se destacam por conter “estruturas melódico-harmônicas extremamente simples, sustentadas por forte percussão e complementadas por letras também da maior simplicidade, em que ressaltam palavras de função essencialmente rítmica” (Severiano 2008: 320). Atravessando uma fase de vendagens baixas em 1966, Jorge Ben mudou-se para São Paulo, aproximou-se da Jovem Guarda e da Tropicália e adotou a guitarra elétrica. Passou a se apresentar de pé, e sua música passou a revelar conexões com o rock e o blues sem deixar de lado o samba (Araújo 2006: 182-4). Em 1969, retornou aos primeiros lugares das paradas de sucesso brasileiras com os hits “País tropical”, “Carolina, Carol bela”, “Que maravilha” e “Que pena”, esta na voz de Gal Costa e Caetano Veloso. Na mesma época, dançarinos de salão, tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo, desenvolviam novos passos mesclando samba e rock ao som de conjuntos como os de Ed Lincoln e Waldir Calmon. Dessa forma, a união da música desenvolvida por Jorge Ben e por seus seguidores que surgiram na virada da década de 70 – destacando-se Abílio Manoel, Marku Ribas, Franco

Scornavacca e Di Melo – com os bailes fez surgir o sambalanço, samba-swing ou, a partir de 1977, samba-rock.¹⁴

Marcos Valle encontrou no samba-rock uma fonte de influências para modernizar “Os grilos”. Em sua opinião, o estilo era adequado ao espírito da letra: “Essa canção é um deboche, é o cara que quer conquistar a mulher de qualquer jeito, e, ao mesmo tempo, critica a frescura da alta sociedade. O samba-rock tem aquela malandragem” (Valle 2008). No arranjo da canção, ainda há espaço para efeitos incidentais, onde o próprio Marcos Valle e outras pessoas simulam uma reunião social. Conversas, risadas, interjeições e frases soltas são adicionadas à fita com a ajuda do mesmo sistema de tape delay utilizado a partir do LP do ano anterior. O efeito também aparece nessa faixa sobre a voz de Marcos Valle, configurado para uma resposta rápida de eco (resolução de semicolcheia).

Já a “Suíte imaginária” é uma peça com duração total de 9 minutos, dividida em quatro partes. A “Canção” estende-se por 2 minutos e 35 segundos, em andamento lento, e sua característica principal são os acordes de piano com dissonâncias evidentes acompanhando os vocalises de uma voz feminina, correspondentes à melodia. O “tic-tac” de um relógio de mesa também aparece como instrumento de percussão e efeito sonoro. A segunda parte é a “Corrente”, cujo início é marcado por um arranjo para clarinetas e oboé, em andamento bem mais rápido que o da “Canção”. É um trecho mais curto, durando 1 minuto e 3 segundos. Logo após entra a “Toada”, também de andamento lento. Aberta por uma cadência de piano, recebe progressivamente um cravo, vozes masculinas, guitarra, contrabaixo elétrico, bateria e órgão. Nesse segmento, com a duração total de cerca de 3 minutos, improvisos jazzísticos são misturados a elementos de música barroca e música folclórica brasileira, enquanto a bateria e o contrabaixo soam próximos do rock. A parte final, denominada “Dança”, é uma colagem de pequenos fragmentos de danças barrocas em compasso ternário executadas por cravo e flauta doce com improvisos jazzísticos a cargo dos instrumentos presentes na “Toada”, acrescidos de um violão acústico. De

¹⁴ De acordo com o site *Samba-Rock, a história* <<http://www.theexecutive.com.br/Members/Editor/samba-rock-a-historia>>, o nome do estilo foi consolidado como “samba-rock” a partir do lançamento das coletâneas *Samba-Rock, o som dos blacks* pela gravadora Copacabana.

acordo com o próprio compositor (2006), a peça seria “uma coisa meio clássica minha, com influências mais marcantes de psicodelia, Beatles e de várias coisas que na época eu comecei a ouvir: rock progressivo, grupos ingleses... Havia muita ênfase nos teclados nesses trabalhos. Se eu gostava de alguma coisa, já entrava na minha receita”. Já para o fanzineiro Leonardo Bonfim (2006), a “Suíte imaginária” é “uma peça viajante beirando ao rock progressivo”.

De fato, não é um exagero associar “Suíte imaginária” ao rock progressivo, conceituado sumariamente por Macan (1997: 3) como...

... um estilo surgido no vácuo da contracultura e da psicodelia, hoje mais lembrado por shows grandiosos, pela temática épica influenciada pela ficção científica, mitologia e literatura fantástica, e acima de tudo pelos esforços realizadas por seus representantes no sentido de combinar o sentido espacial, o virtuosismo, a sofisticação e a linguagem da música erudita com a força crua e a energia do rock, além de, ocasionalmente, com improvisos de jazz.

A audição da peça revela diversas similaridades com o disco *Abbey Road* (1969), dos Beatles, e com importantes trabalhos britânicos de rock progressivo realizados na mesma época, como *In The Court of The Crimson King* (1970), do King Crimson, *Third* (1970), do Soft Machine, e *The Yes Album* (1970), do Yes. Em todos esses trabalhos, como nas suítes eruditas, há peças de longa duração compostas por seqüências de pequenos temas bastante diferenciados entre si pelo andamento, compassos, texturas e orquestrações, mas unidas por alguma forma de conceito ou temática. Orquestras de câmara ou mesmo sinfônicas eram utilizadas ocasionalmente, ou então, dependendo do caso, instrumentos tradicionais da música erudita, ou mesmo instrumentos exóticos como a cítara indiana. Efeitos sonoros influenciados pela música eletroacústica e pela psicodelia também podiam ser empregados (Biela s/d). A “Suíte imaginária”, única incursão de Marcos Valle no terreno do rock progressivo sinfônico, possui todas essas características.

Um elemento muito importante para a formação da sonoridade desse LP é o Som Imaginário. Formado pelo empresário José Mynssen no final dos anos 60 como banda acompanhante de Milton Nascimento, recebeu esse nome em 1970 por ocasião da estréia do show *Milton Nascimento... Ah! e o Som Imaginário*, no Rio de Janeiro. Composto

por um misto de músicos mineiros (Wagner Tiso, Tavito e Frederica) e cariocas (Robertinho Silva, Luiz Alves e Zé Rodrix), o grupo contribuiu para o processo de maior aproximação da obra do cantor mineiro com o rock psicodélico, o folk norte-americano e o jazz-rock da época, refletida no LP *Milton*, de 1970 (Borges 1996: 250).

A colaboração com Milton Nascimento foi marcante o suficiente para que o grupo adquirisse vida própria ainda em 1970. No V FIC, defendeu a canção “Feira moderna”, de Lô Borges e Beto Guedes, e pouco tempo após o festival seu primeiro LP, *Som imaginário*, foi lançado. Quanto à participação do grupo no disco de Marcos Valle, foi consequência da proximidade do compositor com Milton Nascimento:

Eu já conhecia o Som Imaginário em razão do trabalho do grupo com Milton. Os músicos tinham, como eu, uma linguagem misturada. No caso deles, era mineira, influenciada pelos Beatles [. . .] Eu também adorava o trabalho de Zé Rodrix, as idéias de arranjos que ele tinha, o som que ele extraía do órgão... Quis desenvolver uma linguagem nova com o Som Imaginário” (Valle 2006).

O multi-instrumentista Zé Rodrix destacava-se dentre os membros do Som Imaginário. Segundo o guitarrista Tavito...

... Zé era um pivô, um coringa. Seu gosto determinou o caminho do nosso trabalho na época, e por isso nos diferenciávamos. Ele soube aproveitar o talento que todos nós tínhamos e criou uma coisa híbrida, realmente híbrida... uma mistura importante, equilibrada, onde nada era mais importante do que nada. Quando Zé saiu, em 1971, perdemos esse equilíbrio e nosso trabalho ficou mais polarizado entre Wagner Tiso e Frederica (Canestrelli 2007).

Utilizando órgãos eletro-mecânicos Hammond e Vox Continental, flautas barrocas, ocarinas, sinos e outros instrumentos de percussão, Rodrix também pode ser identificado fazendo efeitos de voz nas gravações de Milton Nascimento e no primeiro LP do Som Imaginário. De acordo com Tavito, entrevistado por Canestrelli (2007), “essas intervenções de Zé Rodrix deixavam o público estupefato, pois quase ninguém fazia aquilo. E, em alguns casos, era possível construir temas inteiros a partir de suas idéias. Um exemplo é ‘Morse’, do primeiro LP do Som Imaginário”.

Luiz Alves, mais conhecido por seu trabalho com o contrabaixo acústico mas utilizando nessa época um instrumento elétrico Fender Jazz Bass, e o baterista Robertinho Silva também realizaram contribuições importantes para a sonoridade do grupo. Para Marcos Valle (2008), “Luiz e Robertinho podiam passar tranquilamente do jazz e do samba para o hard rock. Se precisassem tocar forte, fazendo riffs, tocavam. Se precisassem daquela malandragem para tocar algo mais brasileiro, estava lá. Eram uma seção rítmica de primeira, eu adorava.”

Os integrantes do Som Imaginário se definiam como “cabeludos, doidões, hippies, maconheiros, magricelas, nudistas, e pregadores da paz e do amor livre. Tudo isso acreditando em um mundo melhor” (Canestrelli 2007). Dessa forma, engajados no movimento de rock underground brasileiro, participaram de grandes festivais alternativos de rock, como o Festival de Guarapari, realizado ao ar livre na região de Três Praias, no Espírito Santo, entre 13 e 16 de fevereiro de 1971. Dessa forma, serviram como bons interlocutores entre os grandes artistas da MPB e o cenário alternativo: “a mistura do Som Imaginário me deixou mais próximo do universo hippie e de várias coisas legais que aconteciam nessa época. Eles tinham uma liberdade enorme para fazer coisas que eu nem sonhava no estúdio e nos palcos” (Valle 2008). Entretanto, no LP de Marcos Valle, o Som Imaginário executa arranjos mais convencionais, sem os efeitos vocais de Zé Rodrix ou outras formas de ousadia encontradas no seu primeiro disco.

A gravação do LP, graças à maior habilidade adquirida pelos técnicos da Odeon para gravar contrabaixos elétricos, permite ouvir o instrumento de Luiz Alves com clareza. Outra novidade incorporada pela Odeon nesse LP foi o som estereofônico. Até 1969, em razão da precariedade técnica e de questões de mercado (a maioria dos equipamentos de reprodução encontrados no Brasil eram mono), os discos de Marcos Valle e de alguns outros contratados da Odeon eram lançados geralmente em mono. Contudo, nesse LP, a companhia optou por fabricar unidades tanto em mono como em estéreo, o que obrigou os técnicos a encontrar uma solução que permitisse uma boa sonoridade final em ambos os formatos (Duarte 2008).

Figura 8: O Som Imaginário, ainda com Zé Rodrix (primeiro músico à esquerda na parte superior da foto), se apresenta no programa *Som Livre Exportação*, da Rede Globo, em 1971 (Imagem extraída do weblog *Psicodelia Brasileira* <<http://psicodeliabrasileira.wordpress.com>>)



5. *Garra* (1971) – Odeon (Brasil), MOFB 3683 (LP) e 859168-2 (CD)



Faixas:

- A1 – “Jesus, meu rei” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
- A2 – “Com mais de trinta” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
- A3 – “Garra” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
- A4 – “Black is Beautiful” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
- A5 – “Ao amigo Tom” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
- A6 – “Paz e futebol” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)

- B1 – “Que bandeira” (Marcos Valle, Paulo Sérgio Valle e Mariozinho Rocha)
- B2 – “Wanda Vidal” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
- B3 – “Minha voz virá do sol da América” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
- B4 – “Vinte e seis anos de vida normal” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
- B5 – “O cafona” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)

Faixa-bônus na edição em CD: “Berenice” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)

Arranjos:

- Geraldo Vespar – faixas A1, A3, A4, A5, B1 e B2
- Orlando Silveira – faixas B3 e B4
- César Camargo Mariano – faixa A6
- Marcos Valle – faixas A2 e B5

Músicos participantes:

- Marcos Valle – voz, piano e violão
- Marizinha – voz e vocais
- Geraldo Vespar – guitarra e violão
- Salvador da Silva Filho (Dom Salvador) – órgão e cravo
- Capacete – contrabaixo elétrico
- Robertinho Silva – bateria
- Orquestra e coro residentes da Odeon, com músicos não-identificados

Gravado no estúdio Odeon, Rio de Janeiro

Direção de produção: Milton Miranda

Assistente de produção: Mario Gomes da Rocha Filho (Mariozinho Rocha)

Diretor musical: Lindolfo Gaya

Técnicos de gravação: Jorge Teixeira, Nivaldo Duarte e Zilmar de Araújo

Técnico de corte: Reny Rizzi Lippi

O LP *Garra*, lançado em setembro de 1971, é considerado “o álbum-chave da carreira de Marcos Valle, contendo de ponta a ponta uma crítica raivosa à sociedade de consumo e bons costumes imposta pela liturgia do regime militar” (Sanches 2003: 111), ou “o *Sgt. Pepper’s* de Marcos Valle, por sua qualidade e seu cruzamento feliz de MPB, bossa, soul e rock” (Schott 2006). É freqüentemente citado na imprensa por DJs e artistas jovens, tanto brasileiros quanto estrangeiros, como o trabalho mais influente do compositor carioca. Entretanto, pode-se dizer que *Garra* tem algumas influências do acaso. Não é um álbum deliberadamente conceitual: considerando o conceito formulado por Roy Shuker (2002: 5), não existe nele uma temática deliberada, específica e direta que englobe todas as canções. Há um conjunto de canções heterogêneas, com alguns elementos coincidentes. Sete delas, num total de onze, não foram compostas para o álbum, mas para trabalhos de outros artistas ou trilhas sonoras de novelas da Rede Globo, e, dessas, boa parte entrou no disco quando já estavam nas paradas de sucessos. Por isso, todos os envolvidos no projeto julgaram interessante que essas canções tivessem uma versão na voz de seu compositor. A exceção foi “Jesus, meu rei”, escrita para o cantor Leno. Vetada pela Censura, acabou lançada em primeira mão, com várias modificações na letra, por Marcos Valle.

A crítica à sociedade de consumo e de bons costumes é de fato uma constante na obra e na personalidade de Marcos Valle e transparece nas faixas de *Garra*. Entretanto, é preciso levar em conta o fato de que uma parte das faixas foi composta sob encomenda, e, nessa situação, os compositores não têm liberdade total de criação. A canção, no caso de trilhas sonoras para telenovelas, exerce uma função complementar. No tempo em que os irmãos Marcos e Paulo Sérgio Valle faziam esse trabalho para a Rede Globo, inclusive, as histórias podiam ser modificadas de uma forma que as canções compostas no início da trama perdessem sentido (vide Daniel Filho 2001: 321-3). Dessa forma, munidos de alguns scripts, eles deveriam caracterizar uma personagem, uma situação, ou mesmo sintetizar toda uma novela. O resultado iria para a televisão, onde seria exposto a um imenso público e teria a chance de fazer sucesso também enquanto canções. E assim foi com boa parte do repertório de *Garra*, onde estão a canção-tema da personagem Wanda Vidal, de *O homem que deve morrer* (1971), e o tema de abertura de *O cafona* (1971). Por isso, qualquer interpretação definindo as letras ou a temática dessas canções como uma “autocrítica de capitalista

enclausurado buscando erigir a dignidade culpada do hippie que era também publicitário” (Sanches 2003: 112) não faz sentido. As convicções pessoais de Marcos Valle não tinham tanto peso nesses projetos.

Os cultores de *Garra* também costumam destacar os elementos musicais do LP. Mais homogêneos e coesos nesse disco, eles representam claramente um passo adiante na busca de Marcos Valle por uma sonoridade pessoal que unisse todas as suas influências e por fim ainda soasse característica e impregnada de brasilidade:

Acredito que no *Garra* a minha proposta de fusão de ritmos brasileiros com soul, pop e rock já estava amadurecida e já havia um maior domínio, tanto meu quanto dos técnicos, do que o estúdio da Odeon podia nos oferecer. Eu já me sentia à vontade para experimentar com instrumentos diferentes, adicionar novidades vindas da música pop internacional... Adoro a proposta musical desse disco, porque ele tem a coisa do samba... um samba-jazz misturado, mas com muito pop, muita bossa. É pop-samba e tem muito uso de orquestra, além dos elementos de baião, das violas caipiras... Enfim, posso considerar o *Garra* um trabalho com proposta muito brasileira, regionalista. (Valle 2008)

Marcos Valle, nesse trabalho, começou a explorar jogos rítmicos que, no futuro, tornaram-se uma das principais características de sua obra. O uso do contratempo para ataques dos acordes de piano, enquanto o violão e o contrabaixo continuavam utilizando os tempos fortes para suas marcações ocorreu pela primeira vez em “Com mais de trinta”. O compositor revela:

Muitas vezes, as idéias para composições surgiam quando eu estava distante de qualquer instrumento, então eu ficava cantando ou memorizando uma linha rítmica. “Com mais de trinta” surgiu assim e eu me lembrei do baião para atacar os acordes no contratempo. Ficou um jogo rítmico complexo, mas funcionou bem e a partir daí passei a usar esse recurso com frequência. (Valle 2008)

Exemplo 1: Transcrição das linhas de voz, baixo elétrico e piano de “Com mais de trinta”, de Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle, conforme gravada no LP *Garra* (Transcrição do autor com base na partitura encontrada no *Songbook Marcos Valle*, organizado por Almir Chediak e lançado pela Editora Lumiar em 1998)

Sistema 1:

Voz: Não con - fi - e'm nin - guém com mais de trin - ta anos ____

Baixo Elétrico

Piano

Sistema 2:

Voz: — Não con - fi - e'm nin - guém com mais de trin - ta cru - zei -

B.E.

Pno.

Sistema 3:

Voz: - ros O pro - fes - sor tem mais de trin - ta con - se - lhos mas e - le

B.E.

Pno.

Outra novidade relativa ao ritmo nas canções de Marcos Valle foi o emprego de sons vocalizados, com função predominantemente percussiva, dispostos entre as frases da letra. Esses sons vocalizados servem também como elementos auxiliares na interpretação das canções, pontuando e reforçando palavras monossílabas e interjeições. Para Marcos Valle (2008), eles também são uma consequência do surgimento de idéias para composição e das tentativas de memorizá-las: “eu ia cantando aquelas frases melódicas sem parar, e, em dado momento, percebi que na canção ‘Garra’ aquele ‘ah! ah!’ ficaria interessante.”

Exemplo 2: Melodia dos primeiros versos de “Garra”, de Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle, mostrando os sons vocalizados percussivos integrados à letra (Transcrição do autor):

A primeira gravação onde esse recurso foi adotado ocorreu um pouco antes das sessões de *Garra*. A canção de abertura da novela *O cafona* foi lançada em março de 1971, no LP com a respectiva trilha sonora original, contendo esse recurso embutido na letra: a palavra “eu” era repetida várias vezes num crescendo, emitindo-se a mesma nota, ao início de cada estrofe. A voz principal participa da construção rítmica, com as palavras exercendo uma função percussiva, criando um ostinato que interage com as outras linhas, principalmente a do coro. Ângela Valle e Paulo Sérgio Valle, irmãos de Marcos Valle, constam como intérpretes da faixa nos créditos, mas o compositor também cantou na gravação. Mais uma vez, seu contrato com a Odeon não lhe permitiu constar nos créditos do LP da gravadora Som Livre, seja como intérprete, seja como arranjador. De qualquer forma, quando o trio de irmãos gravou “O cafona”, as pessoas presentes no estúdio ficaram estarecidas com o recurso inédito, sem entender bem o que se passava: “Por uns bons dez minutos, ficaram boquiabertos, perguntando: ‘O que é isso, o que é isso?’” (Valle 2008).

Exemplo 3: Primeiros compassos da melodia cantada de “O cafona”, de Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle, mostrando a construção rítmica progressiva da linha vocal (Transcrição do autor):

The musical notation shows three measures of a melody in treble clef, 2/4 time. The first measure has a single note on a half rest, with the lyrics 'Eu, eu, eu, eu, eu, eu, eu, eu,'. The second measure has a single note on a half rest, with the lyrics 'eu que ro, eu que-ro, eu que-ro, eu que-ro, eu que-ro ver, eu que-ro ver, eu que ro,'. The third measure has a single note on a half rest, with the lyrics 'eu que - ro ver, eu que - ro ver, eu que - ro'.

A atração de Marcos Valle pela música africana norte-americana está expressa de uma forma muito intensa em boa parte dos arranjos de *Garra*:

Nesse disco, a balança pendeu mais para o lado negro. Eu estava ouvindo soul mais do que nunca em 1970, 71... e estava bastante entrosado com os crioulos. Tanto que alguns me diziam: “você não é branco, você é negro!” Também nunca deixei de desenvolver essa coisa da mão esquerda independente no piano... a pegada negra é forte nesse disco.

Aparece mais claramente em “Jesus, meu rei” e “Vinte e seis anos de vida normal”, gravadas com arranjo gospel; “O cafona”, que se transformou num funk mais pesado, e em “Black is Beautiful” foi aquela mistura: blues, balada soul, jazz, canções americanas dos anos 40 e 50, músicas de filmes... E nisso tudo eu ainda colocava samba, baião... tinha que ter música brasileira (Valle 2006).

No início de 1971, o soul era o estilo da moda no Brasil. A primeira faixa nesse estilo lançada no Brasil foi “Tributo a Martin Luther King”, de Wilson Simonal, em 1967. No mesmo ano, Roberto Carlos, branco e já um dos maiores vendedores de discos do país, incluiu a canção “Quando”, com um arranjo de metais inspirado em James Brown, no LP com a trilha sonora do filme *Roberto Carlos em ritmo de aventura*. Entretanto, o soul como um estilo cantado e tocado por negros só chamou realmente a atenção do público brasileiro em 1970, durante o V Festival Internacional da Canção. Nesse festival, a participação dos negros Tony Tornado (vencedor com “BR-3”, de Antônio Adolfo e Tibério Gaspar), Erlon Chaves e Banda Veneno, Dom Salvador e Abolição e do branco Ivan Lins, na época bastante influenciado pelo soul, causaram furor. Além disso, o primeiro LP de Tim Maia, descendente de africanos e especialista em soul após alguns anos vivendo nos Estados Unidos, foi um dos maiores sucessos de 1970.

Marcos Valle, desenvolvendo sua própria leitura de soul desde 1968, participava ativamente dessas movimentações. Dentre outros trabalhos, compôs a canção “Uma idéia” para o segundo LP de Toni Tornado, *Toni Tornado* (1971), e, no mesmo ano, para o disco de estréia do cantor e compositor paraibano Cassiano, autor de “Primavera”, enorme sucesso na voz de Tim Maia, ofereceu “Lenda”. Entretanto, decidiu participar mais ativamente da causa negra, compondo uma canção provocativa: “eu e Paulo Sérgio compusemos ‘Black is Beautiful’ após irmos a Los Angeles e encontrarmos os crioulos com aquele lance do Black Power. Achamos muito bonito, ficamos empolgados com a beleza de tudo aquilo e quisemos trazer para o Brasil, que tinha um racismo meio escondido” (Valle 2006). Composta sob a perspectiva de um homem branco falando para uma mulher negra, a canção foi gravada pela primeira vez por Elis Regina no LP *Ela*, lançado alguns meses antes de *Garra*, mudando toda a situação. A canção ficou vinculada à interpretação da cantora, e a perspectiva eternizada por ela passou a ser a da mulher branca falando

para um homem negro (vide Faour 2006: 234-5). Isso ia contra o padrão vigente de integração racial, onde a mulher negra era a mediadora, através do sexo extraconjugal com homens brancos (vide Giacomini 2006: 126-35). Em 1970, o sucesso no FIC dos artistas Erlon Chaves e Tony Tornado, ambos relacionando-se na época com atrizes famosas, brancas e loiras, chegou a causar um sentimento de que “o homem negro podia invadir a família branca brasileira e fazer um estrago” (Mello 2003: 384). Havia também Wilson Simonal, personificando o negro bem-sucedido, rico, carismático e rodeado por garotas brancas. Os setores mais conservadores da sociedade brasileira e os representantes do regime militar reagiram contra essa situação e as carreiras de todos esses artistas foram arruinadas aos poucos. “Black is Beautiful” acabou identificada a todos esses fatos e cercada de polêmicas. Marcos Valle (2006) lembra que “Elis fez uma apresentação bombástica no Maracanãzinho, quando o Tony Tornado entrou no palco fazendo o símbolo do Black Power. Todos foram presos e só se salvaram porque depois a polícia soube que os autores eram Marcos e Paulo Sérgio Valle, dois loiros. Conseguimos dar uma amenizada na história.” Além disso, a letra original da canção foi vetada pela Censura. Os versos “que melhore o meu sangue europeu” tiveram de ser substituídos por “que se integre no meu sangue europeu”, pois, como relata Marcos Valle (2006), “os censores acharam que estávamos trazendo um problema racial para o Brasil. Por que era preciso melhorar alguma coisa?”

Há três versões para a letra de “Black is Beautiful”, de Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle:

Versão original	Versão gravada por Elis Regina	Versão gravada por Marcos Valle
Hoje cedo	Hoje cedo	Hoje cedo
Na Rua do Ouvidor	Na Rua do Ouvidor	Na Rua do Ouvidor
Quantas loiras horríveis eu vi	Quantos brancos horríveis eu vi	Quantas loiras horríveis eu vi
Eu quero uma dama de cor	Eu quero um homem de cor	Eu quero uma dama de cor
Uma deusa do Congo ou daqui	Um deus negro do Congo ou daqui	Uma deusa do Congo ou daqui
Que melhore	Que se integre	Que se integre
O meu sangue europeu	No meu sangue europeu	No meu sangue europeu
	Black is beautiful	

Black is beautiful	Black is beautiful	
Black is beautiful	Black beauty is so peaceful	Black is beautiful
Black beauty is so peaceful	I want a black	Black is beautiful
I want a black	A beautiful	Black beauty is so peaceful
A beautiful	Hoje à noite	I want a black
	Amante negro eu vou	A beautiful
Hoje à noite	Enfeitar o meu corpo no seu	
Amante negra eu vou	Eu quero esse homem de cor	Hoje à noite
Enfeitar o meu corpo no seu	Um deus negro do Congo ou	Amante negra eu vou
Eu quero essa dama de cor	daqui	Enfeitar o meu corpo no seu
Uma deusa do Congo ou daqui		Eu quero essa dama de cor
		Uma deusa do Congo ou daqui
Que melhore	Que se integre	
O meu sangue europeu...	No meu sangue europeu...	Que se integre
		No meu sangue europeu...

“Que bandeira” trata de relacionamentos afetivos, inaugurando uma série de canções a respeito onde os irmãos Valle expressam sua opinião muito liberal (sobretudo para o início dos anos 70) sobre o assunto:

Não acredito em relacionamentos amorosos como prisões, sou contra amar alguém como um ato de posse. O amor, o sentimento, é o mais importante e é dele que vem o elo entre as pessoas. Todos nós precisamos ser livres para amar da forma como bem entendemos. A partir do *Garra*, eu e Paulo Sérgio começamos a falar sobre isso em nossas composições e, naquela época, as pessoas ficaram chocadas, porque era tabu falar de relacionamentos e principalmente de casamento assim.” (Valle 2008)

Essa letra retrata a confusão de alguém que, apesar de estar tendo muita paz após a separação, no fundo ainda quer, e mais, a outra pessoa:

“Que bandeira” (Marcos Valle, Mariozinho Rocha e Paulo Sérgio Valle)

Quase um ano faz que eu tenho muita paz
 Quase um ano tem, e tudo muito bem
 E se eu não voltar não vá se preocupar
 Todo mundo tem direito de mudar

Que bandeira que você deu
Que bandeira, não me entendeu
Caretice tua chorar
De maneira que, pra brigar,
Eu não voltei

E eu não voltei porque agora eu sei
Naquele papel parava no Pínel
E se alguém disser que eu me desmontei
Sou dono de mim e faço o que eu quiser

Que bandeira que você deu
Que bandeira, não me entendeu
Caretice tua chorar
Caretice tua brigar

Sigo te querendo, te cantando
Procurando uma desculpa, te querendo mais
Oi, te cantando, te querendo, procurando uma desculpa, te cantando mais
Sigo procurando uma desculpa
Te querendo, te cantando, te querendo mais
Vou procurando uma cantada, te querendo, me desculpe, te cantando mais

Tô sabendo de você,
Tô sabendo, podes crer!

“Jesus, meu rei”, conforme já mencionado, deveria lançada por Leno. Esse cantor potiguar surgiu na jovem guarda cantando em dupla com Lilian Knapp, e em 1970, já sem a companhia da parceira, pretendia dar uma forte guinada em sua carreira gravando o LP *Vida e obra de Johnny McCartney* pela CBS, com produção artística de Raul Seixas. No repertório desse disco, que chegou a ser gravado, estava “Pobre do rei”, de Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle, cuja letra original era:

“Pobre do rei” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)

Pobre do rei
Fazendo lei
Passa seu tempo real

Não faz por mal
 Vive a pensar
 Mas não consegue acertar
 Pobre do rei
 Lê os jornais
 Pedem que faça, ele faz
 Pobre do rei
 Fazendo lei
 Passa seu tempo real

Pobre do rei
 Chama o bufão
 Quem sabe qual a razão?
 E o sacristão
 E o capelão
 Pede-lhes uma oração
 Pobre do rei
 Nada e ninguém
 Sabe o que é mal e o que é bem
 Pobre do rei
 Fazendo lei
 Passa seu tempo real

Já leu todos os livros do mundo
 Discutiu com seu ministério
 E o mistério estava na vida, vida lá fora
 Fora dali
 Era só olhar na janela
 Ver a gente amando na grama
 E as crianças pelo jardim
 Correndo pra mãe, pro pai, pro país

Pobre do rei
 Fazendo lei
 Não faz por mal
 Vive a pensar
 Mas não consegue acertar
 Pobre do rei
 Nada e ninguém
 Sabe o que é mal e o que é bem

Pobre do rei
Fazendo lei
Passa seu tempo real

Segundo Marcos Valle (2006), “Pobre do rei” foi uma das cinco faixas desse álbum vetadas pela Censura, inviabilizando o lançamento¹⁵. O compositor ainda revela (2008): “Não conseguimos enganar os censores dessa vez. Eles perceberam que o rei era, na verdade, o presidente Médici”. Os irmãos Valle, então, prepararam uma versão modificada, já rebatizada como “Jesus, meu rei”. Enfraquecida em sua intenção original de criticar mas aprovada pela Censura, foi finalmente lançada em *Garra* na voz de seu autor e com um arranjo adequadamente influenciado pela música barroca, utilizando órgão, cravo e coro. A letra modificada é:

“Jesus, meu rei” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)

Jesus, meu rei
Fazendo lei
Passa seu tempo real
Sabe, Jesus,
Tudo mudou
E ele tem que mudar
Jesus, meu rei
Lê os jornais
Pedem que faça, ele faz
Jesus, meu rei
Fazendo lei
Busca a verdade real

Jesus, meu rei
Chama João
Quem sabe qual a razão?
E o sacristão
E o capelão
Pede-lhes uma oração

¹⁵ A fita master de *Vida e obra de Johnny McCartney* foi descoberta por acaso no arquivo da CBS em 1995. Até então, o próprio Leno acreditava que tivesse sido destruída ainda em 1971. O disco foi lançado no mesmo ano da descoberta da master, numa empreitada independente do cantor.

Oh, meu Jesus,
Nada e ninguém
Sabe o que é mal e o que é bem
Jesus, meu rei
Fazendo lei
Passa seu tempo real

De repente achou a verdade
Informou ao seu ministério
Que o mistério estava na vida
Vida lá fora, fora dali
Era só olhar para o mundo
Ver a gente amando na grama
E as crianças pelos jardins
Correndo pra mãe, pro pai, pro país...

Jesus, meu rei
Fazendo lei
Passa seu tempo real
Sabe, Jesus,
Tudo mudou
E ele tem que mudar
Jesus, meu rei
Lê os jornais
Pedem que faça, ele faz
Jesus, meu rei
Fazendo lei
Busca a verdade real

“Com mais de trinta”, por sua vez, foi rapidamente associada à contracultura jovem e ao movimento hippie, este vivendo seu apogeu no Brasil em 1971. Sua letra, considerada “adversária do excesso de poder econômico e do excesso de idade” (Sanches 2003: 112), fala:

“Com mais de trinta” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)

Não confie em ninguém com mais de 30 anos
Não confie em ninguém com mais de 30 cruzeiros
O professor tem mais de 30 conselhos

Mas ele tem mais de 30, oh, mais de 30, mais de 30, oh, mais de 30

Não confie em ninguém com mais de 30 ternos
 Não acredite em ninguém com mais de 30 vestidos
 O diretor tem mais de 30 minutos
 Pra dirigir sua vida, sua vida, sua vida, sua vida

Eu meço a vida nas coisas que eu faço
 E nas coisas que eu sonho e não faço
 Eu me desloco no tempo e no espaço
 Passo a passo, faço mais um traço
 Faço mais um passo, traço a traço
 Sou prisioneiro do ar poluído
 O artigo 30 eu conheço de ouvido
 Eu me desloco no tempo e no espaço
 Na fumaça um mundo novo faço
 Faço um mundo novo na fumaça

Não confie em ninguém com mais de 30 anos
 Não confie em ninguém com mais de 30 cruzeiros
 O “fessor” tem mais de 30 conselhos
 Mas ele tem mais de 30, oh, mais de 30, mais de 30, oh, mais de 30

Não confie em ninguém com mais de 30 ternos
 Não acredite em ninguém com mais de 30 vestidos
 O diretor tem mais de 30 minutos
 Pra dirigir sua vida, sua vida, sua vida, sua vida

Essa canção costuma ser associada com um espírito de insubordinação juvenil particularmente destacado a partir dos anos 60. Nessa época, diversas escolas em todo o mundo ocidental experimentaram filosofias pedagógicas mais liberais, tentando “não tratar as crianças como máquina, mas incentivá-las a pensar, formar suas próprias opiniões, criticar, sentir e criar, com liberdade e, principalmente, com responsabilidade” (Dias 2001: 66). A geração educada sob esses princípios foi exatamente a que praticou a contracultura e contribuiu para a transformação cultural e social ocorrida em todo o planeta nessa época. Os irmãos Marcos e Paulo Sérgio Valle, nascidos respectivamente em 1943 e 1940, foram ainda educados sob princípios mais rígidos. Frequentaram colégios tradicionais no Rio de Janeiro e esperava-se que

ambos seguissem a carreira jurídica de seu pai. Principalmente Marcos, mais novo do que Paulo Sérgio, enfrentou o desespero dos pais quando abandonou a faculdade de Direito – que o irmão chegou a concluir, embora tenha feito carreira como piloto de aviões – para dedicar-se à carreira musical, em 1964. Acabou se tornando uma pessoa de idéias muito liberais e certamente se identificaria com as propostas educacionais de Neill (desconhecidas por ele até ser entrevistado para este trabalho). Na verdade, a preocupação dos irmãos, ao escreverem “Com mais de trinta”, era um pouco diferente:

Naquela época, as pessoas com mais de trinta anos viviam tomadas por uma certa apatia... Acreditavam ter a vida estabelecida e ficavam naquilo... Não tinham mais sonhos, não tinham mais planos, e iam envelhecendo muito depressa. Então, fizemos essa canção falando das pessoas com mais de trinta daquela época, vivendo dessa maneira. Acredito que a pessoa deve continuar sonhando, fazendo projetos e, se preciso for, reinventando sua vida até o último dia. É o que eu faço: continuo sonhando e não concretizei ainda nem mesmo uma pequena parte dos meus projetos de vida. (Valle 2008)

Pensando mais nas pessoas com mais de trinta anos do que nas mais jovens, os irmãos acabaram criando polêmica em uma época de ditadura e censura no país, onde a palavra “disciplina” ainda tinha muita força. Longe da zona sul carioca, território notoriamente liberal, ainda havia muitos redutos conservadores onde a palavra de “quem tem mais de trinta” era a lei.

A capa do disco, concebida pelo produtor Mariozinho Rocha, exhibe a cabeça de Marcos Valle adicionada ao corpo de uma ave de rapina, com as asas abertas e, ainda que disfarçadamente, pintado em tons de verde e amarelo. Segundo o compositor (2008), seu objetivo era, além de reforçar as características brasileiras e regionalistas do projeto, representá-lo com uma imagem ao mesmo tempo de força e serena paciência, como legítimo opositor do regime militar. Para alguns, um anjo; para outros, um predador.

Os arranjos são centrados em um grupo pequeno, básico, de bateria e percussão, contrabaixo elétrico, violão, viola caipira (usada pela primeira vez em um disco de Marcos Valle, na faixa “Garra”), guitarra e teclados. Nas faixas “Wanda Vidal”, “O

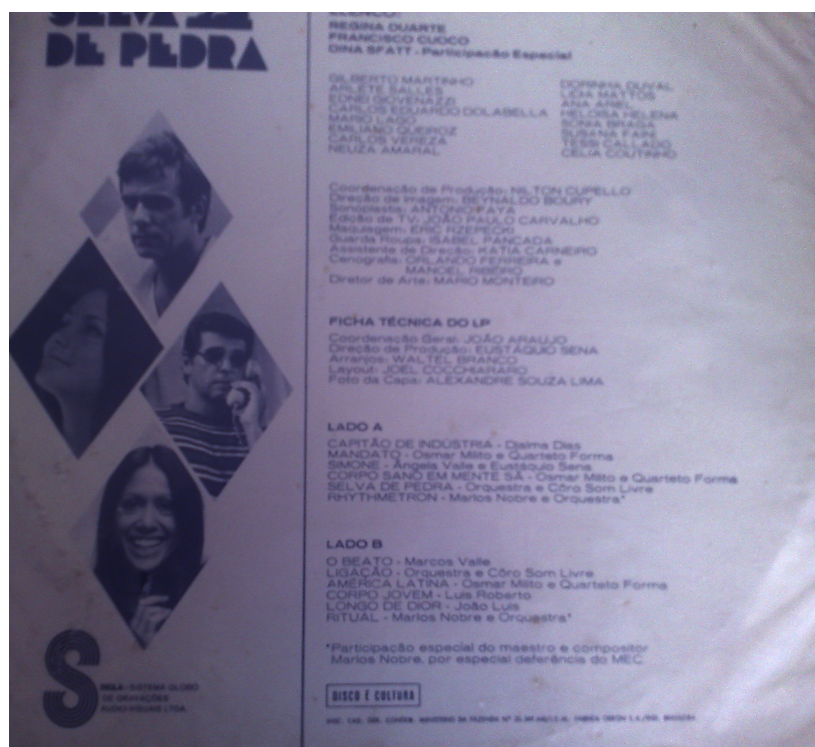
cafona”, “Jesus, meu rei” e “Com mais de trinta”, não há cordas ou metais. Nas demais faixas, as intervenções desses instrumentos são pontuais e relativamente discretas, além de surgirem dispostas em total subordinação às linhas executadas pelos instrumentos de base. Os arranjos são fortemente influenciados pelas gravações norte-americanas da Stax e da Motown, e o menor número de instrumentos utilizados em cada faixa permite distinguir com mais facilidade cada um na gravação final, sem grandes perdas de qualidade causadas por várias reduções e superimposições. De acordo com o técnico Nivaldo Duarte (2008), “no *Garra* a proposta era de arranjos mais enxutos, então não havia aquele pastel sonoro causado por naipes e mais naipes, reduções e mais reduções na fita de dois canais. Tivemos menos trabalho: Marcos Valle e os músicos vinham, tocavam, e normalmente tudo estava pronto com poucos takes. Depois era só gravar as vozes.”

Uma novidade técnica digna de menção em *Garra* é o pedal wah-wah na guitarra de Geraldo Vespar. Utilizado pela primeira vez em um trabalho de Marcos Valle, o wah-wah é um filtro projetado para imitar a voz humana, funcionando como uma surdina elétrica. Acionado pelos pés do instrumentista, que “abre” ou “fecha” sua parte móvel, o pedal altera proporcionalmente a banda passante do filtro – geralmente entre 500 KHz e 2 MHz . Apresentado ao mercado em 1966 pela indústria inglesa Vox, seu uso foi popularizado por Jimi Hendrix, cujo fraseado na introdução de “Voodoo Chile (Slight Return)”, de 1969, influenciou diversos guitarristas de rock e funk – neste último, sobretudo Jimmy Nolen e Phelps “Catfish” Collins, integrantes da banda de James Brown – a empregar o pedal para criar efeitos rítmicos e buscar um número maior de opções tímbricas. No Brasil, o primeiro grande divulgador desse efeito foi Sérgio Dias, guitarrista dos Mutantes, cujo equipamento era fabricado por seu próprio irmão, Cláudio César Dias Baptista. A ele seguiram-se, inicialmente, guitarristas vinculados à psicodelia brasileira e ao grupo tropicalista, como Lanny Gordin e Tony Osanah. Por volta de 1970, os guitarristas dos grupos Som Imaginário¹⁶, Dom Salvador e Abolição e A Brazuca, influenciados pela música africana norte-americana e desejando explorar novas sonoridades para seus

¹⁶ Tavito e Frederica, guitarristas do Som Imaginário, não utilizaram o wah-wah no LP *Marcos Valle*, de 1970, mas o efeito está presente em “Pra Lennon e McCartney”, de Milton Nascimento, gravada no mesmo ano para o LP *Milton*.

instrumento, começaram a utilizar o wah-wah com fraseados de funk. Com tudo isso, Marcos Valle aproveitou as gravações de *Garra* para transformar o tema de abertura da novela *O cafona* em um funk pesado, com influências de arranjos dos grupos norte-americanos Sly & The Family Stone e Funkadelic. Nessa gravação, o wah-wah aparece com destaque desde a introdução. E nas faixas “Que bandeira” e “Vinte e seis anos de vida normal” ele retorna discretamente, aplicado à guitarra-base.

6. Trilha sonora da novela *Selva de pedra* (1972) – Som Livre (Brasil), SIG 1012 (LP) e 3026-2 (CD)



Faixas:

- A1 – “Capitão de indústria” (interpretada por Djalma Dias)
- A2 – “Mandato” (interpretada por Osmar Milito e o Quarteto Forma)
- A3 – “Simone” (interpretada por Ângela Valle e Eustáquio Sena)
- A4 – “Corpo sano em mente sã” (interpretada por Osmar Milito e o Quarteto Forma)
- A5 – “Selva de pedra” (interpretada por Orquestra e Coro Som Livre)
- A6 – “Rhytmetron op 27” (executada por Marlos Nobre e orquestra)

- B1 – “O beato” (interpretada por Marcos Valle)
- B2 – “Ligação” (interpretada por Orquestra e Coro Som Livre)
- B3 – “América Latina” (interpretada por Osmar Milito e Quarteto Forma)
- B4 – “Corpo jovem” (interpretada por Luís Roberto)
- B5 – “Longo de Dior” (interpretada por João Luiz)
- B6 – “Ritual” (executada por Marlos Nobre e orquestra)

Arranjos: Waltel Branco e Marcos Valle

Piano em todas as faixas, exceto A2, A4 e B3: Marcos Valle

Coordenação Geral: João Araújo

Direção de Produção: Eustáquio Sena

Gravado no estúdio Musidisc, Rio de Janeiro

Em 1971, quando a Rede Globo inaugurou seu próprio selo fonográfico, Som Livre, algumas trilhas sonoras para suas produções, anteriormente reunindo obras de autoria diversificada, passaram a ser encomendadas a um único compositor ou time de compositores. No caso específico das telenovelas, essa prática foi inaugurada com a trilha sonora de *O primeiro amor*, cujo primeiro capítulo foi ao ar em 24 de janeiro de 1972. As canções e temas dessa trilha foram compostas pelos baianos Antônio Carlos Marques Pinto e José Carlos Figueiredo, que formavam a dupla Antônio Carlos e Jocaí. Em seguida, veio *Selva de pedra*, estreando em 8 de abril de 1972 com músicas compostas pelos irmãos Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle.

O trabalho dos compositores começava algumas semanas antes do início da novela, quando um briefing inicial contendo as demandas de canções ou temas era preparado e entregue a eles assim que fossem contratados para a empreitada. Podiam também trabalhar guiados por alguns scripts ou sinopses, e, na melhor das hipóteses, assistiam a algumas cenas já filmadas. As canções deveriam ser criadas e gravadas a toque de caixa e para estarem em condições de serem executadas desde os primeiros capítulos (Valle 2001). Entretanto, naquela época, nem sempre as canções estreavam no início da novela. Algumas, dependendo da situação, eram guardadas para estreiar em algum momento marcante: a versão cantada do tema principal de *Irmãos Coragem* (1970) só foi ao ar no capítulo 12, quando o personagem João Coragem encontra um diamante (*Dicionário da TV Globo*, s.v. “Irmãos Coragem”, e Daniel Filho 2001: 327).

Os compositores deviam criar temas específicos para os personagens mais importantes da novela e também para algumas situações específicas e significativas. Segundo o diretor Daniel Filho (2001: 326)...

... no início das trilhas sonoras pedíamos aos compositores que criassem músicas que descrevessem a história, mas dali a 30 capítulos esta ou aquela música deixava de ter influência, validade. As histórias mudam muito. Existe uma evolução muito complexa dos personagens, não sabemos para onde eles vão. Personagens que seriam principais deixam de sê-lo, vilão vira mocinho, mocinhos passam a ser vilões, pares perfeitos não dão certo. Então, as músicas devem ser usadas para remeterem imediatamente a uma situação, a uma emoção.

No LP com a trilha sonora de *Selva de pedra*, exceto por dois temas de função mais incidental preparados pelo compositor erudito Marlos Nobre, todas as canções são de autoria de Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle. Os temas “Capitão de indústria”, “Simone”, “Corpo sano em mente sã”, “O beato” e “Longo de Dior” caracterizam personagens; “Mandato”, “Corpo jovem” e “América Latina” descrevem situações e estados de alma, “Ligação” é um tema instrumental incidental e “Selva de pedra” é o tema principal. Entretanto, sua versão realmente utilizada na abertura dos capítulos, com o coro efetuando vocalises, não foi lançada no LP, e a versão com letra, presente no disco, aparecia apenas ocasionalmente em meio aos capítulos.

Parte do material dos LPs com trilhas sonoras para programas e novelas da Rede Globo era creditado à Orquestra Som Livre, ao Coro Som Livre, ao grupo O Som Livre ou ainda à Orquestra e Coro Som Livre. Segundo Eustáquio Sena, produtor artístico desses trabalhos (2002), “isso era um artifício para que artistas vinculados a outras gravadoras, principalmente os autores das trilhas sonoras, pudessem participar das gravações”. O próprio Marcos Valle, contratado da Odeon, não podia receber créditos nos produtos da Som Livre, então organizava arranjos onde cantava em meio a outras pessoas – Paulo Sérgio Valle, Ângela Valle, Eustáquio Sena e outros – atuava como pianista e colaborava nos arranjos e na produção. Uma única exceção foi concedida à faixa “O beato”, gravada no estúdio Odeon e lançada posteriormente também por essa gravadora em um compacto. “Houve um acordo entre a Som Livre e a Odeon, possibilitando que eu recebesse créditos na trilha sonora como intérprete de ‘O beato’ sem precisar de pseudônimos. Essa faixa foi lançada pela Odeon também, num compacto” (Valle 2008).

De acordo com o *Dicionário da TV Globo*, s.v. “Selva de pedra”, a novela, escrita por Janete Clair sob inspiração do livro *Uma tragédia americana*, de Theodore Dreiser, mostra a história de Cristiano Vilhena, um rapaz do interior que é acusado de um crime que não cometeu e refugia-se na casa de Simone, uma escultora. Os dois se apaixonam e decidem tentar a sorte no Rio de Janeiro, onde a trama vai se complicando a partir da ambição de Cristiano e de um acidente onde Simone é julgada morta mas retorna sob outra identidade. Dentre canções descrevendo

personagens, situações e estados de espírito relacionados à novela, algumas se destacaram. “Mandato” é influenciada pelo ideário hippie e fala de amor livre:

“Mandato” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)

Saiba que eu, saiba você, saiba que nós
Quando ao nascer recebemos um mandato
De vivermos lado a lado,
De fazermos só amor até morrer

Viva o amor, viva a canção
Viva você, viva quem viver
Paz e amor pra toda gente
Paz e amor pra todo mundo
Todo mundo é bonito, é só ver bem...

“Capitão de indústria”, tema do personagem Aristides Vilhena, tornou-se com o tempo uma das canções mais representativas da obra de Marcos Valle e vem sendo incluída em boa parte das compilações e antologias do compositor, a começar pelo *Songbook Marcos Valle* editado em 1998 pela editora Lumiar. É considerada “um primor de música pop, com uma letra que fala do anseio de liberdade de quem está preso nas engrenagens de uma vida atribulada” (França 203: 225):

“Capitão de indústria” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)

Eu às vezes fico a pensar
Em outra vida ou lugar
Estou cansado demais
Eu às vezes penso em fugir
E quero até desistir
Deixando tudo pra trás

É, é que eu me encontro perdido entre as coisas que eu criei
E eu não sei
Eu não sei da vida, da estrada, do amor e das coisas
Livres, coloridas, nada poluídas...

Qual! Acordo pra trabalhar
Eu durmo pra trabalhar

Eu corro pra trabalhar
Mal, não tenho tempo de ter
Um tempo livre de ter
Um nada ter que fazer

Eu não vejo além da fumaça que passa e polui o ar
Eu nada sei
Eu só sei que tenho esse nome honroso, pomposo
Capitão de indústria, capitão de indústria!

Os temas continuam fiéis à proposta de mistura de diversos estilos e influências musicais. Entretanto, uma parte considerável (“Capitão de indústria”, “Mandato”, “Selva de pedra” e “Longo de Dior”) pende mais para um pop sofisticado, com influências dos compositores Jimmy Webb e Burt Bacharach. Os elementos brasileiros, como o samba, o baião e a moda de viola, estão mais discretos nessas faixas, aparecendo com mais destaque em “Corpo sano em mente sã” e “O beato”, cujo arranjo inclui um ponteio de viola caipira. Porém, em “Capitão de indústria”, há uma sequência de estilos: a música começa como uma balada semelhante às canções de Elton John – cantor, compositor e pianista de grande sucesso naqueles anos, pelo que chamou a atenção de Marcos Valle –, para transformar-se em samba-rock no segundo verso.

A gravadora Som Livre iniciou suas atividades em 1971 com um staff bastante reduzido. João Araújo era o principal executivo da empresa, cuidando da coordenação de todos os projetos e do diálogo com a direção da Rede Globo, e Eustáquio Sena, mineiro do Vale do Jequitinhonha, incumbia-se da produção artística dos discos. Geralmente, cada projeto reunia cinco ou seis artistas ou grupos diferentes. Praticamente nenhum fazia parte do primeiro time da MPB, cujos integrantes eram impedidos por suas gravadoras de participar de um lançamento da Som Livre. Dessa forma, “nomes como João Luiz, Betinho, Luís Roberto e o então iniciante Djavan tinham acesso ao grande público” (Sena 2002). Os músicos, inclusive as seções de cordas e metais, eram free-lancers e a regência ficava geralmente a cargo do maestro Waltel Branco.

Nem a Som Livre nem a Rede Globo possuíam estúdios de gravação próprios no início dos anos 70, pelo que era necessário locar serviços de terceiros. A maioria das gravações desses primeiros anos da Som Livre, incluindo a trilha de *Selva de pedra*, foram realizadas, então, no estúdio da gravadora independente Musidisc, situado no centro do Rio de Janeiro. De acordo com Eustáquio Sena (2002), o estúdio contava com máquinas de quatro canais, e os técnicos de gravação, raramente citados nos créditos dos LPs, ou eram terceirizados, como Luigi Hoffer, ou funcionários da Musidisc, como Ari Perdigão. O procedimento era semelhante ao da Odeon: gravações de bases e partes instrumentais, e superimposição de vocais ou instrumentos solistas em seguida. A mixagem era posterior e normalmente acontecia no estúdio Somil, também no Rio de Janeiro, e a fabricação dos LPs (em 1972, já exclusivamente em estéreo) era realizada pela fábrica da Odeon em São Paulo.

7. *Vento Sul* (1972) – Odeon (Brasil), MOFB 3725 (LP); EMI (Japão), TOCP-65818 (CD)



Faixas:

- A1 – “Revolução orgânica” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
- A2 – “Malena” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
- A3 – “Pista 02” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
- A4 – “Vôo cego” (Cláudio Guimarães)
- A5 – “Bodas de sangue” (Marcos Valle)
- A6 – “Democústico” (Marcos Vale e Paulo Sérgio Valle)

- B1 – “Vento Sul” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
- B2 – “Rosto barbado” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
- B3 – “Mi hermosa” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
- B4 – “Paisagem de Mariana” (Frederyko)
- B5 – “Deixa o mundo e o sol entrar” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)

Arranjos:

- Ian Guest – faixa A5
- Hugo Bellard – faixa B5
- Marcos Valle e músicos participantes – demais faixas

Músicos participantes:

- Marcos Valle – voz, piano e violão
- Cláudio Guimarães – violão, viola caipira e vocais
- Paulo Guimarães – flauta
- Sérgio Hinds – guitarra
- Frederico Mendonça de Oliveira (Frederyko ou Fredera) – guitarra e voz
- Cezar de Mercês – contrabaixo elétrico
- Carlos Maurício Mendonça Figueiredo (Maurício Maestro) – contrabaixo elétrico
- Vinícius Cantuária – bateria, percussão e vocais
- Robertinho Silva – bateria

Gravado no estúdio Odeon, Rio de Janeiro

Direção de produção: Milton Miranda

Direção musical: Lindolfo Gaya

Assistente de produção: Renato Corrêa

Técnicos de gravação: Nivaldo Duarte e Zilmar Araújo

Técnico de corte: Reny Rizzi Lippi

Em meados de 1972, Marcos Valle estava farto do trabalho de autor de trilhas sonoras para novelas e jingles. Acreditava que seu trabalho era prejudicado pelos prazos curtos e pelas imposições comerciais, e sentia necessidade de uma liberdade de criação maior. Em várias entrevistas da época, se queixou das limitações do “trabalho encomendado, onde se deu conta de que só conseguia mostrar 40 por cento do que pretendia” (Vargas 1973). O LP *Vento Sul*, então, foi uma espécie de reação de Marcos Valle aos rumos tomados por sua carreira na época. Suas intenções estavam explícitas desde o texto da contracapa, escrito por ele:

As músicas desse disco eu fiz com muita calma, muito cuidado e sinceramente acho que há muito tempo não fazia coisas que me agradassem tanto. O mesmo digo das letras de Paulo Sérgio. Demos um “chega” no esquema em que ultimamente havíamos entrado. Nada de pressa, nada de preocupações com o “comercial” (Valle 1972).

Nessa época, Marcos Valle começou a freqüentar o balneário de Armação dos Búzios, no Estado do Rio de Janeiro. Ainda um vilarejo tranquilo, habitado por pescadores, surfistas e hippies, Búzios proporcionou a Marcos Valle, em 1972, uma boa temporada de surfe e música. O compositor e seus amigos se hospedaram em uma casa alugada de pescadores, com baratas circulando pelos quartos. Batizado por ele e seu irmão Paulo Sérgio como “Vento sul”, o local passou a abrigar uma espécie de comunidade composta inicialmente por surfistas. Aos poucos, os músicos foram chegando: o guitarrista Frederyko (ou Frederica) e os gêmeos Paulo (flautista) e Cláudio Guimarães (violonista). Nas sessões de música ocorridas na casa foi nascendo, totalmente do zero, o repertório de *Vento Sul*.

Marcos Valle relembra que, quando *Vento Sul* foi concebido, havia se tornado “meio hippie” (Valle 2006). Seus cabelos estavam longos, a barba cresceria ao longo de 1972 e ele passou a vestir-se com camisetas artesanais, macacões e sandálias de couro. Mas, apesar de apreciar a possibilidade de passar algum tempo longe da agitação da cidade grande, em comunidade, surfando e fazendo música, não desejava que essa experiência durasse para sempre. Também não abraçou nenhuma filosofia oriental, preferindo manter-se fiel à busca pessoal e ao espiritualismo livre. Não experimentou LSD e, na época, já estava distante de qualquer tipo de droga ilícita, após uma experiência mal-sucedida:

Logicamente eu experimentei maconha, mas nunca passei disso. Eu tinha sempre um grilo porque com ela eu perdia o controle. Na única vez em que fui para o palco depois de ter fumado, me senti completamente inseguro. Eu era esportista, gostava de surfar, então não combinou bem. Essa experiência durou um certo tempo, mas depois deixei a maconha de lado. Não tenho nada contra, mas comigo não funcionou bem” (Valle 2006).

Na minha opinião, basta fechar os olhos e usar a imaginação: você é o que quiser, você vai para onde quiser. Está tudo dentro da cabeça. Como está na letra da minha canção “Tapa no real”, de 1981, “eu viajo dentro da cabeça por onde o sonho me levar”. A vida é linda e oferece muito. Não vale a pena prejudicá-la. Em 1972 ou 1973, eu comecei a fumar cachimbo (ele inclusive se tornou uma marca registrada minha por alguns anos), mas parei em poucos anos. Eu gosto de vinho tinto, tomo uma taça antes do show e depois tomo mais alguma coisa, mas bebo muito pouco. Não passo disso (Valle 2008).

Mesmo envolvido com a bossa nova nos anos 60, Marcos Valle gostava de rock desde a adolescência e jamais deixou de acompanhar as novidades do estilo:

Eu gostava de rock, sim! Desde garoto... o rock dos anos 50 me chamava muito a atenção e algumas músicas, como “Be Bop a Lula”, de Gene Vincent, ficaram na minha cabeça por um bom tempo. Mesmo quando me aproximei mais da bossa nova e fiquei envolvido com ela, não tinha como escapar do rock. Minha irmã era beatlemaníaca, dormia em um lençol estampado com várias fotos de Paul McCartney, ouvia o dia inteiro e lá estava eu no meio de tudo, querendo ouvir e tocar bossa nova... Até brigávamos por causa disso. Mas, passada essa implicância, ouvi a banda com mais atenção e vi que havia muitas coisas boas em seu trabalho. Depois apareceram Jimi Hendrix, Led Zeppelin, e depois aquelas bandas de rock progressivo com destaque para os tecladistas... Eu adorava aquilo tudo! (Valle 2008).

Em 1971, Marcos Valle teve a oportunidade de trabalhar com uma autêntica banda de rock: O Terço, formada no Rio de Janeiro e então composta por Sérgio Hinds (guitarra), Cezar de Mercês (baixo) e Vinícius Cantuária (bateria). O compositor fora convidado para se apresentar na feira de música MIDEM, na França, e foi contactado imediatamente pelo guitarrista Sérgio Hinds, que lhe pediu uma oportunidade para O Terço atuar como sua banda acompanhante nesse evento. A experiência foi bem-sucedida e Marcos Valle voltou ao Brasil disposto a seguir em parceria com a banda: “Fizemos sucesso no MIDEM e eu gostei daquilo. Juntando

aquele som que eu tinha feito com a banda e tudo o que estávamos vivendo em Búzios, surgiu algo totalmente anti-comercial. Um disco experimental, que logicamente foge da minha carreira. Apareceu tudo ali: rock pesado, progressivo...” (Valle 2006).

Além do Terço, Marcos Valle levou para o estúdio da Odeon os gêmeos Paulo e Cláudio Guimarães, freqüentadores da comunidade de Búzios, e Frederyko, guitarrista do Som Imaginário e participante do LP *Marcos Valle*, de 1970. Entretanto, a participação de Frederyko em *Vento sul* foi muito diferente da anterior: “A guitarra do Frederica ainda não tinha aparecido muito no meu trabalho, e dessa vez eu gostei muito do resultado. Fora isso, ele canta ‘Paisagem de Mariana’ em dueto comigo” (Valle 2006).

Vento Sul é um disco conceitual, de acordo com a formulação de Roy Shuker (2002: 5). Todas as canções, compostas na mesma época, destinavam-se desde sua gênese a ele e tratavam da mesma temática: a experiência de Búzios, em busca de uma liberdade de pensamento e expressão cerceada pela sociedade conservadora e principalmente pela ditadura militar. Esta era, sem dúvida, inimigo maior, e os tempos eram muito difíceis: o governo do general Emílio Garrastazu Médici promovia a eliminação sistemática de seus opositores e a Censura Federal transformava o trabalho de autores e artistas em um inferno. A prisão de Marcos Valle no segundo semestre de 1971, juntamente com vários outros compositores, por se recusarem a participar do VI FIC em protesto exatamente contra a censura no Brasil, tornou necessário um cuidado maior nas provocações ao governo brasileiro.

Duas faixas não têm Marcos Valle ou Paulo Sérgio Valle como autores: “Paisagem de Mariana” é de Frederyko e “Vôo cego”, de Cláudio Guimarães. As letras dessas canções, compostas durante as sessões de música em Búzios (vide Valle 2006) estão em sintonia com as de Paulo Sérgio Valle, deixando um pouco de lado as influências explícitas da linguagem e da cultura da zona sul carioca, para adquirir elementos freqüentemente encontrados no rock progressivo: temas existencialistas, imagens surrealistas, algumas idéias-chave claramente expostas e outras colocadas de forma ambígua, de modo que sejam passíveis de várias interpretações (vide Macan 1997:

70). Em tempos de censura e repressão fortes, esses recursos podiam ser uma boa opção para os letristas brasileiros (vide Dias 2003: 273-4). Com tudo isso, a temática das letras de *Vento Sul* é coerente, não importando a autoria:

“Malena” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)

Saiba que eu parei aqui e que eu vou partir pra lá
Pra onde eu tenha paz e tempo pra cantar
Que, seu moço, me cansei
Que, seu moço, vou com Deus
Foi Deus quem me mandou partir pra lá pro campo...
Pro campo...
É, sempre gostei do sol, sempre gostei do céu,
Sempre gostei do mar, do som que vem de lá
Meu amigo, eu vou chegar, e me espere pro jantar
E guarde meu lugar, eu vim morar no campo...
No canto...

E ninguém vai mandar no que eu quero cantar
Ninguém mais vai dizer o que eu devo fazer
Se Malena vier, e o meu filho trazer
Aleluia, aleluia!

“Vôo cego” (Cláudio Guimarães)

Eu não vou parar de dizer o que eu sinto
Velhas histórias sem um segredo...
Tudo o que ficou, esperança de um dia
Pela cidade, encontrar o que perdi

Pelo chão, vivida vida de pássaro
Que não sabia que podia voar
Espalhar uma certeza no espaço
Além de um vôo cego que se tenta levar

Dias que virão da promessa de uma noite
Um só caminho sem um segredo
Venha me encontrar pelas sombras da cidade

Nos edifícios, nos caminhos que achei

Pelo chão, vivida vida de pássaro

Que não sabia que podia voar

Espalhar uma certeza no espaço

Além de um vôo cego que se tenta levar

“Paisagem de Mariana” (Frederyko)

Doce retrato sem cor

Mariposas no globo da luz

Mariana sentada na sala

E a poeira parada no facho de sol da manhã

Aqui...

Mariana rendada pra festa,

A cortina à espera, chegar...

Encontre seu rosto e procure

Seu olho, seu braço e seu corpo

Olha pro verde do morro, pra água do córrego

Correndo, cristal, o espelho

E a tristeza visita seu corpo dobrado, dobrado, parado...

Ah...

“Mi hermoza” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)

Te dou amor,

O vinho e o pão de mel

Em ganho tens

O dito vinho e o pão de mel

Pois mudei, tu me tens

Ama(rra)do, mi hermoza

Com esse vinho

O sangue tu vais conceber

Hás de gerar

Um outro feroz com meu nome

Ou então o teu sangue

É podre, é vermelho

“Vento Sul” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)

Pra onde me leva esse vento sul?
Será que me leva para o amor que eu sonhei?
Pra onde me leva esse céu azul?
Será que me leva para a paz que eu perdi?
É que eu quero tanto poder ser feliz
Me deitar à sombra e dormir...
Fazer com meus amigos uma casa pra nós
Pintada de dourado
Com a porta pro sol
Nessas terras do Vento Sul
Do céu azul...

Paulo Sérgio Valle, todavia, deixa de lado por alguns momentos as divagações existenciais e retoma suas posturas críticas à sociedade conservadora de consumo e às instituições nas faixas “Revolução orgânica”, “Rosto barbado” e, principalmente, em “Deixa o mundo e o sol entrar”:

“Revolução orgânica” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)

A gente pensa no viver e faz mil planos pra vencer
E o que será que é viver? E o que será que é vencer?
Carro, uma casa, festa, restaurante
Pensei manchete no jornal, e leio sobre um funeral
Convido todos pra comer, convido todos pra beber
Morto, sem dinheiro, molho, vinho branco,
Vinho tinto...
Coma tudo até não poder!
Tudo o que se faz é comer!
E se engasgue nesse jantar!
Coma tudo até estourar!
Meus amigos, vamos beber!
Faça um brinde ao meu funeral...

“Rosto barbado” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)

Você já tentou acordar mais cedo que faz?
 Você já pensou em correr pela beira do mar?
 Você já tentou? Você já pensou?
 Você já pensou em comer menos carne, pensou?
 Você já tentou deixar de fumar, já tentou?
 Você já pensou? Você já tentou?
 Você já pensou em aceitar quem não é igual
 Ao que você acha certo ser
 É, quanto tempo faz?
 Você não sai dentro de você
 Você já tentou aceitar um rosto barbado?
 Você já pensou aceitar uma idéia rasgada?
 Você já tentou? Você já pensou?
 E se não pensou em aceitar
 Foi por medo só
 Ou foi porque alguém não deixou?
 É, quanto tempo faz?
 Você não vê além de você?
 É, quanto tempo...

“Deixa o mundo e o sol entrar” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)

De repente vejo bem
 Eu sou alguém com medo de viver
 Sou um prisioneiro das coisas que eu amei
 Mas não tem sentido estar na vida
 Preso a quem não quero mais
 De outro lado está você
 Nessas promessas vou quase sem ver
 Que esse amor aflito, guardado só pra nós
 De tão grande, já não dá no quarto
 Pede o mundo e a luz do sol
 Meu passado já morreu
 Quem veio dele, sei, vai me entender
 Que o amor existe enquanto há paixão
 Siga minha amiga pela vida
 E que eu viva um novo amor

De outro lado estamos nós
 Sem compromissos vim sem lar, sem lei
 Siga minha amante enquanto houver o amor
 Abra as portas todas deste quarto
 Deixa o mundo e o sol entrar
 Abra as portas todas deste quarto
 Deixa o mundo e o sol entrar

Em “Democústico”, o letrista une as imagens surrealistas e ambigüidades do rock progressivo com a crítica e o ataque ao regime militar. A canção, aparentemente um tema instrumental, contém alguns versos próximos da poesia concreta, com palavras e sonoridades aparentemente sem sentido próprio, construídos a partir do radical “demo” e declamados de forma soturna por Marcos Valle. Entretanto, o conjunto de versos e a entonação raivosa ao final da faixa revela um ataque à ditadura:

“Democústico” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)

Democústico
 Demográfico
 Democrático
 Democrítico
 Demorado
 Demo irado
 Demo raiva
 Demo luta
 Demo... demônio
 Demonstrado
 Demo nada
 Demo tudo
 Demo vivo
 Demo fome
 Demorando
 Demo irando
 Demônio
 Demoníaco
 Demo sonho
 Demo manso
 Demo lobo
 Demo canto

Democrático

Democústico...

Os arranjos de *Vento Sul*, de acordo com o baixista Cezar de Mercês (2008) eram elaborados inicialmente por Marcos Valle. Num segundo momento, durante as sessões de música na casa Vento Sul, o compositor os submetia aos músicos colaboradores para incorporação de novas idéias e formatação definitiva. Ao contrário dos discos anteriores de Marcos Valle, o formato banda é privilegiado nas orquestrações, excetuando-se a faixa instrumental “Bodas de sangue”, interpretada por uma orquestra de câmara. Contudo, mesmo com um número mais reduzido de músicos e instrumentos, os arranjos são sofisticados e cheios de nuances e variações. Em “Malena”, valoriza-se o contraponto, com todos os instrumentos de base executando linhas harmônicas diferentes ao mesmo tempo. O desenho rítmico também é complexo: a viola caipira de Cláudio Guimarães, assumindo a função de instrumento acompanhante assim que entra a voz principal, executa uma forma em 3-3-3-3-3-3-3-3-2, ao longo de quatro compassos quaternários:

Exemplo 1: Linhas de voz, viola caipira e contrabaixo elétrico de “Malena”, de Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle, conforme gravada no LP *Vento Sul* (Transcrição do autor)

B \flat /C

Sai ba que'eu pa - rei a-qui, e'que'eu vou par - tir pra lá, pra on de'eu te nha paz

Viola Caipira

Baixo Elétrico

4

e tem-po pra can-tar Que, seu mo-ço, me can-sei, seu mo-ço, vou com Deus,

Viola

Baixo

7

foi Deus quem me man-dou par-tir pra lá, pro cam - po - - -

Viola

Baixo

10

G/A

- - - pro cam - po - - -

Viola

Baixo

Em “Revolução orgânica” e “Mi hermoza”, surgem influências do hard rock e do heavy metal na composição e nos arranjos. Marcos Valle, ao aceitar O Terço como sua banda acompanhante e planejar gravar *Vento Sul* com ela, aproveitou para adicionar essas sonoridades à sua receita musical: “Aqueles guitarras pesadas, aquele som sujo, O Terço lá comigo tocando, eu ouvindo e curtindo rock, daí aconteceu naturalmente” (Valle 2008). Dessa forma, nas duas canções, os arranjos se aproximaram claramente do rock pesado: “De fato, *Vento Sul* pode ser considerado um trabalho de rock brasileiro. Procurei uma forma de encaixar um pouco de baião e samba, além do som mineiro do Clube da Esquina, pelo qual eu era apaixonado, buscando interseções desses ritmos brasileiros com o rock” (Valle 2008).

Figura 1: O Terço em 1970: Sérgio Hinds, Cezar de Mercês, Vinícius Cantuária e Jorge Amiden, que deixou o grupo antes das gravações com Marcos Valle (Imagem do arquivo pessoal de Cezar de Mercês)



Exemplo 2: Transcrição das linhas de voz, guitarra fuzz, piano e contrabaixo elétrico de “Revolução orgânica”, de Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle, conforme gravada no LP *Vento Sul* (Transcrição do autor):

A gerte persa no viver - e faz mil planos praver - E'o que será que é viver - E'o que será que é vencer
 Guitarra Fuzz
 Piano
 Baixo Elétrico

5
 Car - ro, u - ma ca - sa Fes - ta, res - tau - ran - te
 5
 Guitarra
 5
 Pno.
 5
 Baixo

Exemplo 3: Transcrição do riff de guitarra fuzz e contrabaixo elétrico de “Mi hermosa”, de Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle, conforme gravado no LP *Vento Sul* (Autor da transcrição: Alexei Michailowsky)

T=176

Guitarra Overdrive

Baixo Elétrico

As gravações desse LP ocorreram no momento em que os gravadores Ampex de dois canais chegaram ao limite de sua utilização no estúdio Odeon. Os técnicos Zilmar Araújo e Nivaldo Duarte, além do assistente técnico Bill – “o grande responsável pelas adaptações e modificações dos equipamentos, pois era ele quem punha a mão na massa. Nós idealizávamos e ele executava” (Duarte 2008) – já habituados às novidades que os músicos traziam a cada sessão, desenvolveram técnicas e procedimentos capazes de superar as limitações técnicas de uma aparelhagem já obsoleta¹⁷: conseguiam fazer reduções e superimposições com poucas perdas de qualidade e utilizavam gravadores e outros recursos para criar efeitos. Em “Mi hermosa”, a voz principal recebeu um efeito de delay com resposta rápida através de uma configuração de dois gravadores semelhante à utilizada para obtenção de tape delay. Entretanto, os técnicos alteraram ligeiramente a rotação da fita, de maneira que um ligeiro efeito de *flanger* fosse gerado. O objetivo era dificultar a compreensão da letra cantada por Marcos Valle e fazer a canção, “de temática um pouco agressiva” (Duarte 2008) passar tranquilamente pelo crivo dos censores.

Vento Sul causou polêmica e estranhamento quando foi lançado:

Foi o disco que mais chamou atenção na minha carreira. Teve gente que achou que eu estava maluco. Algumas pessoas me dizem que o disco é completamente estranho e não

¹⁷ Em 1972, já era possível encontrar facilmente estúdios com máquinas de gravação de pelo menos quatro canais no Brasil. Alguns, como o da CBS, já permitiam gravações em oito canais e, em São Paulo, o Estúdio Eldorado começou a gravar em dezesseis canais no mesmo ano.

entendem nada, e que ele foge da minha carreira. Outras falam que o consideram diferente, mas adoram. Além disso, muitas pessoas vinham me perguntar se eu estava drogado! Eu dizia: “bom, eu não estava!” Na Odeon, as pessoas também não entendiam, mas Milton Miranda me apoiou: “Você está dando uma guinada legal... mas acho positiva essa sua impaciência, essa sua vontade de renovar.” (Valle 2006)

Logo em seguida ao lançamento do LP, Marcos Valle e O Terço excursionaram pelo Brasil tocando seu repertório. Em alguns shows, todos os músicos participantes do disco foram chamados, e “todo mundo ganhou igual para fazer os shows. Eu queria todos participando. Era uma coisa de comunidade” (Valle 2006). As vendagens, como era esperado, não foram grandes, mas nem a Odeon nem Marcos Valle esperavam por isso:

O disco cumpriu seu objetivo, e o considero meu melhor trabalho. Nele, não me preocupei muito com a parte comercial. Cuidei da qualidade das músicas, que marcam verdadeiras mudanças na minha carreira. É claro que se o LP vendesse bastante seria ótimo, mas essa não foi mesmo a minha preocupação maior enquanto o realizava (Bill 1973).

Com o tempo, *Vento Sul* foi sendo esquecido, mas a redescoberta da música de Marcos Valle por DJs londrinos acabou trazendo-o à tona, mesmo que um trabalho mais próximo do rock não interessasse exatamente ao público de uma pista de dança. O experimento de *Vento Sul* começou a chamar a atenção de uma forma especial, pois poucas pessoas seriam capazes de associar Marcos Valle a qualquer forma de psicodelia e imaginar alguma relação sua com o rock ‘n’ roll. Dessa forma, a imprensa começou a falar desse LP: “Psicodelia com guitarras rascantes e muita influência do rock da época. As letras tornam-se cada vez mais hippies, corajosas, acusatórias, às vezes raivosas” (Schott 2006). “Marcos Valle radicalizou de vez em *Vento Sul*, o disco mais experimental de sua carreira [. . .] É um disco de rompimento com a música brasileira tradicional e assustou muita gente. Tornou-se de cara um clássico esquecido do rock brasileiro” (Bonfim 2006).

8. Trilha sonora do documentário *O fabuloso Fittipaldi* (1972/3) – Philips (Brasil), 6349 068 (LP); Philips (Japão), PHCY-3010 (CD)



Faixas:

A1 – “Fittipaldi Show (Azimuth)” (Marcos Valle, Paulo Sérgio Valle e Novelli)

A2 – “Tema de Maria Helena” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)

A3 – “Vitória” (Marcos Valle)

A4 – “Rindt” (Marcos Valle)

B1 – “Acidente” (Marcos Valle)

B2 – “Vinheta I” (Marcos Valle)

B3 – “Vinheta II” (Marcos Valle)

B4 – “Azimuth (Mil Milhas)” (Marcos Valle, Paulo Sérgio Valle e Novelli)

B5 – “Tema de Maria Helena (instrumental)” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)

B6 – “Virabrequim” (Marcos Valle)

Arranjos: José Roberto Bertrami

Músicos participantes:

Marcos Valle – piano acústico

José Roberto Bertrami – órgão Hammond e sintetizador ARP Soloist

José Alexandre Malheiros Filho (Alex Malheiros) – contrabaixo elétrico Rickenbacker 4001

Ivan Miguel Conti Maranhão (Mamão) – bateria

Ariovaldo Contesini – percussão

Luiz Cláudio Ramos – guitarra e violão

Maurício Einhorn – harmônica

“Helena” (cantora desconhecida) – voz em “Tema de Maria Helena”

Orquestra residente da gravadora Philips, com músicos desconhecidos

Gravado no estúdio da Companhia Brasileira de Discos, no Rio de Janeiro

Direção artística: Roberto Menescal

Técnicos de gravação e mixagem: Ary Carvalhaes, João Moreira e Luigi Hoffer

Assistente de estúdio: Luiz Cláudio Coutinho

Em meados de 1972, os diretores Roberto Farias e Hector Babenco foram contratados para filmar algumas corridas de Fórmula 1 na Europa. O piloto brasileiro Emerson Fittipaldi, após um início na categoria com altos e baixos em 1970 e 1971, estava em um ano promissor e assumira a liderança do Campeonato Mundial após o Grande Prêmio de Mônaco, realizado em maio. O patrocínio do Banco de Comércio e Indústria do Estado de São Paulo S/A (Comind) e as vitórias sucessivas do piloto, resultando no título mundial de pilotos, transformaram as filmagens em um documentário de longa metragem. A gravadora Philips foi contratada para produzir uma trilha sonora original e a autoria dos temas ficou a cargo dos irmãos Marcos e Paulo Sérgio Valle, para os quais seria uma experiência diferente: ainda que fosse um trabalho encomendado, teriam um prazo maior para trabalhar e condições técnicas melhores do que as oferecidas pela Rede Globo na época. A começar pelo estúdio: enquanto a Musidisc, sede das gravações de trilhas sonoras para novelas, dispunha de gravadores com dois canais, a Philips, então proprietária de algumas máquinas Studer de quatro canais, adquiriu outra, da mesma marca, com oito canais, durante as gravações da trilha.

O ponto de partida para a composição da trilha do documentário foi “Azimuth”, a peça instrumental composta em 1969 para a novela *Vêu de noiva*. Tema de um personagem piloto de automóveis, ela foi associada desde então às corridas de carros e, quando a Rede Globo começou a televisionar ao vivo as etapas do Campeonato Mundial de Fórmula 1, foi escolhida como tema de abertura das transmissões. Os produtores e diretores do filme conheciam “Azimuth” e, por causa dela, escolheram os irmãos Valle para escrever a trilha. Assim, engajado no projeto e de posse de um script e de algumas cenas já prontas, Marcos Valle preparou três temas básicos, cujos desdobramentos se transformavam em novos temas através de diversas variações (vide Vargas 1973). Dessa forma, “Fittipaldi Show”, “Vitória”, “Acidente” e “Virabrequim” são variações de “Azimuth”. Já “Rindt” e “Tema de Maria Helena” são composições novas e independentes. Entretanto, uma das vinhetas é baseada na primeira, enquanto a segunda, única faixa com letra do disco, recebe uma versão instrumental com andamento e arranjo ligeiramente diferentes daqueles encontrados na outra gravação.

As primeiras gravações aconteceram ainda no final de 1972 e foram realizadas em quatro pistas. A nova máquina de gravação, com oito pistas, passou a ser empregada imediatamente após ser instalada no estúdio, na virada de 1973. A utilização de um número maior de pistas independentes permitiu a Marcos Valle um salto técnico qualitativo. Com as máquinas Studer, era possível fazer mixagens posteriores com facilidade, sofisticando e apurando esse processo, habitualmente feito na Odeon de forma simultânea às gravações. Além disso, na Philips, as reduções de canais eram efetuadas na própria máquina principal: dependendo da necessidade, duas ou mais pistas se transformavam em uma, liberando mais uma pista para novas gravações. Assim, a perda de qualidade causada pelas reduções excessivas era atenuada nesse estúdio. Devido aos recursos melhores para esses procedimentos, os discos da Philips tinham uma qualidade de som superior aos da Odeon no início dos anos 70.

O antigo estúdio da Companhia Brasileira de Discos possuía uma sala de gravação grande, capaz de abrigar uma orquestra, e uma sala separada para a técnica. Os microfones principais eram Neumann U47, havendo também outros modelos da Neumann e alguns Shure SM-57 e SM-58. A mesa de som foi fabricada sob medida por uma pequena empresa brasileira – os técnicos entrevistados para este trabalho não foram capazes de se lembrar do nome do fabricante –, com componentes importados da Inglaterra e da Alemanha. E, na época da gravação de *O fabuloso Fittipaldi*, a multinacional holandesa se preparava para deixar o centro do Rio de Janeiro: estava sendo construído um novo estúdio, na região da Barra da Tijuca, planejado para operar inicialmente em dezesseis canais. O chamado “Estúdio Polygram Barra” foi inaugurado em 1975. Enquanto a empresa realizava a mudança, alugou o estúdio independente Haway, situado próximo à Central do Brasil, para as sessões de gravação dos seus discos.

Figura 1: Luiz Cláudio Coutinho, ainda assistente de estúdio, opera a mesa de som do antigo estúdio da Companhia Brasileira de Discos, no Rio de Janeiro, em 1973 (Imagem do arquivo pessoal de Luiz Cláudio Coutinho)



A jornada de trabalho no estúdio da Philips começava por volta das 9 horas, quando Luiz Cláudio Coutinho, assistente de estúdio, iniciava a montagem dos equipamentos e microfones. Quando o técnico responsável pela gravação no período da manhã chegasse, tudo já deveria estar a postos para o início dos trabalhos. Os técnicos Ary Carvalhaes, João Moreira e Luigi Hoffer revezavam-se nos turnos da manhã, tarde e noite, mas a extensão das atividades era freqüente, principalmente quando alguns artistas do cast da gravadora, como Caetano Veloso e Gilberto Gil, conhecidos por gravar durante as madrugadas, tinham gravações marcadas. Ao contrário da Odeon, a Philips tinha condições para trabalhar em projetos diferentes ao mesmo tempo, com artistas diferentes gravando ao longo dos dias.

A gravadora tinha um cadastro de músicos de estúdio disponíveis para suas gravações, e dentre vários outros estavam ali o tecladista e arranjador José Roberto Bertrami, o contrabaixista Alex Malheiros, o baterista Ivan “Mamão” Conti e o percussionista Arioaldo Contesini. Entre 1970 e 1972, esses músicos, além das horas de estúdio consumidas nas gravações de outros artistas, participaram tocando juntos em vários discos de música ambiente e instrumental, destacando-se *O som ambiente*, lançado em

1972 pela Musidisc. Também se apresentavam em bares e boates sob o nome de Grupo Seleção, com um repertório formado por covers. O baterista Ivan “Mamão” Conti fora membro da banda The Youngsters, e Alex Malheiros, cujo primeiro instrumento foi fabricado por seu próprio tio em Niterói, foi o primeiro baixista da Brazuca, juntando-se em seguida ao grupo do organista Ed Lincoln. Já José Roberto Bertrami fez parte da Turma da Pilantragem, grupo formado pelo compositor Nonato Buzar com o intuito de divulgar para um público mais jovem os clássicos da música popular brasileira, gravando-os com arranjos dançantes.

Figura 2: A capa da reedição do primeiro LP do grupo Azymuth, lançada em 2007 pela Far Out Recordings, mostra os quatro membros em fotos tiradas à época do lançamento original (1974). A partir do topo estão José Roberto Bertrami (teclados), Ivan “Mamão” Conti (esquerda: bateria), Ariovaldo Contesini (direita: percussão), e Alex Malheiros (baixo). O autor escolheu essa imagem por ser a única encontrada retratando os membros do grupo – inclusive o percussionista Contesini, que deixou o grupo em 1975 – no início dos anos 70.



Em 1972, quando foram escalados para participar das gravações de *O som ambiente*, Malheiros, Bertrami, Contesini e Conti estavam incorporando algumas novidades tecnológicas em seu trabalho. O trabalho do tecladista com órgãos eletromecânicos Hammond já era bastante conhecido pelos estúdios do Rio de Janeiro, mas para *O fabuloso Fittipaldi* ele trazia mais uma novidade: o sintetizador. Esse instrumento, também uma novidade no mercado internacional, começou a ser utilizado no Brasil no início dos anos 70, inicialmente por músicos influenciados pelas bandas de rock progressivo britânicas. Segundo Carlos Calado (1995: 266), a primeira gravação de que se tem notícia com a presença de um sintetizador no Brasil é “Balada do louco”, dos Mutantes (1972). Mas o trabalho de Bertrami em *O fabuloso Fittipaldi* pode ser considerado pioneiro na música popular brasileira, já que, fora do circuito de rock, não se conhece no país nenhuma gravação anterior à trilha onde há a presença do instrumento.

Os primeiros sintetizadores adquiridos por Bertrami eram fabricados pela indústria norte-americana ARP. Fundada pelo engenheiro Alan R. Pearlman em 1969, a empresa lançou inicialmente sistemas modulares de médio e grande porte, o ARP 2500 e o ARP 2600. Em 1971 foi lançado o modelo monofônico Soloist, contendo trinta programas pré-selecionados, e no ano seguinte, no intuito de disputar a liderança do mercado de instrumentos eletrônicos portáteis programáveis com a Moog Music, surgiu o modelo duofônico Odyssey, ou 2800. Bertrami, iniciando a montagem do que veio a ser um set de teclados de grande porte por volta de 1975, adquiriu um Soloist em 1972:

Desde a primeira vez em que vi um sintetizador, fiquei impressionado com as possibilidades oferecidas. Novos timbres, melhores recursos para solos... Em 1972, consegui um Soloist e a primeira gravação que fiz com ele foi para *O fabuloso Fittipaldi*. Era um instrumento de solo, não era programável, mas era muito divertido e acrescentou timbres incríveis às gravações. Quem ouvia o disco, quando ele foi lançado, se impressionava. Algumas pessoas nunca tinham ouvido aquilo! (Bertrami 2008).

Figura 3: Sintetizador ARP Soloist (Imagem extraída do website Vintage Synth <<http://www.vintagesynth.com>>)



Figura 4: No palco do programa *Globo de Ouro*, em 1975, José Roberto Bertrami usa um piano elétrico Fender Rhodes, um teclado ARP Solina String Ensemble e o teclado do sintetizador modular ARP 2600 para fazer playback de “Linha do Horizonte”, sucesso com o Azymuth (Imagem do arquivo pessoal de José Roberto Bertrami)



O baixista Alex Malheiros, por sua vez, também trazia novidades tecnológicas em seu equipamento para esse trabalho. Por acaso, acabou comprando em 1972 um contrabaixo elétrico Rickenbacker 4001, utilizado e popularizado por Paul McCartney a partir de 1965 e adotado, nos anos seguintes, por diversos músicos de hard rock e rock progressivo. Malheiros, ignorando a associação do Rickenbacker com o rock, simplesmente gostou do instrumento:

O baixista Cláudio Bertrami, irmão de José Roberto, encomendou um modelo Alembic, também fabricado pela Rickenbacker, mas veio por engano aquele modelo 4001. Cláudio não quis ficar com o instrumento e decidiu vendê-lo. Acabei comprando:

experimentei o baixo e gostei muito. A escala era pequena, o que favorecia minha digitação no braço, e eu usava palheta na época. Com isso, o Rickenbacker me dava uma sonoridade única, eu nunca tinha visto aquilo (Malheiros 2008).

Figura 5: Um contrabaixo elétrico Rickenbacker 4001 (Imagem extraída do website oficial da Rickenbacker <<http://www.rickenbacker.com>>)



Figura 6: Alex Malheiros toca seu Rickenbacker em 1974 (Imagem do arquivo pessoal de Alex Malheiros)



O Rickenbacker 4001 foi utilizado por Malheiros pela primeira vez em meados de 1972, na gravação do LP *O som ambiente*. O baixista o tocava com palhetas da marca italiana Galli e cordas Rotosound finas. Para as gravações, não utilizava caixas amplificadas e microfones: ligava o instrumento diretamente aos pré-amplificadores do estúdio. O Rickenbacker 4001 permitia uma potência sonora e um timbre cristalino até então inéditos nas gravações brasileiras de contrabaixo elétrico, além de favorecer o estilo de Malheiros: “Sempre gostei de passar pelas regiões médias da escala do contrabaixo em minhas linhas, e o Rickenbacker, estereofônico e dotado de uma saída independente para cada captador, permite um ótimo aproveitamento de frequências” (Malheiros 2008). Com tudo isso, as linhas de baixo se destacam ao longo dos temas de *O fabuloso Fittipaldi*, mostrando influências ou coincidências de estilo – Malheiros não conhecia alguns dos baixistas com estilo semelhante ao seu no início dos anos 70 – com James Jamerson (baixista residente da gravadora Motown), Chris Squire (do grupo britânico Yes) e com a baixista de estúdio norte-americana Carole Kaye (participante de diversas gravações da Motown nos anos 60).

Os recursos técnicos do Rickenbacker 4001 permitiram a Marcos Valle e José Roberto Bertrami transformar Alex Malheiros em solista no tema “Rindt”, de andamento lento. Boa parte da melodia principal do tema é executada pelo contrabaixo juntamente com um sintetizador:

Exemplo 1: Motivo principal de “Rindt”, de Marcos Valle, para sintetizador, piano e contrabaixo elétrico (Transcrição do autor)

The musical score is divided into two systems, each containing three staves for Synthesizer (Sintetizador), Piano, and Electric Bass (Baixo Elétrico). The key signature is A major (three sharps: F#, C#, G#) and the time signature is 8/8. The first system includes chord markings above the synthesizer staff: A, A Maj7, and G/A. The second system begins with a measure rest marked with a '6' and a repeat sign at the end.

System 1:

- Sintetizador:** Treble clef. Melody: A4 (quarter), B4 (quarter), C#5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G#4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (half).
- Piano:** Treble and Bass clefs. Treble: Chords A4, B4, C#5, B4-A4, G#4, F#4, E4 (each with a quarter rest). Bass: A2 (half).
- Baixo Elétrico:** Bass clef. Melody: A2 (half).

System 2:

- Synth:** Treble clef. Melody: A4 (quarter), B4 (quarter), C#5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G#4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (half).
- Piano:** Treble and Bass clefs. Treble: Chords A4, B4, C#5, B4-A4, G#4, F#4, E4 (each with a quarter rest). Bass: A2 (half).
- Baixo:** Bass clef. Melody: A2 (half).

A documentação precária, senão inexistente, das sessões de gravação da época, e o tempo fizeram com que o nome verdadeiro da cantora encarregada da voz principal no “Tema de Maria Helena” fosse esquecido por todos os demais participantes do disco, inclusive o próprio Marcos Valle, segundo o qual (2008)...

... ela era uma novata cuja primeira gravação na Philips seria exatamente o “Tema de Maria Helena”. No disco, a gravação saiu creditada a “Helena”, mas o nome da moça não era esse. Como a esposa de Emerson Fittipaldi se chamava Maria Helena, Roberto Menescal propôs a ela que usasse esse pseudônimo, e logo depois ela seria contratada e gravaria um disco com seu próprio nome. Entretanto, isso não aconteceu por algum

motivo e a cantora desapareceu pelo mundo. Ela nunca me procurou para se identificar e eu sinceramente não tenho a menor idéia de quem ela seja. Não consigo me lembrar.

Por razões contratuais – Marcos Valle não poderia receber créditos como músico no LP, já que não foi liberado pela Odeon – as faixas instrumentais saíram creditadas a um então inexistente Conjunto Azimuth. A partir dessas sessões, entretanto, Bertrami, Malheiros, Conti e Contesini decidiram seguir trabalhando como uma banda de música instrumental. Para tal, pediram autorização a Marcos e Paulo Sérgio Valle para utilizar o nome Azimuth e foram atendidos, lançando seu primeiro LP no final de 1974.¹⁸ O encontro de Marcos Valle com o grupo de músicos rendeu frutos: eles participaram de todos os LPs do compositor até 1974, a começar pela trilha sonora do programa infantil *Vila Sésamo*, cujas gravações começaram também em 1972. E até hoje têm participado regularmente dos trabalhos de Marcos Valle.

Já a trilha de *O fabuloso Fittipaldi* permaneceu esquecida por décadas no Brasil, até que o Canal Brasil, pertencente à Rede Globo e concebido inicialmente para resgatar e recuperar filmes brasileiros, além de transmiti-los pela televisão a cabo, começou a incluir uma versão digitalizada e recuperada do documentário em sua programação. A trilha sonora chamou a atenção de colecionadores de discos e apreciadores de música brasileira dos anos 70, e cópias dos temas em MP3 começaram a circular na Internet. A Universal Music, hoje proprietária dos selos Polygram e Philips, jamais manifestou interesse em lançar o disco em CD no Brasil, mas ele foi lançado, remasterizado e exibindo ótima qualidade de som, no Japão. E os LPs antigos, cuja qualidade de som também é excelente, tornaram-se raridades disputadas nos sebos brasileiros e internacionais.

¹⁸ Já no segundo LP, *Águia não come mosca*, de 1975, a grafia do nome da banda foi modificada para “Azymuth”.

9. Trilha sonora do programa *Vila Sésamo* (1972-4) – Som Livre (Brasil), 403.6035 (LP) e 0243 2 (CD)



Faixas:

A1 – “Alegria da vida” (Marcos Valle, Paulo Sérgio Valle e Nelson Motta), com Orquestra e Coro Som Livre

A2 – “Abecedário” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle), com Trio Soneca

A3 – “Querer é poder” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle), com Trio Soneca

A4 – “Gugu” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle), com Trio Soneca

A5 – “Os bichos” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle), com Trio Soneca

A6 – “Diferença” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle), com Trio Soneca

A7 – “Classificação” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle), com Trio Soneca

B1 – “Funga-Funga” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle), com Trio Soneca

B2 – “Partes do corpo” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle), com Trio Soneca

B3 – “Adição-subtração” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle), com Trio Soneca

B4 – “Imaginação” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle), com Trio Soneca

B5 – “Garibaldi” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle), com Trio Soneca

B6 – “Pequenos erros” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle), com Trio Soneca

B7 – “Vila Sésamo” (Guga e Getúlio de Oliveira), com Trio Soneca

Arranjos de base: Marcos Valle

Arranjos para orquestra: Waltel Branco

Músicos participantes:

Marcos Valle – vocais, piano acústico e piano elétrico Fender Rhodes

João Mello – vocais

Suzana Machado – vocais

José Alexandre Malheiros Filho (Alex Malheiros) – contrabaixo elétrico Rickenbacker 4001

Djair de Barros Silva (Novelli) – contrabaixo elétrico

Ivan Miguel Conti Maranhão (Mamão) – bateria

Nelsinho – bateria

Orquestra contratada, com músicos não-identificados

Gravado no estúdio da Aquarius Produções Artísticas, Rio de Janeiro, entre 1972 e 1974

Produção Artística: Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle

Técnico de gravação e mixagem: Luizinho

Em 1972, a Rede Globo e a TV Cultura de São Paulo decidiram produzir uma versão brasileira do programa infantil norte-americano *Sesame Street*, criado em 1969 pela Children's Television Workshop. O programa funcionava como um jardim de infância e pretendia ensinar às crianças, sobretudo as mais carentes, hábitos de higiene, noções de matemática, língua portuguesa, meio ambiente e vida natural. Também visava ao entretenimento dessas crianças, afastando-as das ruas e da violência urbana. Outra preocupação do programa dizia respeito a diminuir as diferenças culturais entre pessoas de classes sociais distintas (vide *Dicionário da TV Globo*, s.v. “Vila Sésamo”).

A adaptação brasileira do programa foi a primeira realizada fora dos Estados Unidos, e entre 1972 e 1974 uma parceria entre a Rede Globo e a TV Cultura foi necessária, visto que a emissora carioca não dispunha de estúdio para as gravações dos episódios. Então, nessa fase, denominada “Vila Sésamo I”, os programas eram gravados em São Paulo e transmitidos pelas duas emissoras, em preto e branco, e a duração de seus episódios variava entre meia e uma hora.

Marcos e Paulo Sérgio Valle foram convidados para compor o tema de abertura do programa em 1972, quando já trabalhavam no tema de outra produção infantil da Globo, o *Globo Cor Especial*. A música-tema de *Vila Sésamo* deveria retratar fielmente o espírito do programa, motivo pelo qual os irmãos se reuniram algumas vezes com uma equipe de psicólogos e educadores:

Eles queriam que a gente botasse mensagens para as crianças, mas deixávamos claro que gostávamos de fazer provocações e sempre perguntávamos se podíamos tratar de certos assuntos... Queriam que descrevêssemos os personagens, falássemos do abecedário, mas acabamos incorporando mensagens como “querer é poder” e “acredite em você”. (Valle 2008).

O orçamento do projeto não era alto, mas desde o início Marcos Valle recebeu carta branca para utilizar os elementos musicais que bem entendesse: “Eu queria fazer um disco que tivesse aquela levada que eu curtia, totalmente nova. Daí me disseram: ‘Marcos, faça tudo livre, como você quiser’ (Valle 2006). Dessa forma, o compacto simples com “Alegria da vida” foi lançado logo após a estréia do programa, em

outubro de 1972, trazendo no outro lado “Cinto de inutilidades”, tema do *Globo Cor Especial*.

Terminada a primeira fase do *Vila Sésamo*, em 1974, a TV Cultura se retirou do projeto e a Globo seguiu com ele sozinha, passando a produzir os programas em cores e reduzindo a utilização de esquetes trazidas dos Estados Unidos. Além disso, motivada pelo sucesso da canção de abertura, a emissora decidiu ampliar a trilha sonora do programa e lançá-la em um LP. Marcos e Paulo Sérgio Valle foram novamente chamados e, seguindo as mesmas diretrizes recebidas quando criaram “Alegria da vida”, prepararam mais onze canções. A restante, “Vila Sésamo”, foi escrita por Guga e Getúlio de Oliveira, irmãos de José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, diretor de operações da Globo.

As músicas do programa podem ser divididas em três grupos: os concebidos para ensinar tópicos como o abecedário, as operações de adição e subtração, os temas de cada personagem, sublinhando a defesa da diversidade e da tolerância, e a exaltação de valores como a bondade, a coragem, a alegria e o conhecimento (Sanches 2003: 120-1). Dentre o grupo de canções educativas, “Abecedário” fez sucesso, ensinando as letras e associando-as com os nomes dos personagens do programa:

“Abecedário” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)

A, B, C, D, E, F, G, H,

I, J, L, M, N, O, P, Q,

R, S, T, U, V, X, Z

Se você quiser eu repito com você

A, B, C, D, E, F, G, H,

I, J, L, M, N, O, P, Q,

R, S, T, U, V, X, Z

Foi ou não foi muito fácil de dizer?

Beto começa com a letra B

Garibaldi e Gugu com a letra G

Ênio com E

Caco com C

Pantaleão começa com P
 Soneca começa com a letra S
 Juca começa com a letra J
 Ana Maria começa com A
 Então vamos lá!

Beto começa com a letra B
 Garibaldi e Gugu com a letra G
 Ênio começa com a letra E
 Caco começa com C, oh, oh, oh!
 Pantaleão começa com P
 Soneca começa com a letra S
 Juca começa com a letra J
 Ana Maria com A, ah!

Dentre as canções-tema dos personagens, destaca-se “Funga-Funga”, onde o gigantesco e simpático monstro vermelho, misto de elefante e tamanduá, reclamava do fato de não ser aceito como gente pelos demais habitantes da Vila:

“Funga-Funga” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)

Eu sou o Funga-Funga, e sou um pouco diferente
 Mas não entendo por que todo mundo me olha como se eu não fosse gente
 Eu sou o Funga-Funga e sou um pouco diferente
 Quando eu começo a falar alguma coisa ninguém me ouve como se ouve gente

Eu queria tanto que todos gostassem de mim
 Como gostam do sol, como gostam da lua e das flores também
 Mas parece que as pessoas só gostam das coisas
 Que elas já viram, que elas conhecem, conhecem muito bem

Eu sou o Funga-Funga e sou um pouco diferente
 Mas o que importa que eu seja assim?
 Eu gosto de gostar de toda gente

Eu sou o Funga-Funga...
 Eu sou o Funga-Funga...

Pedro Alexandre Sanches (2003: 120) interpreta essa letra como...

... uma reivindicação de humanidade que a carcaça de monstro parecia vetar a Funga-Funga. Este ressentido-se, transformando em rancor a inaceitação de suas diferenças, que vinha de fora e o rasgava por dentro. Ele atira de dentro para fora uma acusação contra o preconceito que o excluía. Conclui a letra, por sua vez, reconstituindo ternura e tentando se reconciliar com os de fora pela simpatia e pela sedução. Ora, Funga-Funga podia ser uma mulher, um negro, um homossexual, um bissexual, um desquitado, um deficiente físico – um discriminado qualquer, enfim.

Já no grupo de canções destinadas à exaltação de valores, “Querer é poder” foi criada como um recado às crianças e, se possível, também a seus irmãos mais velhos e pais:

“Querer é poder” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)

Nem todas as coisas são fáceis de fazer
Mas querer é poder, querer é poder
Tudo nesta vida que você quiser fazer
Você vai ter que acreditar em você

Nem todas as coisas são fáceis de se ter
Mas querer é poder, querer é poder
Quando alguma coisa for difícil de fazer
Você vai ter que acreditar em você

Use a inteligência para o que fizer
Use independência em tudo o que escolher
Lute pelas coisas que você quiser
Mas, pra começar, acredite em você

Você pode ver o que você quiser ver
Querer é poder, querer é poder
Pode aprender o que quiser aprender
Basta você acreditar em você

Para Marcos Valle (2008), “essa canção é uma espécie de síntese de tudo que queríamos transmitir através da trilha: veja bem, os tempos estão difíceis, a ditadura militar está aí, mas acredite em você, tenha fé e seja persistente que as coisas vão melhorar. Você pode acabar com a ditadura!”

A trilha sonora de *Vila Sésamo* traz uma novidade importante para a formação definitiva da sonoridade de Marcos Valle: o piano elétrico Fender Rhodes. Criado pelo inventor norte-americano Harold Burrough Rhodes nos anos 50, esse instrumento começou a ser produzido em série em 1964, graças à parceria com a indústria de instrumentos musicais Fender. Seu mecanismo consiste em placas de metal semelhantes às de um xilofone, acionadas por pequenos martelos com pontas de feltro ou borracha conectados a um teclado de piano com 73, 88 ou 54 teclas pesadas. Cada placa é dotada de um captador de bobina simples, encarregado de transformar as vibrações em sinais elétricos (vide Vail 2000). Bem mais leve e menor do que um piano acústico ou órgão Hammond e por isso mais fácil de transportar, o Rhodes poderia ser dotado de amplificação própria (no modelo Suitcase) ou precisar de amplificação externa (no Stage). O Rhodes começou a ser usado no Brasil em 1969, através de um modelo Suitcase pertencente a Antônio Adolfo, que o comprou de Sérgio Mendes nos Estados Unidos e o utilizou no primeiro LP da Brazuca (Antônio Adolfo 2008).

Figura 1: Um piano elétrico Fender Rhodes modelo Stage Mark I (Imagem extraída do website Vintage Planet <<http://www.vintageplanet.nl>>)



Marcos Valle foi apresentado ao Rhodes pelo contrabaixista Tião Neto, ex-integrante do grupo de Sérgio Mendes:

Tião Neto tinha dois ou três pianos Rhodes, e certa vez, em 1972, resolveu mostrá-los a mim. Eu não tinha idéia do que se tratava, mas, como estou sempre aberto a novidades e tenho muita curiosidade por tecnologia musical, fui ver os instrumentos. Fiquei louco de cara, era uma maravilha! O piano caía como uma luva na minha proposta de grooves e tinha um som potente e moderno. Daí, acabei comprando um dos instrumentos de Tião e imediatamente pus o brinquedo novo para funcionar nas gravações do *Vila Sésamo* (Valle 2008).

Dessa forma, o piano acústico foi utilizado apenas nas faixas “Diferença” e “Adição-subtração”, e em “Alegria da vida” não há nenhum tipo de piano. Em todas as demais faixas, o Fender Rhodes aparece com destaque nos arranjos, com Marcos Valle executando frases influenciadas pelo jazz, pelo funk e pela música popular norte-americana. Um exemplo é “Funga-Funga”, cujo arranjo foi inspirado em “Baby Elephant Walk”, do compositor norte-americano Henry Mancini:

Exemplo 1: Arranjo de “Funga-Funga”, de Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle, para voz e piano, elaborado pelo autor a partir do original de Marcos Valle:

The musical score is presented in three systems, each with three staves. The first system shows the initial instrumental introduction. The second system begins with the vocal melody and lyrics. The third system continues the vocal melody and piano accompaniment.

System 1:

- VOZ:** Four measures of whole rests.
- FENDER RHODES:** Treble and bass staves. Treble: Four measures of eighth-note chords (D4-F4, E4-G4, F4-A4, G4-B4). Bass: Four measures of whole notes (D3, E3, F3, G3).

System 2:

- VOZ:** Measures 5-8. Melody: G4 (half), A4-B4 (quarter), C5-B4 (quarter), A4-G4 (quarter), F4-E4 (quarter), D4 (half). Lyrics: "Eu sou o Fun-ga Fun-ga, e sou um pou-co di-fe".
- F.R.:** Treble and bass staves. Treble: Measures 5-8. Chords: D4-F4 (half), E4-G4 (half), F4-A4 (half), G4-B4 (half). Bass: Measures 5-8. Chords: D3 (half), E3 (half), F3 (half), G3 (half).

System 3:

- VOZ:** Measures 9-12. Melody: C5-B4 (quarter), A4-G4 (quarter), F4-E4 (quarter), D4 (half), C4-B3 (quarter), A3-G3 (quarter), F3 (half). Lyrics: "ren-te Mas não en-tendo por que - to-do mun - do me o-lha como se eu não fos-se".
- F.R.:** Treble and bass staves. Treble: Measures 9-12. Chords: D4-F4 (half), E4-G4 (half), F4-A4 (half), G4-B4 (half). Bass: Measures 9-12. Chords: D3 (half), E3 (half), F3 (half), G3 (half).

25

VOZ

mim Co-mo gos - tam do sol, co-mo gos - tam da lua e das flo - res tam-

25

F.R.

29

VOZ

bém Mas pa-re - ce que as pes-so - as só gos - tam das

29

F.R.

33

VOZ

coi - sas que e - las já vi - ram, que e - las co - nha - cem, co-nhe-cem mui-to

33

F.R.

37

VOZ

37

bem... Eu sou o Fun-ga Fun - ga, e sou um pou-co di-fe-

F.R.

49

VOZ

sou o Fun - ga Fun - ga Eu

49

F.R.

The image shows a musical score for the song 'Festa da Festa' by Zeca Balega. The score is written for voice (VOZ) and piano (F.R.). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music is in Portuguese. The voice part starts at measure 49 with the lyrics 'sou o Fun - ga Fun - ga Eu'. The piano part features a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The score is presented in a clean, professional layout with a white background and black text.

Devido ao orçamento limitado e ao prazo curto para conclusão do trabalho, Marcos e Paulo Sérgio Valle utilizaram o estúdio da Aquarius Produções Artísticas, empresa de sua propriedade. Localizado na região da Cinelândia e dotado de dois gravadores Ampex de dois canais, o pequeno estúdio sediava gravações de jingles e demonstrações de novas composições de Marcos Valle. Entretanto, para a trilha sonora de *Vila Sésamo*, os irmãos acomodaram ali uma orquestra de câmara, regida pelo maestro Wael Blanco, e uma banda de base composta pelos músicos do grupo Azymuth na maioria das sessões. Os vocais ficavam a cargo do Trio Soneca, composto pelo próprio Marcos Valle, pelo produtor musical João Mello e por Suzana Machado. Os três cantavam em uníssono, no que Sanches (2003: 120) chama de “um pedido persistente de união”. Entretanto, “essa simplificação dos vocais foi conseqüente do pouco tempo disponível para a preparação dos arranjos, e da ênfase nas mensagens e letras” (Valle 2008).

O processo de gravação era padronizado: num primeiro momento, todos os instrumentistas tocavam juntos. Os instrumentos eletrificados eram ligados diretamente na mesa de som e os demais enviavam seu sinal através de microfones individuais. Entretanto, o espaço reduzido do estúdio da Aquarius tornava inevitáveis os vazamentos de som. As mixagens eram simultâneas e, assim que a faixa instrumental estivesse pronta, o Trio Soneca entrava em ação para gravar os vocais em superimposição. Os três vocalistas cantavam juntos, e o técnico Luizinho mixava as vozes às bases instrumentais no mesmo instante. Finalizado o processo, as fitas seguiram para o laboratório de corte da Som Livre, para a fabricação do acetato e preparação das cópias em vinil. Sem a possibilidade de gravar pistas individuais e

corrigir falhas, a dinâmica dos instrumentos e vozes era conseqüente, exclusivamente, da performance de cada instrumentista. Um exemplo está na faixa “Pequenos erros”, onde a voz de Suzana Machado explode nos versos “Por isso, NÃO! Não tenha medo de errar! NÃO”. A palavra “não” pronunciada com força gerava um efeito de reverberação na sala, captado com clareza na fita (vide Valle 2008).

10. *Previsão do tempo* (1973) – Odeon (Brasil), SMOFB 3788 (LP) e 830665 2 (CD)



Faixas:

- A1 – “Flamengo até morrer” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
- A2 – “Nem paletó, nem gravata” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
- A3 – “Tira a mão” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
- A4 – “Mentira” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
- A5 – “Previsão do tempo” (Marcos Valle)
- A6 – “Mais do que valsa” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)

- B1 – “Os ossos do barão” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
- B2 – “Não tem nada não” (João Donato, Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
- B3 – “Não tem nada não (reprise)” (João Donato, Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
- B4 – “Samba fatal” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
- B5 – “Tiu-ba-la-quieba” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
- B6 – “De repente, moça flor” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)

Arranjos:

- José Roberto Bertrami – todas as faixas, exceto A1, B1 e B4
- Waltel Branco – faixa B1
- Marcos Valle – faixas A1 e B4

Músicos participantes:

- Marcos Valle – voz, piano acústico, piano elétrico Fender Rhodes, escaleta e violão
- José Roberto Bertrami – órgão, piano elétrico RMI, clavicórdio elétrico Hohner
- Clavinet D6 e sintetizadores ARP Odyssey, ARP 2600 e Minimoog.
- José Alexandre Malheiros Filho (Alex Malheiros) – contrabaixo elétrico Rickenbacker 4001 e violão
- Ivan Miguel Conti Maranhão (Mamão) – bateria
- Ariovaldo Contesini – percussão
- Orquestra residente da gravadora Odeon, com músicos não-identificados

Gravado no estúdio Odeon, Rio de Janeiro

Direção de produção: Milton Miranda

Direção musical: Lindolfo Gaya

Assistente de produção: Paulo Sérgio Valle

Técnicos de gravação: Nivaldo Duarte, Toninho e Dacy

Técnico de mixagem: Jorge Teixeira

Técnico de corte: Reny Rizzi Lippi

Previsão do tempo, lançado em novembro de 1973, reúne o experimentalismo de *Vento Sul* com o pop influenciado pela mistura de música africana norte-americana com ritmos tradicionais brasileiros de *Garra*. Entretanto, nesse trabalho o experimentalismo está mais focado na tecnologia de instrumentos musicais e de gravação. Para isso contribuiu a colaboração do artista com o grupo Azymuth, iniciado durante as gravações da trilha sonora do documentário *O fabuloso Fittipaldi*. Entre 1972 e 1973, os integrantes do grupo, principalmente o tecladista José Roberto Bertrami, adicionaram mais instrumentos eletrônicos modernos a seus sets e, em alguns casos, os utilizaram pela primeira vez em gravações de Marcos Valle. Este, por sua vez, acompanhava essas movimentações tecnológicas com muito interesse e curiosidade, e encorajava os músicos e técnicos de som a empregá-las em seus trabalhos: “Eu gostava muito disso: meus trabalhos sempre soavam inovadores e as pessoas se impressionavam ao ouvi-los. Nunca ficávamos parados, íamos sempre em busca de coisas novas: isso faz parte de mim” (Valle 2008).

Nesse trabalho, as orquestras praticamente desaparecem dos arranjos, resumindo-se às faixas “Os ossos do barão”, “Mentira”, “De repente, moça flor” e “Previsão do tempo”. Porém, apenas na primeira as cordas e sopros intervêm ao longo de toda a faixa, resumindo-se a pequenas intervenções pontuais nas outras. O restante do material revela uma exploração consistente do formato banda, com arranjos criados para poucos instrumentos e centralizados em Marcos Valle e no Azymuth. De acordo com o arranjador do trabalho, José Roberto Bertrami (2008), “decidimos ser o mais econômicos e enxutos possível, e valorizar bem a sonoridade de cada instrumento, já que vários deles praticamente nunca haviam sido usados em gravações brasileiras. Então, queríamos mostrá-los”. Os corais e vocalistas de apoio também praticamente desaparecem: com exceção de “Flamengo até morrer” e “Os ossos do barão”, a única voz presente nos fonogramas é a de Marcos Valle.

Outra influência importante na concepção de *Previsão do tempo* é a de João Donato. Em 1973, o músico acreano, especialista em misturas de baião, jazz e samba e pioneiro da bossa nova, estava de volta ao Rio de Janeiro após mais de uma década vivendo nos Estados Unidos. Sem encontrar oportunidades de trabalho na cidade, Donato revelou casualmente a Marcos Valle que retornaria para a Califórnia. O compositor, então,

procurou os executivos da Odeon e conseguiu aprovar um projeto para gravar um LP com Donato, onde ele cuidaria da produção artística. *Quem é quem* (Odeon SMOFB 3785) foi finalizado e lançado no primeiro semestre de 1973. Marcos Valle aproveitou a colaboração com Donato para estreiar como letrista. Nesse disco, preparou a letra de “Cadê Jodel?”. E posteriormente, ao reunir o repertório de *Previsão do tempo*, ele criou uma letra para “Batuque”, outra faixa instrumental de Donato, gravada poucos meses antes nos Estados Unidos por este e Eumir Deodato para o LP *Donato/Deodato*, e a rebatizou como “Não tem nada não”:

Me inspirei num episódio onde Donato se apaixonou por uma mulher, veio dos Estados Unidos atrás dela e, acreditando que ela correspondia a esse sentimento, começou a procurá-la com muita insistência. Só que ela não correspondia, e, quando Donato caiu na real, ficou meio perdido, meio depressivo. Ele me procurava muito naquele tempo para desabafar, e assim acabei criando a letra de “Não tem nada não”. Foi o segundo tema de Donato para o qual escrevi uma letra. O primeiro foi “Cadê Jodel”. (Valle 2008).

Diversas idéias sugeridas por João Donato foram aplicadas no repertório de *Previsão do tempo*: melodias modais e seqüências harmônicas com desenhos repetidos e muitas vezes organizadas sob formas de chamada-e-resposta, inversões de acordes e variações de baixo, alguns momentos próximos do canto falado, frases percussivas executadas no piano Fender Rhodes, arranjos criados para poucos instrumentos, uso de efeitos e mixagens com a bateria em um nível ligeiramente mais baixo do que o original, valorizando a percussão latina: “Dei uma ‘donateada’ geral nas faixas ‘Tira a mão’, ‘Mentira’ e ‘Tiu-ba-la-quieba’”. Elas ficaram com aquele balanço gostoso, bem dançantes, meio funkeadas” (Valle 2008).

Exemplo 1: Partitura com a melodia básica e os acordes cifrados de “Tira a mão”, de Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle (Transcrição do autor):

A E/A G/A
 Ti-ra a mão - do meu om - bro - não - sou - teu - ri-mão
 4 D/A A E/A
 Eu não - que - ro - mais pa - po - vê - se -
 7 G/A D/A A E/A
 - ti - ra'a mão Ti - ra - se - re - ti - ra - se - pi -
 11 G/A D/A A
 - ra - da-qui Não en - ten - do'es - sa
 14 E/A G/A D/A F#m7 A/B
 lín - gua - não - en - ten - do não É, vo-cê quer bri-
 F#m7 A/B F#m7 A/B F#m7 A/B F#m7 A/B
 18 gar Ti - ra'a mão Diz que'é bom lu - tar, pá, vê se ti - ra'a mão Não quer me'a-cei-
 F#m7 A/B F#m7 A/B F#m7 A/B
 22 tar Ti - ra'a mão Diz que tô er - ra - do, tô não - mas

As letras de Paulo Sérgio Valle, ainda que dispostas em estruturas mais simples do que o habitual e também contendo frases de chamada-e-resposta, exibem nesse trabalho um duplo sentido deliberado capaz de enganar inclusive alguns estudiosos dessas canções. “Tira a mão”, descrita por Sanches (2003: 118) como “uma prova que o hippie desbundado que jogara as fantasias do capitalismo no lixo não estava assim tão à vontade no figurino paz, amor e doideira” é, na verdade, um recado para a polícia – os tiras, em linguagem coloquial –, instituição encarregada da repressão direta e violenta contra os opositores do regime ditatorial militar (Valle 2008):

“Tira a mão” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)

Tira a mão do meu ombro, não sou teu irmão
Eu não quero mais papo, vê se tira a mão
Tira, se retira, se pira daqui
Não entendo essa língua, não entendo, não

É, você quer brigar?
Tira a mão
Diz que é bom lutar, “pá”
Vê se tira a mão
Não quer me aceitar?
Tira a mão
Diz que tô errado, tô não, mas

Tira a sua presença, se manda de vez
Vou falar francamente, não vou com você
Tira, se retira, se pira daqui
Não entendo essa língua, não entendo, não

É, você quer brigar?
Tira a mão
Diz que é bom lutar, “pá”
Vê se tira a mão
Não quer me aceitar?
Tira a mão
Diz que tô errado, vê se tira a mão

A letra da canção “Flamengo até morrer” conseguiu confundir até mesmo o autor Paulo César de Araújo. Em sua obra “Eu não sou cachorro não”, ele escreve:

Mesmo os irmãos Marcos e Paulo Sérgio Valle, que na década de 60 compuseram canções de crítica social como “Terra de ninguém” e “Viola enlutarada”, após a Copa do Mundo de 1970 apareceram com a marcha exaltativa “Sou tri-campeão” – “hoje/ igual a todo brasileiro/ vou passar o dia inteiro/ entre faixas e bandeiras coloridas...” – e com o samba “Flamengo até morrer”, que em um de seus versos diz: “Que sorte eu ter nascido no Brasil/ até o Presidente é Flamengo até morrer/ e olha que ele é o Presidente do país”, enfatizando o fato de o presidente Médici cultivar a imagem de amante do futebol e aparecer nas tribunas do Maracanã com radinho de pilha ao ouvido torcendo

para o mais popular clube brasileiro. Como observou o escritor Edilberto Coutinho, “creio que devemos dar razão a quem achou a letra dos Valle meio patrioteira”. (Araújo 2002: 220).

Os versos do samba calcado intencionalmente nas canções de Jorge Ben, autor de um considerável número de obras exaltando o Brasil, o futebol e mais especificamente o Flamengo, seu clube de coração (vide Araújo 2002: 217-8), dizem:

“Flamengo até morrer” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)

Parece que finalmente resolvemos o dilema
Dario e Doval jogando juntos sem problema
Eu como um prato a menos, trabalho um dia a mais
E junto um trocadinho pra ver o meu Flamengo
Que sorte eu ter nascido no Brasil!

Até o Presidente é Flamengo até morrer
E olha que ele é o Presidente do país
Rogério na direita, Paulinho na esquerda
Dario no comando e Fio na reserva
E o resto a gente sabe, mas não diz

E o resto é pau, é pedra, águas de março ou de abril
Mas tudo agora é paz neste país, neste Brasil
A gente já cresceu e é tempo de aprender
Que quem nasceu Flamengo é Flamengo até morrer

O botafoguense Marcos Valle, em entrevista concedida a Ricardo Schott em 2006, esclareceu o espírito verdadeiro da canção, cujo objetivo era de fato ironizar e atacar algumas atitudes do governo brasileiro.

“Flamengo até morrer” era uma coisa contra o governo que a gente quis fazer, pensando que a censura não ia deixar passar. A gente queria dizer que o futebol alienava o Brasil. Então todo mundo era Flamengo até morrer e era bom para o governo que todo mundo pensasse em futebol, pensasse no Flamengo. Porque enquanto isso eles continuavam fazendo aquilo tudo que eles faziam, as torturas e tal. Resolvemos dar uma sacanada. Mas como? Eles estavam censurando tudo! Aí resolvemos ser irônicos, de uma tal maneira que aparentemente não ia passar. Eu e Paulo Sérgio éramos amigos de Doval,

um argentino que jogava no Flamengo. Um cara meio louco, debochado... figura conhecida em Ipanema. Partindo dele, falamos: “até o Presidente é Flamengo até morrer, e olha que ele é o Presidente do país.” Aí quisemos dizer que o Exército era o futebol, que Rogério estava na direita, Doval na esquerda, Fio na reserva... Falávamos do Exército. “E o resto a gente sabe mas não diz”: não podia dizer por causa da Censura! A letra era de uma sacanagem tamanha que ficávamos pensando: “como será que isso foi passar?” Aí, um belo dia, um cara escreve um livro sobre músicas que tinham a ver com o governo da época, e “Flamengo até morrer” estava entre elas! Não entendi nada: será que as pessoas levaram tudo ao pé da letra? No final tem até aquela frase: “a gente tem que entender, que quem nasceu Flamengo é Flamengo até morrer”. Era um recadinho para o povo: “Ei, deixe de ser alienado! Esquece o futebol e vamos acabar com esses caras!” Talvez não tenhamos sido tão explícitos. Quando fui cantá-la pela primeira vez, em um programa da TV Tupi, fiz um dueto com Gonzaguinha. Paulo Sérgio disse: “canta com deboche!” Eu cantava “até o presidente é Flamengo até morrer” e ria! Acho que quem viu esse programa entendeu.

O compositor também acredita que...

... comparar “Flamengo até morrer” com o jingle “Sou tri-campeão”, criado por mim e Paulo Sérgio sob encomenda, é um pouco forçado. Ganhávamos dinheiro criando jingles, era parte do nosso ganha-pão e, nesse processo, o cliente pedia e tínhamos de executar. Enfim, o futebol pode distrair e entreter, mas não melhora a vida de quem está lá, torcendo. No caso de Jorge Ben, ele realmente é flamenguista, vive mais próximo do futebol e por isso essa temática é comum em sua obra (Valle 2008).

Paulo Sérgio Valle, por sua vez, enfatiza que ele e Marcos “apenas refletiam o que acontecia na época. Nunca fomos politicamente engajados nem procurávamos fazer música que fosse só de contestação” (Schott 2006).

“Tiu-ba-la-quieba”, outra faixa do LP, expõe o tema central do disco: a dualidade entre duas opções possíveis aos jovens daquela época: a guerrilha, a luta armada contra a ditadura, e o escapismo para dentro de si mesmo através das drogas:

“Tiu-ba-la-quieba” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)

Cuide da cabeça com muito amor
Cuide dessa cuca com muito amor
Eu tenho um amigo muito legal

Não cuidou da cuca e acabou mal
Pôs a mão na nuca de olhos pro ar
E uma língua estranha pôs-se a falar

Tiu-ba-la-quieba, hm lacadaê
Tiu-ba-la-quieba, lacadaê

Será besteira, bobeira?
Não é que deu bobeira, asneira, besteira?
Não é que deu besteira, bobeira, asneira?
Não é que deu asneira, besteira, bobeira?
Não é que deu?

Ainda que a letra também possa retratar alguém enlouquecido por torturas (vide Sanches 2003: 118-9), e Marcos Valle tenha revelado em uma entrevista que “inventamos a canção para dizer que o cara levou tanta porrada que ficou doido” (Valle 2006), outro objetivo dos irmãos era, realmente, questionar o chamado “lado negro das drogas”. O personagem da canção existia e a situação descrita não era fictícia:

Fizemos o “Tiu-ba-la-qui-eba”, na verdade, para um cara que conhecíamos que começou a ficar doidaço. Era um cara muito legal, muito amigo nosso, e de repente começou a falar coisas sem sentido. Emitia sons estranhos... Então, nessa música, falamos exatamente isso: pô, que pena! Era um cara muito legal e de repente ficou doidaço. (Valle 2008).

“De repente, moça flor”, uma mistura de bolero com soul, fala da bossa nova com saudosismo. A canção “Moça flor”, composta por Durval Ferreira e Lula Freire, foi gravada por Marcos Valle em 1964, e foi um dos sucessos do LP *Samba “demais”*. A gravação original havia sido feita no ano anterior pelo Tamba Trio, para o LP *Avanço*, e outras se seguiram à de Marcos Valle, contribuindo para tornar essa canção um dos clássicos da bossa nova. O início dos anos 70 foi um período de grande baixa para os bossa-novistas no Brasil. Alguns, como João Donato, Roberto Menescal e o próprio Marcos Valle, haviam incorporado outros elementos e sua música, então, estava distante de suas raízes. Outros viviam no exterior ou passavam temporadas longas distantes do Brasil, concentrando a maior parte de suas atividades no mercado

internacional: João Gilberto, Tom Jobim, Edu Lobo e Carlos Lyra. Alguns deles, envolvidos com política no passado, descontentes com a censura ou com o endurecimento do regime, se consideravam auto-exilados. Dessa forma...

...eu e Paulo Sérgio um belo dia nos lembramos de “Moça flor” e ficamos pensando em tudo o que havia acontecido ao longo daqueles nove anos, e como o Brasil e a música brasileira estava diferente... aquele clima de censura, os artistas desarticulados... Sentimos um pouco de saudade dos primeiros anos, da liberdade que buscávamos, da inocência perdida à força... Fizemos então a música (Valle 2008).

A letra diz:

“De repente, moça flor” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)

De repente lembrei de você, moça flor...
Onde foi que você se escondeu, moça flor?
Foi num disco, foi no tempo
Ou no medo de amar
Ou será que é pudor
De hoje ser moça flor?
Não se pode deixar esse amor terminar
Deixe o tempo voltar, é o amor...

“Samba fatal” é uma homenagem ao poeta Torquato Neto, morto no Rio de Janeiro em 10 de novembro de 1972 ao abrir o bico de gás no banheiro de seu apartamento, aos 28 anos de idade:

“Samba fatal” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)

Ele acordou entre o mágico e o místico
O prático e o político
O profético e o poético
O trágico e o tétrico
Amanheceu entre estudar ou calar
Fumar ou lutar
Sonhar ou falar
Cantar ou gritar
Ele pensou entre morrer de medo ou salvar o pêlo

Em guardar segredo ou cortar o cabelo
Ele saiu dizendo adeus
Rezando a Deus
Pensando nos seus e o fez pelos teus
Heróico ou paranóico
Histórico ou histérico
Suicídio ou morticídio
Seu ato de morte foi um fato da vida...

Essa letra é considerada por Sanches (2003: 118)...

... um dos mais sinceros depoimentos existentes sobre como a ditadura batia nas cabeças brasileiras por volta de 1973. Ao longo de um texto de estrutura semântica proparoxítona semelhante à de “Construção”, de Chico Buarque, um personagem interpretava todo o teatro da guerrilha de esquerda, início, meio e fim, abordando conflito vivido por jovens daqueles anos, entre pegar em armas ou meramente dar de ombros para o horror. Era o desbunde ou a guerrilha, escolha radical ou autodestrutiva fosse qualquer delas a adotada. No desenlace, personificava-se questão ambígua, que podia ser do terrorista decidido pela luta armada e assassinado pela ditadura ou então do desbundado carcomido em droga e loucura e levado ao suicídio.

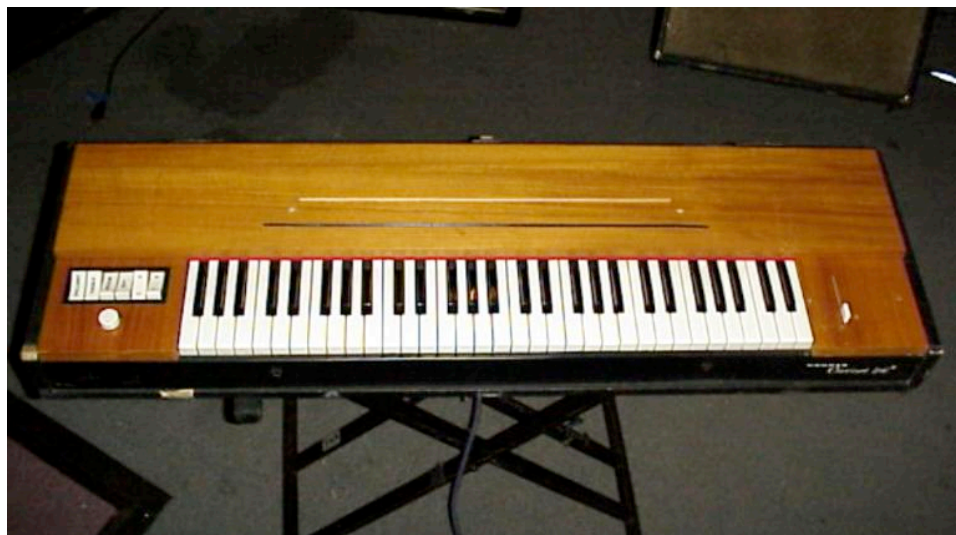
A canção, no geral, é envolta por uma atmosfera carregada, tensa, com uma seriedade levada muito além do habitual por Marcos Valle. De certa forma, “Samba fatal” prenuncia a tristeza e a desesperança de algumas canções do LP *Marcos Valle (1974)* subsequente a *Previsão do tempo*: “A perda de Torquato foi um golpe duro em todos nós. Ele era uma pessoa brilhante e um fantástico poeta. Sentimos muito: alguns de nós estavam exilados pela ditadura, outros morreram ou enlouqueceram... Era uma fase dura, parecia que não havia saída! Então prestamos essa homenagem a Torquato” (Valle 2008).

A capa do LP pretendia mostrar um homem sendo torturado e morto por sufocamento. Paulo Sérgio Valle havia comprado uma câmera especial para tirar fotografias debaixo d’água. A partir da idéia de Marcos Valle de “passar um lance de que eu queria falar uma coisa e não podia, por causa da censura” (Valle 2006), os irmãos decidiram tirar algumas fotos na piscina de sua casa no Leblon, sem ter idéia do resultado. “Mas quando as fotografias ficaram prontas, não pensei no que as outras

pessoas iriam dizer. Era aquilo mesmo” (Valle 2006). Na contracapa, Marcos Valle aparece agachado no fundo da piscina, esboçando um sorriso debochado, como se estivesse ali emboscado, pronto para emergir atacando e libertar tudo o que queria dizer e fazer mas, naquele momento, não podia. Esse também era o espírito do título do disco: “Acabou sendo irônico. Além de mostrar o cara sendo sufocado, era para perguntar quando a ditadura iria acabar” (Valle 2006).

Em *Previsão do tempo*, Marcos Valle e os músicos do Azymuth experimentaram instrumentos musicais novos. Marcos Valle toca uma escaleta, instrumento nunca utilizado por ele até então, ao final da faixa “Nem paletó, nem gravata”. Já José Roberto Bertrami tinha adicionado sintetizadores monofônicos Minimoog e ARP 2600 ao seu set de teclados, e desenvolveu técnicas de solo valorizando as ligaduras entre as notas, obtidas através do efeito de portamento, para executar efeitos sonoros. Adotou também um Hohner Clavinet D6, lançado em 1964 como um clavicórdio elétrico voltado para os usuários domésticos. Cada tecla acionava um martelo ou pinça percutindo cordas, cujo som era subsequente captado e amplificado de forma semelhante à de uma guitarra elétrica. No final dos anos 60, esse instrumento passou a ser adotado por músicos de funk, jazz e rock a partir do trabalho de Stevie Wonder, que procurava um instrumento de teclado com sonoridade semelhante à de uma guitarra. O Clavinet era frequentemente usado com auxílio de pedais wah-wah para ampliar suas possibilidades criativas de bases rítmicas de funk (vide Vail 1993: 273-5).

Figuras 2 e 3: Teclado Hohner Clavinet D6 e sintetizador Moog Minimoog (Imagens extraídas respectivamente do website Clavinet.com <<http://www.gti.net/junebug/clavinet/ident.htm>> e de uma brochura publicitária da Moog Music, Inc., de 1974).



Quase despercebida, mas de enorme importância, é a *human beatbox* desenvolvida por Marcos Valle em algumas partes da canção “Mentira”. A simulação de uma bateria feita com a boca foi uma idéia surgida por acaso, durante o processo de composição das canções: como já mencionado neste trabalho, quando Marcos Valle começa a criar uma canção sem um instrumento por perto, fica cantarolando as frases até memorizá-las. Em *Previsão do tempo*, seus ritmos criados com sons de boca acabaram sendo registrados e se incorporaram aos arranjos de base.

Para Atherton (2007), ainda que a vocalização de material rítmico esteja presente em formas musicais antigas, como o *puirt a’bheùl* irlandês e a música clássica indiana, as *human beatboxes* modernas surgiram através de uma evolução do *scat singing* do jazz. Entretanto, nesse momento, não existe a preocupação de executar padrões rítmicos repetitivos com base em uma bateria: os cantores de jazz executam o *scat* como um recurso para improvisos vocais. Dessa forma, o que fazem é considerado percussão vocal, enquanto a configuração de uma beatbox sempre pressupõe a emulação de uma bateria acústica ou eletrônica (vide TyTe e White Noise, sem data). Essa nova estética teria surgido com o hip hop nos anos 80, e seus pioneiros seriam Doug E. Fresh e o grupo Fat Boys (Payment 2006: 11 e Lipsitz 2001: 265). Porém, até que se prove em contrário, a beatbox de Marcos Valle em “Mentira” precede as primeiras gravações desses artistas em pelo menos dez anos, executando um padrão rítmico e uma virada de bateria com a boca. O compositor ainda utiliza a voz para imitar sons de percussão, nesse trabalho, na faixa “Flamengo até morrer”, mas nesse caso a abordagem está mais próxima do conceito de percussão vocal formulado por TyTe e White Noise (sem data): os sons de boca não imitam uma bateria, mas sim instrumentos de percussão ou sons percussivos isolados. No caso, os *scats* e onomatopéias freqüentemente utilizados por cantores brasileiros, emulando a percussão de samba, também não se enquadram perfeitamente na definição de *human beatbox* pelo fato de não emularem uma bateria.

Exemplo 2: Padrões rítmicos de human beatbox executados por Marcos Valle em “Mentira”
(Transcrição do autor)

Beatbox

Tim, qui tim, qui tim, qui tim, qui

Beatbox

Tum tum ta ca tchi - tum ca tchi - tum - ca tchi tum

Em 2008, ao ser entrevistado para este trabalho, Marcos Valle demonstrou saber o que é uma human beatbox, mas nem passava por sua cabeça a idéia de ser pioneiro dessa estética: “Isso surgiu de modo natural... Veio a idéia e pronto, gostei e adotei. Por todos esses anos, pensei que alguém já fazia a percussão vocal, daquela forma, antes de mim. Não tenho o hábito de pensar nessas coisas que fiz... vocês, pesquisadores, me surpreendem com essas descobertas a meu respeito!” (Valle 2008).

As sessões de gravação de *Previsão do tempo* foram as primeiras realizadas por Marcos Valle, para seus discos autorais, em quatro canais e com mixagens posteriores. Conforme aponta o técnico Nivaldo Duarte (2008)...

... a Odeon adquiriu novas máquinas de gravação na virada de 1973, e isso nos trouxe condições técnicas muito melhores. Podíamos fazer mixagens posteriores, ainda com reduções, mas podíamos ter uma definição de som bem mais cristalina, e, dependendo do caso, nem precisávamos mais fazer com que todos os músicos tocassem juntos. Também tínhamos muito mais condições de criar efeitos interessantes no estúdio. Nessa época, já tínhamos alguns periféricos: equalizadores, um compressor e um reverberador de mola.

Nessa nova configuração de estúdio, foi possível experimentar algumas idéias de Nivaldo Duarte e do próprio Marcos Valle:

Em ‘Nem paletó, nem gravata’, criamos um efeito de delay, ainda com fitas, que permitia a repetição do ‘ê’, nas frases ‘ê, ê, ê, não gosto de acordar cedo / ê, ê, ê, ninguém vai me

pôr medo / ê, ê, ê, não gosto de acordar, eu não gosto de pensar no futuro, eu vivo'. Gravei isso em uma pista diferente, e os técnicos manipularam os controles de pan de modo que esses 'ê' dobrados passeassem pelo estéreo. E ainda deram um jeito de colocar eco (Valle 2008).

Nas faixas “Tira a mão”, “Flamengo até morrer”, “Mentira” e “Samba fatal”, a voz de Marcos Valle é o produto de duas gravações somadas de forma a criar um efeito de *chorus*, aumentando o número de harmônicos audíveis. Segundo Nivaldo Duarte (2008)...

... através desse recurso podíamos aproveitar melhor o estéreo e deixar a voz mais densa e potente. Alguns anos depois tornou-se possível obtê-lo através de periféricos, mas em 1973 o cantor tinha que ser obrigado a gravar uma segunda voz. É possível notar algumas pequenas variações de tempo e ataque. Marcos Valle terminava um take e tinha que repetir tudo para a voz dobrada.

**11. *Marcos Valle* (1974) – Odeon (Brasil), SMOFB 3854 (LP);
EMI (Japão), TOCP-65819 (CD)**



Faixas:

- A1 – “No rumo do sol” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
- A2 – “Meu herói” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
- A3 – “Só se morre uma vez” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
- A4 – “Casamento, filhos e convenções” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
- A5 – “Remédio pro coração” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
- A6 – “Brasil X México” (Marcos Valle)

- B1 – “Tango” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
- B2 – “Nossa vida começa na gente” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
- B3 – “Novelo de lã” (Marcos Valle e Walter Mariani)
- B4 – “Cobaia” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)
- B5 – “Charlie Bravo” (Marcos Valle)

Arranjos: José Roberto Bertrami, Marcos Valle e Luiz Otávio de Melo Carvalho (Tavito)

Músicos participantes:

Marcos Valle – voz e piano acústico

José Roberto Bertrami – piano elétrico Fender Rhodes, clavicórdio elétrico Hohner Clavinet D6, órgão Hammond e sintetizadores Minimoog, ARP 2600, ARP Odyssey e ARP Soloist

José Alexandre Malheiros Filho (Alex Malheiros) – contrabaixo elétrico

Wagner Tiso – órgão Hammond

Luiz Otávio de Mello Carvalho (Tavito) – violões e guitarras

Robertinho Silva – bateria

Orquestra e corais residentes da gravadora Odeon, com músicos e cantores não-identificados

Gravado em quatro canais no estúdio Odeon, Rio de Janeiro

Direção de produção: Milton Miranda

Técnicos de estúdio: Nivaldo Duarte, Toninho e Dacy

Técnico de mixagem: Jorge Teixeira

Técnico de corte: Reny Rizzi Lippi

O LP *Marcos Valle*, lançado no segundo semestre de 1974, reflete “um momento onde não há mais esperança nem luta, mas desapontamento”, nas palavras do próprio artista, para quem “as coisas pareciam não ter jeito... A ditadura, os rigores da censura... Eu estava desanimado com os sucessivos cortes e vetos às minhas canções e parte do disco acabou retratando um panorama caótico” (Valle 2006). Além dos já habituais problemas políticos, a economia brasileira experimentava turbulências em decorrência da crise do petróleo de 1973. A Odeon foi atingida: o técnico de estúdio Nivaldo Duarte (2008) relata que...

... até então a gravadora tinha condições de bancar artistas com trabalhos sofisticados mas de baixa vendagem, mas com a crise econômica e o início da inflação, as coisas ficaram mais difíceis e vender passou a ser a palavra de ordem. Não havia mais condições de manter adequadamente a faixa de prestígio sem levar em conta o retorno financeiro dos artistas. Alguns integrantes desse grupo, como Milton Nascimento, passaram a ter boas vendas na época. Mas os outros ficaram a perigo.

Dessa forma, a temática geral do trabalho está próxima do “abandone tudo” (Valle 2006). O artista também não vivia um bom momento pessoal:

Sempre tive uma certa timidez, que de vez em quando me vencia. Tanto que, para começar a ser artista e cantar em público, foi muito difícil. Mas eu conseguia vencer isso, tanto que prossegui com minha carreira. Entretanto, quando chegaram os anos 70, voltei a ter dificuldades nos palcos. Não sei se o desânimo pela censura às minhas músicas pesou, mas a timidez começou a tomar conta e eu não conseguia mais projetar minha voz. Não era nem minha voz cantada, mas a falada mesmo. Eu não conseguia lançar a voz. Havia certos momentos no palco em que eu me sentia muito mal, porque sou muito crítico. Pensava que não tinha ido muito bem, não gostava da minha performance, e isso me abalava. Aí já ficava apreensivo com o próximo show. Acredito que o contato direto com o público estava me intimidando (Valle 2008).

Esses problemas tiveram alguns reflexos nas sessões de gravação do disco, embora Marcos Valle conseguisse trabalhar com muito mais desenvoltura em estúdio. Em algumas faixas, como “Meu herói”, “Só se morre uma vez” e “Nossa vida começa na gente”, arranjos vocais complexos foram elaborados por Tavito e a voz de Marcos Valle não se destaca. Ainda que em algumas outras faixas – “Tango”, “Novelo de lã” e “Remédio pro coração”, por exemplo – ela esteja em destaque, não é difícil para o

ouvinte mais atento e conhecedor de sua obra perceber um certo retraimento de Marcos Valle – principalmente se comparado à atitude expressa pela voz em faixas mais antigas como “Samba de verão 2”, “Mustang cor de sangue” e “O cafona” –, e algumas diferenças em seu timbre de voz, que soa com menor intensidade em parte das faixas, a ponto de ele quase sussurrar alguns versos – como exemplos, vide “Remédio pro coração” e “Novelo de lã”.¹⁹ A positividade e a alegria características de sua pessoa, mais do que de seu trabalho, estão menos intensas. Boa parte das letras também reflete esse estado de espírito:

“No rumo do sol” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)

Eu tenho asas, posso voar
Posso ver mais de perto o que tem no céu
Posso no ar morar
A voar, avoar
Avoar, voando como um balão
Avião, gavião
Acima das nuvens
Mais alto que a chuva
A voar, avoar, avoar...
Eu faço meu ninho
Na nuvem mais branca que há no céu

Eu tenho asas, posso voar
Como uma gaivota posso morar
Posso viver no ar
A voar, avoar
Avoar pra qualquer lugar
A voar, avoar
Avoar no rumo do sol
Eu tenho o sol
Eu tenho o céu
Eu tenho o ar

¹⁹ Quem ouve os trabalhos mais recentes de Marcos Valle tem a impressão de que o problema deixou algumas seqüelas permanentes em sua voz. O artista, progressivamente, passou a cantar em tons mais graves, possivelmente mais confortáveis para ele, enquanto sua voz falada atinge frequências mais agudas. Além disso, ele nunca mais exibiu a mesma potência de voz encontrada em gravações mais antigas, como “Beijo sideral” e “O cafona”.

Quem não vem?
 Posso voar
 Posso voar
 E vou voar pra bem longe...

“Só se morre uma vez” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)

É, só se vive uma vez
 E é minha vez de viver e você
 Não quer me ouvir
 Nem quer deixar minha voz ser ouvida
 Mas eu só sou um poeta, um cantor
 E tudo o que eu sei é cantar e amar
 É o que eu sei
 E, bem ou mal, afinal,
 Não desisto, insisto e você vai ver,
 Vai ouvir
 Desse seu corpo que a vida não tem mais razão
 Se não tem razão
 Pra gente ver que viver é melhor que morrer
 Só se morre uma vez
 Se for minha vez de morrer, eu morrer
 Vou, mas você
 Vai ter que ouvir, escutar,
 O que eu canto já quase sem voz...

“Novelo de lã” (Marcos Valle e Walter Mariani)

Tempo, tempo tem passado tão depressa
 Que dá para pensar
 Que o tempo tem agora menos tempo pra passar
 Tudo foi tão ontem, tudo é tão hoje
 Em memória de ontem, hoje e amanhã
 Rola em silêncio, rola em silêncio
 Como um novelo, um novelo de lã

A capa também contribui para essa sensação de tristeza, fracasso e decadência: em tons escuros, mostra um olho de cor clara – como o do próprio Marcos Valle – do qual verte uma lágrima, transformada em um teclado de piano até encontrar uma praia aparentemente sem vida. Entretanto, a desesperança não era completa nesse trabalho. Algumas letras refletem positividade e atitude, e, apesar de nenhum autor de textos a respeito desse trabalho o mencionarem, as velhas provocações continuavam. A faixa “Casamento, filhos e convenções” atacava a indissolubilidade das famílias, numa época em que o divórcio ainda não era legalizado no Brasil. Uma mulher separada vivendo uma relação extra-conjugal e abandonando marido e filhos, no Brasil de 1974, seria muito provavelmente vítima de grande discriminação (vide Dias 2003: 223-6). Mas Marcos e Paulo Sérgio Valle são diretos nessa composição. O recado é raivoso, como um desabafo ou um ultimato:

“Casamento, filhos e convenções” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)

Eu falei, e não volto atrás
Você tem que vir onde eu for
Não faz mal para onde eu vá,
Pegue o que tem e vem já
Eu não vou te esperar falar
Que ainda vai pensar em deixar pra trás
Casamento, filhos e convenções
Pegue o que tem e vem já
Eu não quero mais
Me esconder com você
Medo de alguém nos ver
Medo de alguém falar
Não!
Te encontrar e voltar
Antes de anoitecer
Sem vontade de voltar
Não!
Eu não vou mais
Quero sol, quero te mostrar
Sair por aí com a mulher que eu amo
E dizer: “esta é minha mulher”
Eu não vou te esperar falar
Que ainda vai pensar em deixar pra trás

Casamento, filhos e convenções
Pegue o que tem e vem já
Eu não quero mais
Me esconder com você
Medo de alguém nos ver
Medo de alguém falar
Não!
Te encontrar e voltar
Antes de anoitecer
Sem vontade de parar
Não!
Eu não vou mais!
Eu não vou mais!
Eu não vou te esperar falar
Que ainda vai pensar em deixar pra trás
Casamento, filhos e convenções
Pegue o que tem e vem já
Eu não quero mais
Me esconder com você
Medo de alguém nos ver

Marcos Valle, em entrevistas sobre sua obra nesse período, nunca passou de comentários muito breves sobre “Casamento, filhos e convenções”. Isso porque, vivendo na zona sul carioca, uma região notória pelo comportamento liberal de seus habitantes, não se deu tanta importância ao calibre de sua provocação, ou talvez não foi ouvido o suficiente para provocar. Dentre seus quatro casamentos, apenas o primeiro, com Anamaria de Carvalho, foi oficializado. O compositor não dá tanta importância aos casamentos de fato e direito: “Não é um papel que cria vínculos para uma relação. É o amor, e para que ele exista não há necessidade de assinaturas, papéis, celebrações, nada disso. Ele tem que existir e pronto, nada mais é necessário” (Valle 2008).

Pedro Alexandre Sanches, em seu capítulo dedicado a Marcos Valle no livro *Como dois e dois são cinco*, fala de “Deixa o mundo e o sol entrar”, do LP *Vento Sul*, como “uma ode à efemeridade do amor e, portanto, um ataque frontal a doutrinas de monogamia e casamento ‘até que a morte os separe’. Nem havia divórcio no Brasil e a insolubilidade da família era um dos pontos de honra do regime militar” (Sanches

2003: 116). Entretanto, a canção de 1972 tratava da questão, sob o ponto de vista de alguém que compõe um casal oficial e deseja se separar, de uma forma mais delicada e sua letra não era tão incisiva. Entretanto, em “Casamento, filhos e convenções”, o narrador é o amante da mulher casada, que pede a ela para abandonar tudo e seguir com ele, e com isso, se “Deixa o mundo e o sol entrar” pode ser considerada uma “canção-bomba” (Sanches 2003: 116), a canção mais recente, pela mesma linha de raciocínio, poderia ser uma bomba de poder destrutivo igual ou maior. Entretanto, como na maioria absoluta dos textos tratando desse disco, o autor faz uma análise apressada, deixando aspectos importantes de lado e transparecendo um possível descaso antes mesmo de ouvi-lo com atenção.

Outros autores demonstram ter dado mais atenção a esse trabalho e o enxergam sob um prisma diferente. Leonardo Bonfim (2006) escreve: “Apesar da despedida, o tom do disco é alegre, repleto de melodias ensolaradas e reforçado pelas harmonias vocais arranjadas por Tavito [. . .] Um belo disco para fechar com chave de ouro esta etapa da carreira”. E, para Ricardo Schott (2006), “há um clima de desilusão e alguns raios de felicidade – mas com uma proposta que oscila entre o pop e o progressivo”.

A canção “Nossa vida começa na gente”, exaltando a liberdade de expressão e idéias, também foge à desesperança e à tristeza aparentemente reinantes no LP – desmontando a possibilidade, quase realizada, de se caracterizar esse trabalho como conceitual –, e, como nos trabalhos anteriores, encontra possibilidades de mudança e acredita nelas:

“Nossa vida começa na gente” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)

Não importa o que os homens deixaram
Neste mundo para você
E nem o que eles disseram
Você é só você
Não importa o que os homens fizeram
Na História para você
E nem as roupas que usaram
Você é só você
Olhe seu mundo, sua vida

Viva como quer
Olhe nos olhos, só se sabe
O que a gente vê
Olhe pra fora
Ninguém vive mais do que uma vez
Pare, olhe, veja
Sua vida, viva como quer

Os arranjos do disco, criados por José Roberto Bertrami, Tavito e Marcos Valle, destacam um núcleo simples de instrumentos de base: piano acústico, contrabaixo elétrico e bateria. O órgão, o teclado Hohner Clavinet, os sintetizadores, os violões e as guitarras, bem como as cordas, as madeiras e os metais, fazem intervenções pontuais e complementares. Excetuam-se as faixas instrumentais “Brasil X México”, e “Charlie Bravo”, esta última influenciada pela música erudita e pelos trabalhos desenvolvidos na mesma época por Tom Jobim, como “Serra da Mantiqueira”, “Matita perê” e “Crônica da casa assassinada”. As harmonias são mais simples do que em trabalhos anteriores, e, como afirma Marcos Valle (2006), “musicalmente, minha intenção era trazer vocais para uma posição de destaque nesse disco. Aproveitei a presença de Tavito e tentei fazer algo inspirado nos Beatles e na música mineira.”

O trabalho retoma uma tendência sugestionada por Marcos Valle pela primeira vez em “Capitão de Indústria”, da trilha sonora da novela *Selva de pedra*, e traz elementos de “piano pop”, ou “piano rock”. Esse estilo, tornado popular na primeira metade dos anos 70 pela banda Queen e pelos artistas Billy Joel e Elton John, é caracterizado pelo uso do piano como instrumento central, em vez da guitarra, pelo canto despojado, sem inflexões de soul, e por arranjos sofisticados, influenciados pela música erudita. Mesmo assim, a base principal do estilo é o rock ‘n’roll e as melodias são geralmente de fácil assimilação (Negus 1996: 17). Marcos Valle procurou aproximar esse trabalho do piano pop:

Todo tipo de música centrado em piano e teclados me interessa particularmente, daí comecei a ouvir Elton John e outros artistas pop estrangeiros que utilizavam piano quando eles começaram a aparecer mais, no início dos anos 70. No disco de 1974 achei que esse estilo de música e essa forma de arranjo caberiam bem na minha proposta de trazer os vocais para a frente e resolvi simplificar as composições. É um disco bem pop, e um tanto quanto rock” (Valle 2008).

Outro importante exemplo brasileiro de piano pop, também lançado em 1974, é *Loki?*, de Arnaldo Baptista, ex-integrante dos Mutantes (vide Calado 1995: 315). Após um período imerso no rock progressivo, compondo temas elaborados e privilegiando instrumentos eletro-mecânicos e eletrônicos, o ex-mutante preferiu utilizar apenas o piano acústico nesse trabalho e valorizar canções mais simples, com refrões e seqüências harmônicas simples, e centralizar as gravações em um grupo compacto. A sonoridade dos dois discos é um tanto quanto semelhante, possibilitando encontrar influências comuns no piano pop.

Exemplo 1: Linha melódica básica de “Meu herói”, de Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle, transcrita pelo autor:

D A/C# B m7 D/E

Meu he - rói - já cho - rou - já mor - reu de me - do
Meu he - rói - é a - mor - só sa - be dar bei - jos

D A/C# G/B G/A D

5
Meu he - rói é fra - co E - le 'é um fra - cas - so
Nun - ca foi de bri - ga Se bri - gar a - pa - nha Meu he - rói é

G/D D G/D

10
is - so Meu he - rói é is - so...

À época de seu lançamento, esse trabalho não foi muito bem recebido pela crítica. Um texto particularmente contundente foi o de José Ramos Tinhorão no *Jornal do Brasil* de 16 de fevereiro de 1975:

Entre os compositores da segunda geração da bossa nova que optaram pela continuação da linha original do movimento – sofisticação na parte da música e gratuidade poética na parte da letra – os irmãos Marcos e Paulo Sérgio Valle figuram entre os mais bem sucedidos comercialmente.

Graças a composições como “Samba de verão”, “Preciso aprender a ser só” e principalmente “Viola enluarada”, Marcos e Paulo Sérgio passaram a garantir nos últimos 10 anos (eles começaram em 1964) uma certa expectativa em torno da sua corrente de criação. Acontece que a sua decidida posição culturalmente elitista – o que levou Marcos a reagir inclusive contra a canção de protesto, acusando de demagogos no samba “A resposta” os compositores adeptos do nacionalismo musical – acabou situando a obra dos irmãos Valle numa espécie de limbo cultural. Uma posição de disponibilidade criativa que foi rompida, afinal, quando a Ford resolveu pagar royalties de propaganda pela composição “Mustang cor de sangue”, levando Marcos e Paulo Sérgio a descobrirem o caminho comercial das músicas de jingle (são donos da Agência Aquarius) e das trilhas para novelas de televisão.

Assim, não é de estranhar que, em seu último LP, *Marcos Valle* (Odeon SMOFB 3854), os irmãos Valle paguem o seu tributo a essa opção sem glória, que consistiu em pular do limbo das suas primeiras inocências musicais para o purgatório das criações feitas de clichês, o que equivale a mandar todas as pretensões de uma obra séria para o inferno.

Na verdade, o que Marcos Valle demonstra com suas músicas em parceria com o letrista Paulo Sérgio – seu irmão mais do que nunca nesse infortúnio cultural – é que ele não tem musicalmente mais nada a dizer a ninguém, enquanto compositor. Nas 11 faixas que compõem seu LP musicalmente embrulhado para presente, nada lembra o que a dupla produziu de bom, e tudo lembra o que outros já fazem muito melhor.

Nesse sentido, aliás, Marcos Valle não teve sorte sequer na única música em que trocou o irmão letrista por Walter Mariani. Nessa faixa, referente à canção “Novelo de lâ”, que não passa de uma baladinha-iêiêiê (o que é uma forma de não ter o que dizer em música), a letra é um primor de clichês literários (o que é uma forma de não ter o que dizer em poesia).

Afinal, restam pelo menos nesse mesmo “Novelo de lâ” alguns versos que, sobre constituírem um exemplo dos truques poéticos dos parceiros de Marcos Valle, parecem feitos de propósito para mostrar como seu LP revela a decadência atual, sem fazer lembrar as esperanças passadas:

“Tudo foi tão ontem,
tudo é tão hoje
Em memória de ontem, hoje e amanhã
Rola em silêncio, rola em silêncio
Como um novelo, um novelo de lâ”

E nem é preciso dizer que essa coisa que rola hoje tão em silêncio é a obra dos dois irmãos.

Capítulo IV

Análise

1. Dicção

Luiz Tatit (1995, 1997, 2007) desenvolveu um sistema de estudo da construção do sentido na música popular, tentando estabelecer parâmetros fundamentados na semiótica e na lingüística. Para ele (1997: 87)...

... a canção popular é produzida na interseção da música com a língua natural. Valendo-se de leis musicais para sua estabilização sonora, a canção não pode, de outra parte, prescindir do modo de produção da linguagem oral. Daí a sensação de que um pouco de cada nova obra já existia no imaginário do povo, senão como mensagem final ao menos como maneira de dizer. Estudar a canção é no fundo aceitar o desafio de explorar essa área nebulosa em que as linguagens não são totalmente “naturais” (no sentido semiótico do termo, onde compreende-se as duas macrossemióticas, mundo natural e língua natural, transcendendo o indivíduo) nem totalmente “artificiais” e precisam das duas esferas de atuação para construir o seu sentido.

Considerando possibilidades de apreensão empírica do ouvinte através da percepção de ritmos, reiteraões, tonalidades e tensões – estas últimas relacionadas aos efeitos e esforços no campo físico, fisiológico e emocional – Tatit (1997: 101-2) associa a canção popular à linguagem oral. As mesmas consoantes que se transformam em ataques rítmicos contribuindo para dar forma ao gênero musical da canção recortam a voz, tornando-a inteligível e estabelecendo frases e funções narrativas. Já as vogais, base entoativa da fala, estabilizam a curva melódica em uma sonoridade contínua, representando fisicamente as tensões emotivas. Considerando essas relações, o autor persegue uma análise integrada de dois elementos interdependentes e essenciais à canção popular: a melodia e a letra, a partir dos quais Tatit trata dos cancionistas, ou compositores de canções, analisando vários exemplos a partir de um quadro de semitons onde os movimentos de sílabas e expressões são registrados segundo os parâmetros tempo e altura. Ele considera o cancionista...

... um malabarista. Ele tem um controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, distraidamente, como se para isso não despendesse qualquer

esforço. Só habilidade, manha e improviso. Apenas malabarismo. Cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, lingüísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial. O cancionista é um gesticulador sinuoso com uma perícia intuitiva muitas vezes metaforizada com a figura do malandro, do apaixonado, do gozador, do oportunista, do lírico, mas sempre um gesticulador que manobra sua oralidade, e cativa, melodicamente, a confiança do ouvinte. No mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica. Sobre essa base, o que é dito torna-se, muitas vezes, grandioso (Tatit 1995: 9).

À medida que o cancionista manobra simultaneamente a melodia e o texto, podem surgir duas tendências a partir das articulações de vogais e consoantes. Quando a duração das vogais é prolongada e a extensão das tessituras e saltos intervalares é ampliada, o andamento da música desacelera. Cada contorno melódico fica mais destacado e, nesse momento, valoriza-se as frequências agudas e a capacidade de sustentação das notas. Para o autor, o objetivo do cancionista nesse momento é a paixão, em vez da ação. Ampliando a duração e a frequência, ele imprime na progressão melódica a modalidade do /ser/ (Tatit 1995: 10). Porém, em outros momentos, sua intenção pode ser oposta: reduzindo a duração das vogais e o campo de utilização das frequências, ele produzirá uma progressão mais veloz e mais segmentada pelos ataques frequentes de consoantes. Dessa maneira, o ritmo é privilegiado, e, reduzindo a duração e a frequência, o cancionista entra no território da ação e da modalidade pelo /fazer/ (Tatit 1995: 11). Tatit, dessa forma, acredita que o grande mérito do cancionista está em criar obras perenes com os mesmos recursos utilizados para a produção efêmera da fala cotidiana. Compor é procurar uma dicção convincente, processando não apenas a frequência e a duração dos sons, mas também o timbre, resultando num projeto especial de dicção a ser alterado ou aprimorado por cantores e arranjadores (vide Tatit 1995: 9-11).

A maior parte da produção de Marcos Valle entre 1968 e 1974 foi elaborada em parceria com seu irmão Paulo Sérgio Valle²⁰, autor das letras. Os irmãos Valle formam uma das principais duplas de compositores da história da música popular

²⁰ Nessa época, Marcos raramente escrevia letras. A única assinada por ele nessa fase, “Não tem nada não”, destinou-se a uma melodia já existente de João Donato. Porém, após o CD *Escape*, de 2001, Marcos Valle começou a escrever letras com regularidade e desde então tem escrito um considerável número de canções sozinho.

brasileira. Assim, da mesma forma que a dicção de Luiz Gonzaga é analisada por Tatit (1995: 148-59) levando em consideração, fundamentalmente, sua obra em parceria com Humberto Teixeira, utilizarei o método de Tatit para analisar a dicção dos irmãos Valle.

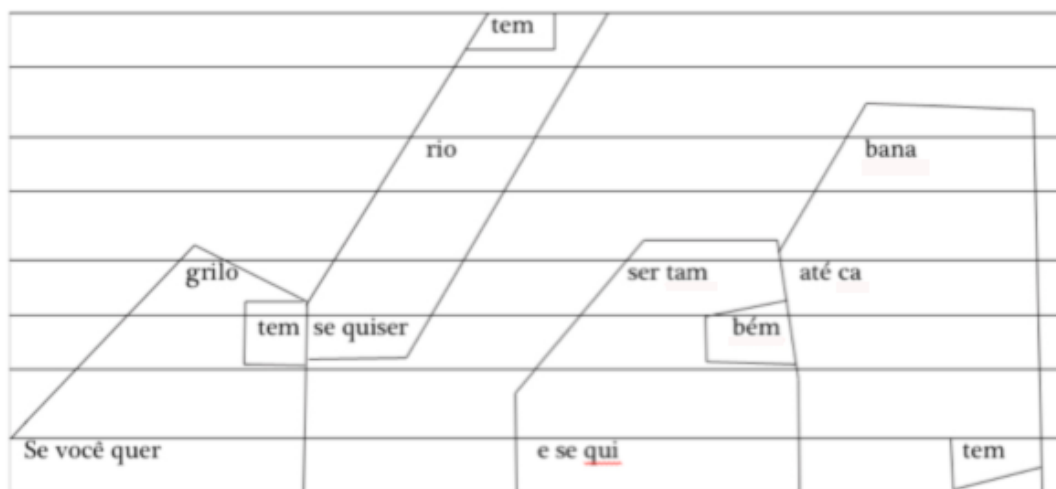
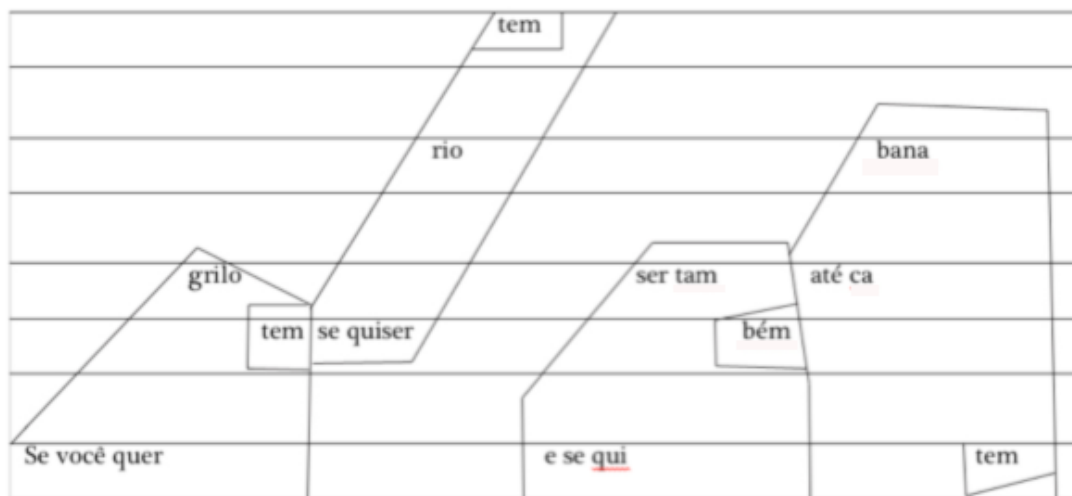
Boa parte das primeiras composições gravadas dos irmãos, no estilo bossa nova, reflete uma certa ingenuidade no trato com as palavras, além de um romantismo juvenil e do uso de diminutivos e inversões frasais simplórias, para facilitar as rimas (Sanches 2004:105). Marcos e Paulo Sérgio revelam uma certa tendência para o movimento, para a ação, e para o reforço de ataques percussivos através de consoantes bem destacadas. Tudo isso aparece em várias canções dessa fase bossa-novista, inclusive as mais famosas. Por exemplo, “Os grilos”, gravada pela primeira vez em 1967, cuja letra diz:

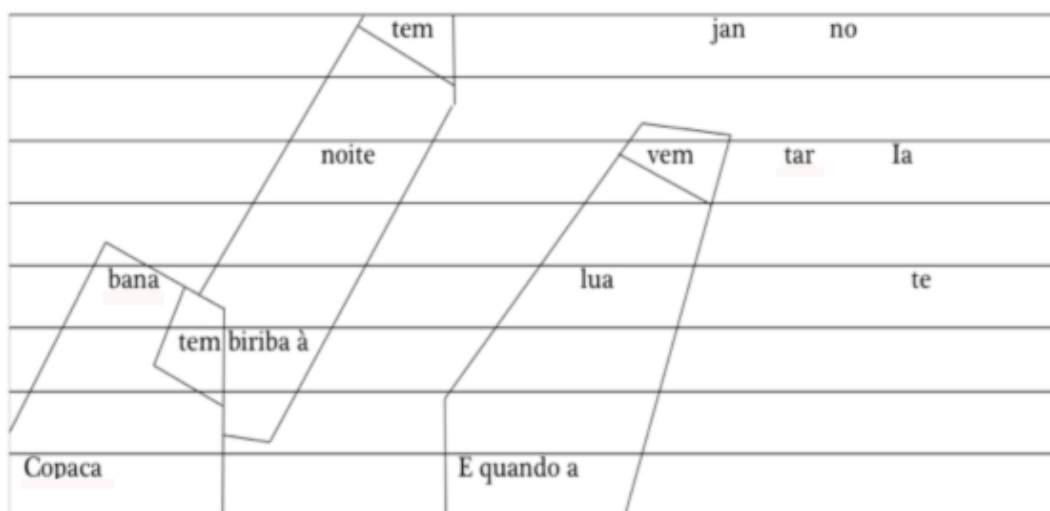
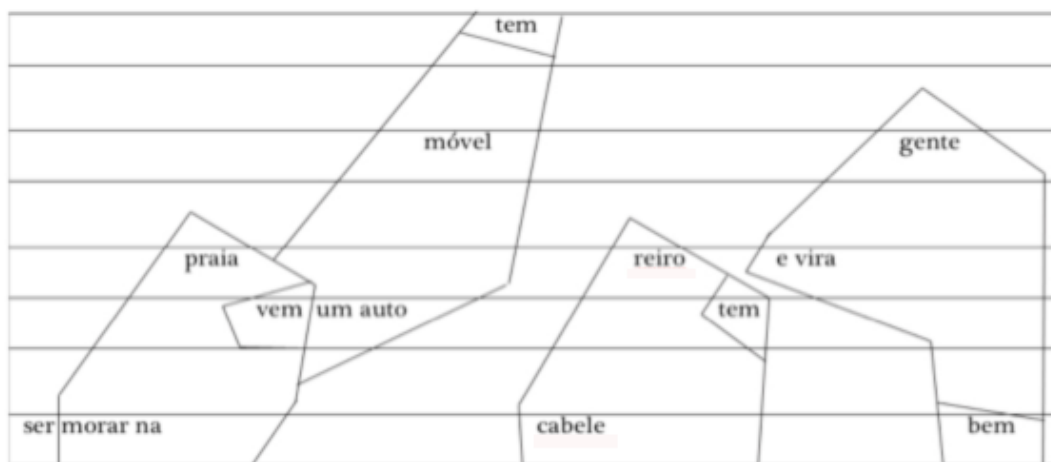
“Os grilos” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)

Se você quer grilo tem,
Se quiser rio tem
E se quiser também
Até cabana tem
Uma lareira tem
Um violão também
Um passarinho tem
Mas se você quiser morar na praia, vem
Um automóvel tem
Cabeleireiro tem
E vira gente bem
Copacabana tem
Biriba à noite tem
E quando a lua vem, jantar no Iate
Bem, eu faço o que você quiser
Se você for minha até morrer, mulher

Por si só, esse texto pode ser considerado ambíguo, servindo tanto como um convite à conjunção amorosa feito pelo narrador à mulher (com a oferta de um generoso dote tanto para quem deseja uma vida rústica em meio à natureza, como para quem prefere o glamour da alta sociedade no Rio de Janeiro), quanto como uma ironia,

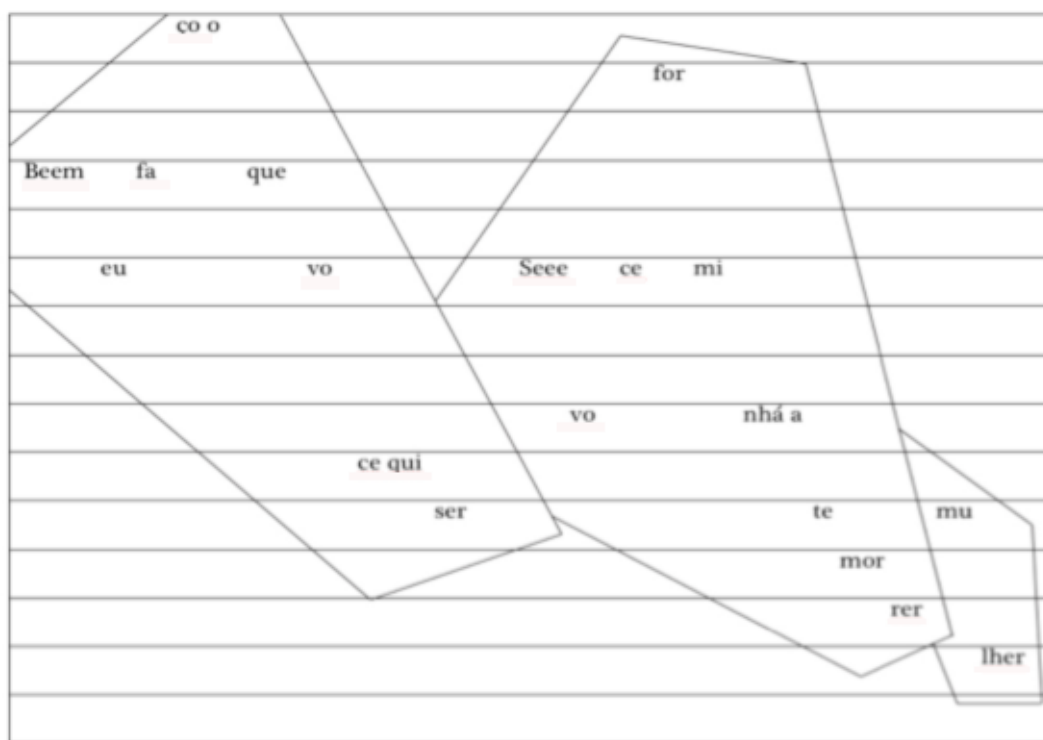
criticando essa “compra de amor”. A versão gravada no disco *Marcos Valle*, de 1970, favorece a interpretação “irônica” quando, em meio a um solo de guitarra, o artista surge com algumas intervenções faladas e risadas histéricas, “interpretando” um figurão do jet-set, desses que acreditam estar acima de tudo e de todos. A melodia segue um desenho simples, com uma estrutura de verso onde as notas musicais gravitam por uma extensão de oito semitons, sugestionando uma estrutura modal, marcada intencionalmente pela repetitividade dos desenhos:





A delimitação das figuras melódicas é idêntica nas duas estrofes, cuja transição se articula pela expressão conjuntiva “mas se você quiser” e se caracteriza pela gradação sistemática e pela ênfase no caráter percussivo das consoantes e sílabas, que, como na fala, se sucedem rapidamente (típico caso de modalização pelo /fazer/) até a pontuação conclusiva nos tonemas²¹ “vem”, “tem” e “também” – este último o único onde a sílaba que representa o auge da pontuação percussiva das frases não corresponde à palavra inteira.

Após essa enumeração de todo o conteúdo do dote ofertado pelo narrador à mulher, vem o refrão que conclui e sintetiza o texto, no qual a melodia realiza um salto de quase uma oitava, abrindo espaço para uma emoção mais intensa e apaixonada:



A melodia, nesse ponto, forma duas frases iniciadas por uma nota mais longa, com desenhos semelhantes. Deixa de sugerir um modo, atravessando acidentes cromáticos, e se condiciona à harmonia, rigorosamente tonal, que tece um jogo harmônico de tensão e resolução através dos acordes Em7(9), A7(b13), Dm7(9), G7(#11), Gm7, C7(9), Bm7 e E7(#9), este último representando a dominante da tônica principal (em

²¹ O tonema representa, em um idioma, um tipo de fonema onde as diferenças de altura são empregadas para expressar diferentes emoções e informações paralingüísticas, bem como ênfase e contraste.

lá menor). Nesse momento, o discurso repousa após a palavra “mulher”, para ser retomado nos versos.

Com o tempo e o amadurecimento, os irmãos Valle abandonaram a ingenuidade juvenil – uma das predileções de João Gilberto, segundo Tatit (1995: 163) – e foram adiante nessa proposta de frases pontuadas por consoantes percussivas e andamento acelerado, influenciadas principalmente pelo samba e pelo baião. Aproximaram ainda mais suas canções da fala propriamente dita, sem entretanto transformá-las totalmente em canto falado nesses momentos. O auge dessas experiências, as quais não representam exatamente uma ruptura com a dicção encontrada no repertório bossa-novista de Marcos e Paulo Sérgio, aconteceu no LP *Previsão do tempo*, de 1973. Um exemplo significativo encontrado no LP é a faixa “Nem paletó, nem gravata”, onde o desenho melódico apresenta pouquíssimas variações, girando em torno de uma estrutura repetitiva composta por quatro semitons, de desenho tão simples que optei por não delimitar as frases, e fechada por uma descida cromática coincidente com uma espécie de conclusão na letra:

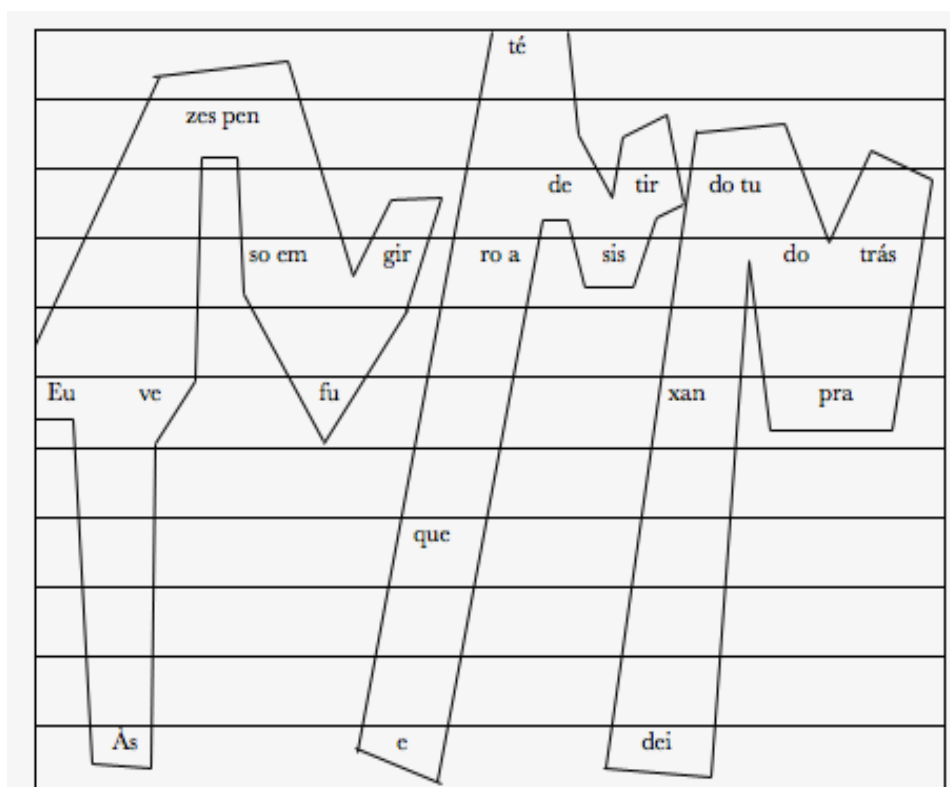
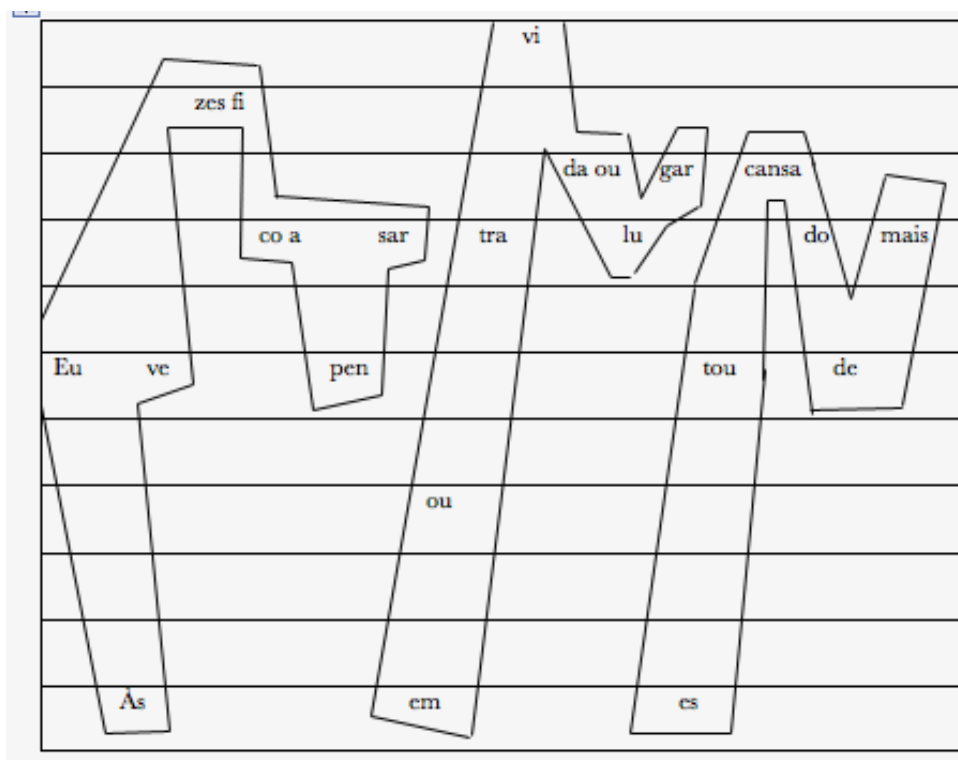
Ora	vi	não	
	mora	vi	tu
se a	da	de	gora
	que eu	va	do a

tu	que	não	
	pouco	se	mui
De	do eu	ro um	louco
	que eu	ja	to

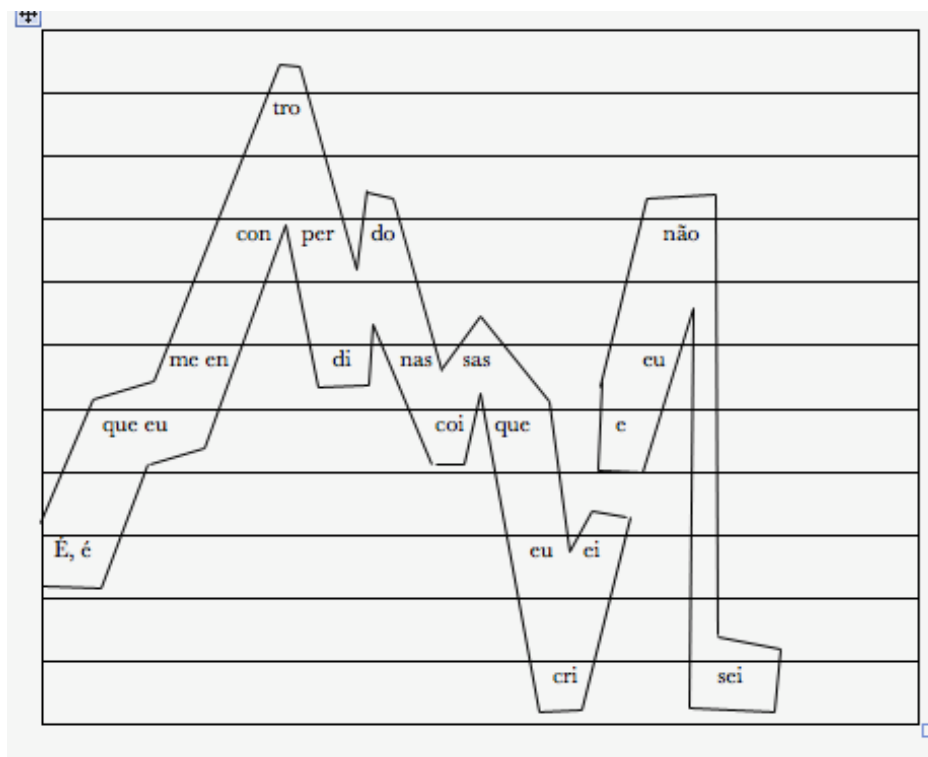
mim	tem		
	tério	le	na
Pra	não	mis	sério
	não	vo	da a

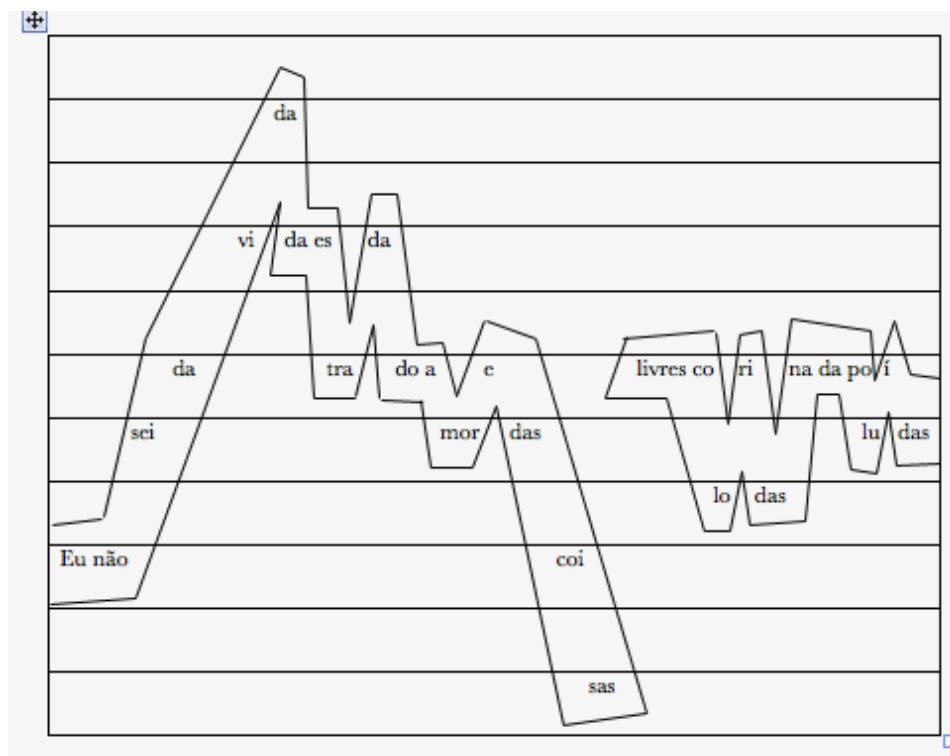
vis	pa
	tó nem gra
	va
	ta
Não	to le

Entretanto, Marcos e Paulo Sérgio Valle também exploram, em alguns momentos, o prolongamento das vogais, os andamentos mais lentos, as frequências mais altas e as emoções dos ouvintes. A simples audição cuidadosa do conjunto de sua obra revela um razoável número de canções moduladas pelo /ser/. Por exemplo, “Preciso aprender a ser só”, de 1965, analisada por Tatit (1995: 54 e 2007: 117-9), onde enfatiza-se a insuportabilidade da disjunção amorosa como tema fundamental por meio de um jogo de gradações e saltos nos momentos de maior tensão. Outro exemplo é “Capitão de indústria”, de 1972, onde o narrador, de uma forma relativamente comedida, não relata o sofrimento de uma paixão perdida, mas expõe os efeitos do excesso de trabalho e da falta de tempo para o lazer em sua vida, revelando-se prisioneiro de suas próprias conquistas. Em seus dois primeiros versos, de melodia idêntica, o narrador expõe seus sentimentos. Com saltos melódicos extensos e utilização farta de notas mais agudas, ele enfatiza e torna claras sua angústia e seu descontentamento. Precisando desabafar, ele tenta estabelecer um vínculo com o ouvinte e angariar sua simpatia:



Já nos versos seguintes, o narrador demonstra ter consciência dos motivos e conseqüências de sua angústia, o que sugere impotência diante da situação encontrada à sua frente. A melodia sobe e desce na escala de semitons, em um trecho de emissão bem mais dificultada e semelhante a um espasmo, encerrando com um suspiro na frase “e eu não sei”. Quando a primeira parte do verso é repetida, o narrador conclui com a revelação sincera de algo que lhe faz falta e é necessário, mas, pelas circunstâncias, inviável. Resta-lhe sonhar com um mundo sem poluição, livre e colorido:





“Capitão de indústria” traz uma mensagem tão clara em sua melodia e em sua letra, que muitos anos após o lançamento de sua gravação original continuou a ser regravaada por artistas vivenciando situações parecidas. O letrista Paulo Sérgio Valle (2008: 38-9) relata seu encontro com Herbert Vianna, líder dos Paralamas do Sucesso, logo após a gravação da canção pela banda em 1996, e a primeira audição da versão do trio de pop-rock, gravada em 1996 para o CD *9 Luas*:

Não era o mesmo “Capitão de indústria”. Havia alguma coisa de confessional naquela interpretação. Um desabafo. Um lamento, talvez [. . .] Era ele, tenho certeza. Era ele. Até mesmo o refrão “Capitão de indústria” tinha sido suprimido. Agora, eram suas as palavras.

Gostei tanto que lhe pedi que repetisse três vezes a gravação. Depois, não contive a curiosidade: “Por que você escolheu essa música?” “Ela me remete a um tempo de que eu tenho saudade” – disse ele, limpando os óculos. – “E eu gosto da música”.

Ficamos em silêncio por algum tempo, mas eu percebi que ele queria falar mais, externar alguma coisa que o preocupava: “Falta um tempo livre de ser, de nada ter que fazer” –

continuou, parafraseando a letra da canção. – “Os Paralamas trabalham muito, e eu pouco fico em casa”.

2. Multimídia

No período compreendido entre 1968 e 1974, Marcos Valle não se dedicou exclusivamente à sua carreira fonográfica como artista solo. Procurando aproveitar algumas oportunidades decorrentes do sucesso de suas canções e discos e da sua boa reputação como músico e compositor, também trabalhou criando jingles publicitários e trilhas sonoras para filmes, novelas e programas de televisão. Em 1969, compôs em parceria com seu irmão Paulo Sérgio a canção “Mustang cor de sangue”, que era, segundo o próprio autor, uma crítica ao consumismo e à sociedade industrial.

Lançada no mesmo ano pelo cantor Wilson Simonal, então um dos mais populares do país, no LP *Alegria, Alegria volume 3 (ou Cada um tem o disco que merece)* na temporada de shows que se seguiu, ela chamou a atenção do publicitário responsável pelas campanhas da montadora Ford, que decidiram utilizá-la em um comercial do veículo Corcel, citado na letra, ainda que estivessem cientes do teor crítico da letra (Marcos Valle 2008) .

Ainda em 1969, André Midani, diretor artístico da Philips no Brasil, solicitou ao jornalista Nelson Motta que o ajudasse a concretizar um projeto visando à produção de trilhas sonoras para telenovelas, onde canções seriam encomendadas a compositores importantes do momento e interpretadas pelos próprios contratados da gravadora. A proposta foi levada à Rede Globo, que procurava modernizar a linguagem de suas tramas. Todos os custos seriam bancados pela Philips e a emissora receberia um percentual sobre as vendas dos discos. Com o apoio da diretoria da empresa, o contrato foi fechado e o LP com a trilha sonora original da novela *Vêu de noiva* começou a ser produzido. Os irmãos Valle foram chamados para desenvolver um tema, resultando em “Azimuth”, um dos maiores sucessos do disco, cuja vendagem atingiu mais de 100 mil cópias em poucos meses. A partir dessa experiência, a Rede Globo fundou em 1970 sua própria gravadora, a Som Livre, para produzir e comercializar diretamente as trilhas sonoras de suas novelas e programas. As canções continuaram a ser encomendadas a compositores renomados especialmente para cada trama. Marcos Valle seguiu criando músicas para outras produções da emissora, como a íntegra das trilhas sonoras para as telenovelas *Selva de pedra* (1972) e *Os ossos do barão* (1973), o humorístico *Uau, a companhia* (1972), e os

programas infantis *Globo Cor Especial* (1973)²² e *Vila Sésamo* (1972-4) (Motta 2000: 196-9).

Também no início dos anos 70, Marcos Valle constituiu sociedade com seu irmão Paulo Sérgio, André Midani e Nelson Motta para montar a Aquarius, uma empresa de produção de eventos musicais e jingles publicitários (Motta 2000: 234). Ainda que o negócio não tenha sido bem-sucedido, o compositor é hoje considerado no mercado publicitário um dos principais formatadores cariocas do jingle nos anos 70 (Lopes 2004). Entre 1972 e 1973, ele também trabalhou para o cinema, desenvolvendo os temas musicais utilizados no documentário *O fabuloso Fittipaldi*, de Roberto Farias e Hector Babenco.

O estudo da multimídia na obra de Marcos Valle produzida entre 1968 e 1974 permite utilizar métodos formulados e desenvolvidos por todos os autores mencionados no capítulo anterior. É possível identificar nos trabalhos influências originárias tanto da linguagem tradicional das trilhas sonoras de filmes, onde há um grau maior de liberdade, quanto do imediatismo e objetividade do mercado publicitário. Nesse período, a televisão brasileira começava a adotar algumas novidades implantadas pelas produções norte-americanas, e as características da obra de Marcos Valle iam de encontro à sua demanda. Com isso, ele acabou se tornando um dos compositores brasileiros com maior volume de produção multimídia no início dos anos 70.

Entretanto, esse tipo de trabalho não era o seu favorito, pois “se deu conta de que, quando produzia sob encomenda, só conseguia mostrar 40 por cento do que pretendia” (Vargas 1973). Na época, os compositores chamados a produzir uma trilha sonora trabalhavam guiados basicamente pelos scripts ou sinopses, e, na melhor das hipóteses, assistiam a algumas cenas já filmadas. O prazo para composição dos temas era curto, e, na opinião de Marcos Valle, a qualidade dos trabalhos ficava um tanto quanto comprometida (Bill 1973).

Para analisar dois dos exemplos apresentados neste tópico (a abertura da novela *Selva de pedra* e uma sequência do documentário *O fabuloso Fittipaldi*), desenvolverei linhas de

²² O *Globo Cor Especial* era um programa diário destinado ao público infantil, trazendo desenhos animados e séries como a norte-americana *The Partridge Family*.

tempo derivadas da proposta de Sergei Eisenstein (1942: 105-43), com os planos fazendo um paralelo com a partitura. Entretanto, não terei maiores preocupações com detalhes, já que não existe nesses trabalhos uma relação direta entre os raros cortes, os movimentos de imagem e os sons. Analisarei também o sentido das seqüências visuais a partir de alguns princípios levantados de Philip Tagg (1979: 241-68), que também servirão como referência para o estudo da vinheta institucional criada pela Rede Globo como mensagem de fim de ano em 1971. Nesse projeto, todo o elenco da emissora foi reunido no Teatro Fênix, e filmado cantando "Um novo tempo", canção criada especialmente para esse trabalho por Marcos Valle, Paulo Sérgio Valle e Nelson Motta. Essa canção, possivelmente a obra mais famosa de Marcos Valle no Brasil (mesmo que poucas pessoas saibam que ele é um dos autores), é utilizada até hoje nas mensagens de final de ano da emissora. A vinheta, aqui, receberá uma abordagem simplificada e totalmente baseada no sentido da relação entre mensagem, música e imagem, pois restaram nos arquivos da emissora apenas os seus primeiros 30 segundos, de um total de 90. Finalmente, o videoclipe da canção "Meu herói", produzido em 1974, terá sua linguagem analisada em conformidade com as propostas de Andrew Goodwin (1992) e Carol Vernallis (2004), mas simplificada em virtude de sua precariedade técnica.











2.1 - Abertura da novela *Selva de pedra* (1972)

As aberturas de novela, de acordo com o diretor Daniel Filho (2001: 320), devem ser visualmente atraentes e a idéia que as inspira precisa resumir adequadamente a história. Ou seja, elas não contêm uma narrativa independente, mas sintetizam a trama e a representam resumidamente em alguns casos. Na Rede Globo do início da década de 70, eram produzidas pelos próprios diretores das novelas, os quais podiam contar apenas com a imaginação e com algumas ilustrações, fotografias, grafismos com fotos e bonecos, além de alguns recursos primitivos de edição que lhes permitiam manipular imagens. A partir de 1975, com a implantação das cores na maioria das novelas, o investimento em novos equipamentos e a contratação do designer austríaco Hans Donner, criador do padrão visual utilizado até hoje pela emissora, as aberturas se sofisticaram.

A música é fundamental para o sucesso de uma abertura, devendo se adequar à idéia expressa por ela, que, em alguns casos, pode sugerir a utilização de ruídos (Daniel Filho 319). Em *Selva de pedra*, onde todas as canções são de autoria de Marcos e Paulo Sérgio Valle,²³ a versão do tema de abertura efetivamente utilizada na novela, reduzida para cerca de 1 minuto e 20 segundos, é instrumental, com os membros do Coro Som Livre executando apenas vocalizações, e não consta no LP que contém a trilha sonora nacional, onde está uma variante mais longa, com arranjo diferente e uma letra cantada.

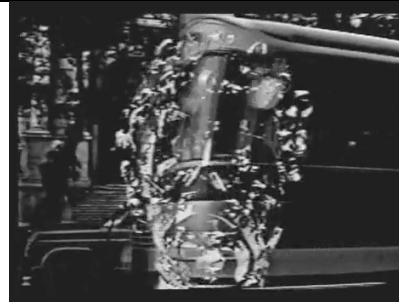
²³ Em *Selva de Pedra*, como em todas as novelas do início dos anos 70, ainda era comum a utilização de outros trabalhos como música incidental. Nessa novela, dentre outros, é possível ouvir em alguns capítulos temas da trilha sonora do filme *Dollar\$* (1971), assinada por Quincy Jones.

Representação gráfica da integração entre imagens e música em uma linha de tempo para a abertura de *Selva de pedra* (transcrição do arranjo por Alexei Michailowsky):

									
TEMPO (segundos)	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Vozes (geral)									
Coro masculino									
Violinos									
Cello									
Guitarra wah-wah									
Piano									
Baixo Elétrico									



	10	11	12	13	14	15	16	17	18
	<p>The musical score is written for a band. The top staff is a single melodic line in treble clef. Below it are staves for Baritone (Bar.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), Guitar (Gtr.), Piano (Pno.), and Electric Bass (E.B.). The score spans measures 10 to 18. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, chords, and articulation marks.</p>								



	19	20	21	22	23	24	25



26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36
----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----

16

Bar.

Vln.

Vc.

Gtr.

Pno.

E.B.

Enbo - ra



	37	38	39	40	41	42	43	44	45
21									

								
46	47	48	49	50	51	52	53	54

31



Bar.



Vln.



Vc.



Gtr.



Pno.



E.B.





	56	57	58	59	60	61	62	63
Bar.								
Vln.								
Vc.								
Gtr.								
Pno.								
E.B.								



	74	75	76	77	78	79	80	81
	<p>41</p>							



A abertura de *Selva de pedra* começa com o ator Francisco Cuoco, intérprete do protagonista Cristiano Vilhena, filmado do pescoço para cima e de costas para a câmera. Em uma cena rápida editada, onde alguns quadros são congelados por frações de segundo e o movimento é acelerado em seguida, o ator se vira e olha de frente para a câmera. A testa franzida e os olhos ligeiramente arregalados, expressando raiva e escurecidos pelas condições de iluminação e pela imagem em preto e branco, lhe dão um ar sóbrio.

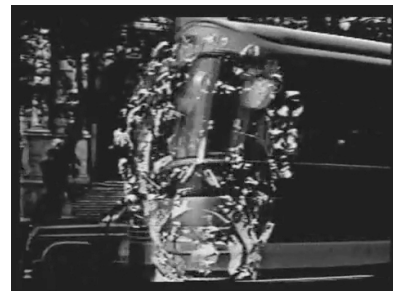
Subitamente, na marca de 4 segundos, a ilustração de uma máscara encobre seu rosto. Além de representar iconicamente o personagem, ela também pode simbolizar o fato de que ele, ao longo da trama, é acusado e preso por um assassinato que não cometeu.

Um riff executado por vários instrumentos, repetido várias vezes em ambas as versões gravadas do tema de abertura, mas que aqui, devido às edições, aparece apenas uma vez, marca o início da música. Quando a máscara encobre o rosto de Francisco Cuoco, um ostinato rítmico é executado pelo piano, com o acorde C4/7/9/11 sendo vigorosamente percutido. É o único momento da abertura onde há uma relação direta entre um corte de plano de imagem e a música: assim que esse ostinato é concluído, há uma mudança de plano.



A máscara que encobria o rosto de Francisco Cuoco se dissolve e surge em seu lugar a estátua de um leão, que está com uma pata pousada sobre uma esfera. Em *Selva de pedra*, essa figura representa as aspirações do personagem Cristiano Vilhena, o qual deixa a pequena cidade de Campos movido por um enorme desejo de vencer na vida, e ruma para o Rio de Janeiro. Em um determinado momento da trama, ele está seduzido pelo poder de tal forma que sua vida pessoal é afetada.

O letreiro com o nome da novela, incluindo também a ilustração de um leão majestosamente sentado, é apresentado logo após o surgimento da estátua, e a linha melódica do tema de abertura, que exibe um arranjo moderno para a época, com feições urbanas, se desenvolve a partir daí.



Imagens diversas do centro do Rio de Janeiro são exibidas, focalizando locais como o porto e as obras da Catedral Metropolitana, e, aos poucos, a imagem da máscara retorna e se sobrepõe a elas. O Rio de Janeiro significa, no enredo da novela, o domínio espacial almejado pelo personagem Cristiano Vilhena. Após alguns segundos, as imagens passam a mostrar pessoas: trabalhadores, transeuntes nas ruas, jovens, uma mãe e uma criança, que olha assustada para a câmera. A máscara, estática, permanece sobreposta a todas essas cenas.

As imagens sugerem que Cristiano Vilhena não almeja apenas acumular capital, mas também deseja exercer poder sobre as outras pessoas, colocando-se perante elas em uma posição de onisciência, onipresença e onipotência divinas, manipulando e decidindo seu destino. A letra do tema de abertura, ausente da versão tocada na abertura, também representa bem essa idéia: “Embora eu não seja Deus / Que seja eu depois de Deus / Primeiro eu depois de Deus”.

Ao mesmo tempo, a sucessão tensa e desorganizada de imagens fragiliza a riqueza e o poder, refletindo uma estrutura social complexa, instável, e difícil de ser governada tiranicamente.



As imagens retratando lugares e pessoas desaparecem, permanecendo apenas a máscara, a qual, nos últimos segundos da abertura, vai se dissolvendo lentamente até deixar em seu lugar o rosto do ator Francisco Cuoco. A abertura, portanto, é cíclica, representando a luta mal-sucedida do protagonista para atingir seus objetivos de vida, sintetizados na letra pelo verso que o coloca em posição inferior apenas a Deus, e seu posterior retorno a uma condição mais humilde nos últimos capítulos: após ter permanecido preso, perdido a presidência da empresa e acreditar que perdeu sua

esposa em um acidente, recebe de presente um navio do estaleiro pertencente à sua família para recomeçar.

O fim da abertura coincide, um tanto quanto artificialmente e graças a um trabalho de edição não muito preciso,²⁴ com o término da primeira seção do tema musical, conforme registrado em partitura. Quem assiste a essa abertura percebe que os compositores não receberam a incumbência de trabalhar dentro de um limite de tempo para suas peças: a adequação ficava a cargo dos técnicos de edição de imagem e som.

²⁴ Algumas falhas na edição de áudio estão facilmente perceptíveis, prejudicando a fluência da música.

2.2 - “Tema de Maria Helena”, da trilha sonora do documentário *O fabuloso Fittipaldi* (1972-3)

O documentário *O fabuloso Fittipaldi*, concluído em 1973, focaliza a participação do brasileiro Emerson Fittipaldi na Fórmula 1, no início dos anos 70, e sua vitória no campeonato mundial de 1972. É um relato predominantemente jornalístico e biográfico filmado no Brasil, Inglaterra, Áustria, França, Alemanha, Suíça e Itália, mostrando, além de trechos das corridas, fatos da vida do piloto desde a infância, e contando com a participação de seus pais, familiares, amigos e outros pilotos da época.



Dentre os temas desenvolvidos pelos irmãos Valle para a trilha sonora, destaca-se o “Tema de Maria Helena”, que apresenta a primeira esposa do piloto, Maria Helena Dowding. Essa canção, em contraponto ao restante da trilha, pretende caracterizar um lado mais sereno do herói brasileiro em meio à agitação das corridas. No momento em que ela é executada no filme, Maria Helena está falando sobre o primeiro encontro do casal, ocorrido em 1969 no aeroporto de Congonhas, em São Paulo, e o casamento ocorrido apenas três meses depois.


A canção acompanha uma sequência de imagens sem um enredo ou uma narrativa específica, servindo como uma alegoria da presença da esposa na vida do piloto. Alguns clichês tradicionais de contos de fadas onde o herói conquista o amor da princesa bela e loira integram a mensagem da canção e do documentário. Em ambos, Emerson Fittipaldi e Maria Helena se transformam em personagens, e a realidade se mistura à fantasia, mas não completamente: desde o primeiro encontro, ela se importava com o homem Emerson, que, conforme seu relato no filme, precisou esperar sentado no saguão do aeroporto durante horas para levá-la a um restaurante, e só lhe despertou interesse ao demonstrar imperícia para estacionar um simples automóvel de passeio, apesar de suas vitórias no automobilismo internacional.

Representação gráfica da integração entre imagem e música em uma linha de tempo (transcrição do arranjo por Alexei Michailowsky)

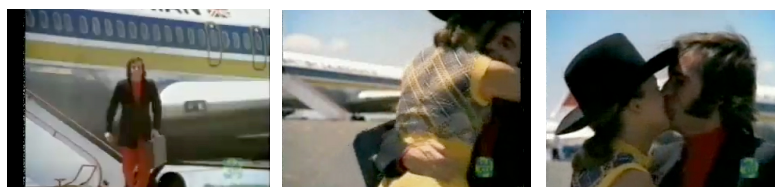
																			
Tempo (segundos)	1	2	3	4	5	6	7	8											
<p>ARP Pro Soloist</p> <p>Piano</p> <p>Baixo Rickenbacker</p>																			
(o plano permanece o mesmo)																			
9	10	11	12	13	14	15	16	17	18										
<p>ARP</p> <p>Pno.</p> <p>E.B.</p>																			

								
19	20	21	22	23	24	25	26	27
<p>7</p> <p>mi - nhas mãos Es - tou con - ti - go mui - to mais do que es - tou a - qui Teu car-ro'a -</p> <p>ARP</p> <p>Pno.</p> <p>E.B.</p>								
								
28	29	30	31	32	33	34	35	36
<p>10</p> <p>go - ra ve - jo'en tran - do na Cur - va do Sol, e'o sol me lem-bra das ma nhãs do</p> <p>ARP</p> <p>Pno.</p> <p>E.B.</p> <p><i>rit.</i> <i>a tempo</i></p>								

											
37	38	39	40	41	42	43	44	45			
<p>13</p> <p>nos-so'a mor As tu - as mãos cor - ren - do'o cor - po que vo - cê ven - ceu Na tu - a</p> <p>ARP</p> <p>Pno.</p> <p>E.B.</p>											
											
46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57
<p>16</p> <p>voz meu no me di go, só por di zer... He - le - na... Ma - ri - a He</p> <p>ARP</p> <p>Pno.</p> <p>E.B.</p>											

														
58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72
<p>20</p> <p>le - - - na... Ma-ri - a He - le - na... Ma-ri - a He</p> <p>ARP</p> <p>Pno.</p> <p>E.B.</p>														
(o plano permanece o mesmo)														
73	74	75	76	77	78	79								
<p>24</p> <p>le - - - na... Ma - ri - a He - le - na...</p> <p>ARP</p> <p>Pno.</p> <p>E.B.</p>														

Os planos que mostram Emerson Fittipaldi e Maria Helena Dowding em momentos românticos, ao som do “Tema de Maria Helena” são apenas dois, e, ao longo de 1 minuto e 20 segundos, vão sendo intercalados sem sincronização direta com a música, cuja versão é a mesma que consta no LP da trilha.



Enquanto a introdução da música, caracterizada por ataques mais fortes dos instrumentos, é executada, as imagens mostram um avião da British Caledonian Airlines pousando em um aeroporto – a claridade do céu e luminosidade do dia sugerem uma locação no Brasil – e dele desembarca Emerson Fittipaldi, carregando uma pasta executiva. No único momento onde há alguma sincronização entre os movimentos e o andamento da música, graças à câmera lenta, o piloto, demonstrando grande felicidade, corre desengonçadamente em direção à câmera. A intensidade da música diminui, e a textura dos instrumentos, principalmente a do sintetizador, sugerem serenidade e paz.

No momento seguinte, Emerson abraça efusivamente Maria Helena, que estava à sua espera no pátio de aeronaves e entra no enquadramento da imagem. O piloto ergue a esposa e o casal se beija.

A canção reflete um lado mais humano, sem heroísmo excessivo, de Emerson Fittipaldi, e a doçura atribuída pelo filme à sua esposa desde os primeiros versos da letra: “Que estrada é essa que te leva pra longe de mim? / Que estrada é essa que te traz de volta para mim? / Estou tão perto e tão longe, o tempo em minhas mãos / Estou contigo muito mais do que estou aqui”. Mais adiante, a relação de Maria Helena com os momentos em que Emerson está em ação, ao volante de seu carro de

corrida, é abordada pela letra: “Teu carro agora vejo entrando na Curva do Sol²⁵ / E o sol me lembra das manhãs do nosso amor”. No momento em que esses versos são cantados, há um *ritardando* que gera alguma expectativa, para o retorno posterior ao movimento normal da canção.



Nessa seqüência, Emerson Fittipaldi conduz sua esposa através de um campo florido, próximo a bosques cuja aparência sugere uma paisagem européia, e em seguida se deita com ela na grama. Maria Helena está no colo do marido, que assume uma posição totalmente protetora. Um verso da letra associa a conquista do amor da esposa com uma vitória: “As tuas mãos correndo o corpo que você venceu”.

Após os dois versos, o refrão reúne desenhos melódicos com saltos de até uma sétima menor, executando-se uma progressão de acordes que se afastam até a subdominante de quarto grau, para a partir daí se aproximar da tônica, atingir a função dominante no movimento de retorno e modular para um tom abaixo, enquanto o nome “Maria Helena” é reiteradamente cantado.

²⁵ A Curva do Sol era um dos trechos mais famosos do traçado original do autódromo de Interlagos, em São Paulo.

2.3 - Mensagem de fim de ano da Rede Globo (1971)



A vinheta de fim de ano criada pela Rede Globo em 1971 não divulgava diretamente um produto ou serviço específico, mas procurava aproveitar as festas de fim de ano para reforçar o vínculo afetivo do público brasileiro com a emissora, que almejava não apenas a liderança de audiência, mas a hegemonia do mercado brasileiro, tornando-se “um ponto de encontro, um espelho onde os brasileiros se vêem e, mais ainda, uma janela que abre horizontes” (Erlanger 2003). Pela primeira vez desde sua fundação em 1965, todo o seu cast de atores, apresentadores e jornalistas foi reunido para levar seus votos de boas festas aos brasileiros. E a mensagem vinha em forma de música: “Um novo tempo”, de autoria de Marcos Valle, Paulo Sérgio Valle e Nelson Motta, cantada na gravação pelos integrantes dos grupos MPB-4 e Quarteto em Cy, dublados na filmagem pelo elenco da emissora.

Nesse trabalho, tanto a música como a imagem refletem uma sucessão de clichês. O grupo de artistas, jornalistas e funcionários da empresa é retratado como uma grande família confraternizando em uma ceia de Natal ou festa de Réveillon. Nos primeiros segundos da vinheta, os principais artistas da emissora na época – Tarcísio Meira, Chico Anysio, Glória Menezes, Francisco Cuoco e Regina Duarte – aparecem em close. Eles não são retratados como pessoas, mas como os personagens que interpretavam na época: Tarcísio Meira, filmado de perfil, exhibe a fisionomia tensa do

personagem João Coragem, da novela *Irmãos Coragem*; Francisco Cuoco aparece como o Gilberto Athayde de *O cafona*; Regina Duarte, então interpretando a cândida Patrícia em *Minha doce namorada*, sorri ternamente; e Chico Anysio está caracterizado como Walfrido Canavieira, o prefeito de Chico City. Em seguida, a câmera focaliza todo o grupo disposto em uma arquibancada e ocupando toda a extensão da tela enquanto um letreiro exibe a frase “Que seus sonhos sejam verdade”. Todos se apresentam felizes, cantando, dançando (alguns formam pares) e se abraçando. Mais adiante, o letreiro retorna com o logotipo da emissora envolto pelo número 72, representando o ano que começaria.

A canção “Um novo tempo” também não foge dos estereótipos natalinos. Sua melodia é alegre e fácil de memorizar e cantar, com poucas variações sendo aplicadas a seus desenhos. O arranjo contém um *crescendo* com cordas, harpa e sinos, evocando um cenário natalino. E, mesmo para quem apenas ouve a gravação, a presença do coro remete à idéia de confraternização e comunhão. A letra, por sua vez, é otimista, faz votos de que o futuro seja melhor, com os sonhos de todos se tornando realidade, e convoca as pessoas para festejar juntas porque é fim de ano e o espírito de Natal está presente.

A Rede Globo expandia seu alcance pelo Brasil no início da década de 70²⁶ e suas produções começavam a fazer parte do cotidiano do país. A letra deixava claro que a sua festa estava aberta a todos: “Hoje a festa é sua, hoje a festa é nossa, é de quem quiser, quem vier”. Por isso, o trio de compositores, obrigado a seguir um *briefing*,²⁷ não tinha como evitar os clichês, pelos quais a letra foi criticada até pelos executivos da emissora e por alguns integrantes do elenco que participou da vinheta. Segundo Nelson Motta (2000: 235), todos concordavam com a impossibilidade de criar algo mais original.

²⁶ Em 1969, com o início das transmissões em rede via satélite no Brasil, a Globo contava com nove emissoras afiliadas nos estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Bahia, Goiás, Pará e Pernambuco. O *Jornal Nacional* foi o primeiro programa transmitido ao vivo em cadeia nacional.

²⁷ Na publicidade, o *briefing* é um estudo, muitas vezes fornecido à agência pelo cliente, onde estão descritos a situação de sua marca, seus problemas, objetivos e recursos para atingi-lo. É considerado a base do planejamento das campanhas publicitárias (Sampaio 2003: 325).

Veiculado maciçamente, o tema fez sucesso imediato e foi incorporado ao repertório natalino brasileiro, e é empregado até hoje nas vinhetas lançadas pela Globo a cada fim de ano, com arranjos diferentes sendo continuamente elaborados e a mesma mensagem do original, cuja importância é tão grande que foi homenageada pela emissora com uma citação na mensagem comemorativa ao seu 25º aniversário e ao Natal de 1989. Marcos Valle, Paulo Sérgio Valle e Nelson Motta, autores de “Um novo tempo”, criaram um novo jingle para a ocasião, “A Globo 90 é nota 100”.

2.4 - Videoclipe da canção “Meu herói” (1974)



O videoclipe é uma forma independente de multimídia musical caracterizada por não conter narrativas completas ou complexidade de tramas, acompanhando a forma de uma canção, e pela necessidade dinâmica da relação entre esta e a imagem para sua existência (Vernallis 2004: 4). Os artistas interpretam a si mesmos ou se tornam personagens, e, como regra geral, seu envolvimento na diegese não ultrapassa a extensão das canções (Goodwin 1992: 76). Suas origens remontam aos anos 40, com a produção de alguns vídeos que divulgavam artistas de jazz, e sua linguagem recebeu um maior desenvolvimento a partir dos anos 50, quando diversos filmes abordando a cultura jovem e o rock 'n' roll, dentre os quais *Love Me Tender*, *Jailhouse Rock*, *Fun in Acapulco* e os demais estrelados por Elvis Presley entre 1956 e 1969,²⁸ passaram a conter seqüências musicais de feições promocionais (Goodwin 1992: 29).

Em 1964, o lançamento do primeiro filme dos Beatles, *A Hard Day's Night*, dirigido por Richard Lester, trouxe uma nova perspectiva para a relação entre cinema e música popular. Até então, as canções apresentadas nos filmes serviam como elemento

²⁸ Esses filmes promoviam algumas canções lançadas nos discos do cantor, mas nem sempre podiam ser considerados musicais, encaixando-se ainda em um modelo anterior, onde o elemento mais importante era o roteiro. Neles, Elvis Presley assumia a função principal de ator, interpretando personagens criados especialmente para cada história.

secundário ao roteiro. Na estréia cinematográfica do quarteto, a ordem dos fatores se inverteu: as canções eram os principais componentes, e o roteiro foi elaborado a partir delas, criando um enredo que permitisse concatená-las com alguma lógica no formato de um longa-metragem de 90 minutos. Os integrantes do grupo interpretavam a si mesmos, e suas características individuais em *A Hard Day's Night* eram semelhantes às que exibiam em seus concertos, aparições públicas e entrevistas: John Lennon era irreverente e extrovertido; Paul McCartney, autoconfiante e vivaz; George Harrison, introspectivo, e Ringo Starr sarcástico e pateta. Esse projeto promovia tanto o filme quanto o LP com as canções.

A fórmula desse filme inspirou as redes de televisão norte-americanas a criar seriados protagonizados por artistas de música popular. *The Monkees* (1966) e *The Partridge Family* (1970), que continham bandas fictícias, cujos membros eram interpretados por atores, foram os mais bem-sucedidos. Cada episódio, em princípio, continha canções com a mesma temática da história e, apesar delas serem lançadas em disco, o principal produto eram os programas de televisão. O desenho animado *The Jackson 5ive Cartoon* (1971), produzido pela Motown em parceria com a empresa Rankin-Bass e realizado na Inglaterra pelos estúdios Halas & Batchelor, recuperou a primazia da música como principal produto a ser divulgado pelo projeto, trazendo inclusive canções que haviam sido lançadas anteriormente pelo Jackson 5, como “I Want You Back” (1969) e “The Love You Save” (1970). Já os Beatles continuaram produzindo filmes de longa metragem — *Help!* (1965), *Magical Mystery Tour* (1967), o desenho animado *Yellow Submarine* (1968) e *Let it Be* (1970) — onde, a exemplo de *A Hard Day's Night*, suas canções eram o componente central do enredo. A partir de 1967, o quarteto começou a produzir videocliques independentes de curta metragem, que deveriam promover uma única canção, no que foram seguidos por outros artistas, como os Rolling Stones, os Beach Boys, o Pink Floyd e o Queen.

No Brasil, os primeiros passos em direção ao videoclipe foram dados em 1967 com o filme *Roberto Carlos em ritmo de aventura*, dirigido por Roberto Farias, onde, a exemplo dos Beatles em seu primeiro filme, o cantor interpretou a si mesmo e o enredo foi elaborado de modo a permitir uma disposição lógica das canções. As primeiras experiências da televisão brasileira com o formato aconteceram em 1969, quando algumas cenas da novela *Vêu de noiva*, da Rede Globo, foram criadas com a integração

de temas da trilha sonora original, como “Teletema”, de Antônio Adolfo e Tibério Gaspar, e “Irene”, de Caetano Veloso (Daniel Filho 2001: 325). E em agosto de 1973, a emissora lançou a revista eletrônica de variedades *Fantástico*, reunindo jornalismo e entretenimento e apresentando um painel multifacetado de quase toda a produção de uma emissora de televisão, além de proporcionar um espaço para novas linguagens (Memória Globo, s.v. “Fantástico”). Números musicais eram exibidos em todas as edições, e, a partir do primeiro semestre de 1974, quando o programa passou a ser exibido em cores, seus diretores começaram a realizar algumas experiências no segmento musical, alternando os números gravados no palco do Teatro Fênix, no Rio de Janeiro, com videocliques onde seria empregado um número maior de recursos, como efeitos visuais e gravações externas. “Gita”, de Raul Seixas, exibido em junho de 1974, foi o primeiro videoclipe produzido conforme essa proposta para o *Fantástico*, utilizando uma técnica denominada *chroma key* onde, através do anulamento de uma cor padrão, a imagem do cantor foi sobreposta a obras de vários pintores, como Salvador Dalí e Max Ernst.

O videoclipe de “Meu herói”, de Marcos Valle, foi exibido no *Fantástico* de 10 de novembro de 1974, quando foi anunciado o lançamento de seu novo LP, *Marcos Valle*. Dirigido por Nilton Travesso e filmado no Jardim Botânico do Rio de Janeiro, mostra o artista dublando a música montado em um cavalo branco, que marcha à frente de um cortejo fúnebre, onde a caminhonete de uma agência funerária transporta flores e o caixão – o qual jamais aparece, protegido por uma caçamba em estilo japonês – seguida a pé por pessoas vestidas de preto. Sons e imagens exibem tons escuros: o céu está encoberto e a iluminação natural apresenta uma palidez de final de tarde.

A letra, um dos três componentes descritos por Carol Vernallis (2004: 137) como fundamentais ao videoclipe enquanto forma de multimídia (os outros são a música e as imagens), em nenhum momento menciona a morte do herói, trazendo o verbo “ser” quase sempre conjugado no presente. Por isso, Marcos Valle aparece no início do clipe, com uma expressão resignada, e adiciona essa informação às que estão contidas nos versos: “O seu herói, como é? O meu herói já chorou, tem medo e apanha quando briga. O meu herói... morreu.” Essa incoerência de tempos verbais sugere, nas imagens, uma alegoria, onde a pessoa não se extinguiu, mas sim o heroísmo estereotipado, desconstruído pela exposição de sua fraqueza física e

emocional e de sua pacatez. A canção não dá nome ao herói, possibilitando vínculos com qualquer um que seja alçado a essa condição, inclusive o próprio compositor. Alguns detalhes sugerem essa possibilidade: a letra aparentemente descreve uma outra pessoa, mas a narrativa ocorre em primeira pessoa; na gravação, ao contrário do que ocorre em todas as outras faixas do LP, a voz de Marcos Valle não se destaca do coro; e no videoclipe, onde seu rosto praticamente não é focalizado de perto, formando uma figura difusa, o cavalo branco que o transporta aparenta fragilidade e falta de entrosamento com o cavaleiro, seguindo sem muita desenvoltura pelas aléias do Jardim Botânico. Ao final do clipe, a imagem do artista se desloca para o canto direito da tela, desaparecendo definitivamente, encoberto pelo tronco de uma árvore, enquanto a imagem corta para o céu, visualizado entre as palmeiras imperiais por trás do carro funerário. A ambigüidade sugerida por detalhes como esses é uma das principais características de “Meu herói”, permitindo à imaginação dos ouvintes elaborar diversas interpretações para a canção, associando-a a qualquer herói.

As filmagens foram realizadas com recursos precários. Na lembrança do próprio Marcos Valle (2008), três câmeras alemãs Bosch-Fernseh FCU-40²⁹, foram posicionadas ao longo do percurso, filmado de maneira semelhante à de transmissões jornalísticas ou esportivas em um único take: a primeira ao final da aléia da qual o cortejo parte, atravessando uma sucessão de arcos de concreto até entrar na praça principal do jardim, na qual estava a segunda câmera, exatamente na metade do caminho até a aléia das palmeiras imperiais, onde, à distância de uma quadra da praça e sobre um plano elevado, se encontrava a terceira câmera. A dimensão profundidade foi bastante explorada e, em conformidade com a regra pela qual um arranjo mais denso, como o de “Meu herói”, pede espaços mais amplos (Vernallis 2004: 117): as câmeras se movem, mas não há closes e o cortejo cresce na tela à medida em que se aproxima. Assim que o cavalo atinge a posição da primeira câmera, há um corte para a segunda, que acompanha seu movimento. Marcos Valle, ao passar por ela, é filmado de costas por cerca de oito segundos antes do corte para a terceira. Algumas imagens foram inseridas ao longo do videoclipe pela edição — que

²⁹ De acordo com o website *Memória Globo*, essas câmeras foram adquiridas pela Rede Globo em meados de 1973 para utilização em novelas, mas os diretores do *Fantástico* conseguiram reservar algumas para utilização no programa, principalmente nos musicais.

se limitou a cortes e emendas, sem aplicar efeitos especiais —, como a de um esquilo que corre pelo gramado e a do cortejo filmado por trás, mas sua duração é curta e a fluência do cortejo não é prejudicada.

A ação atravessa um período de tempo bem definido: ele vai do início ao final do percurso, representado pelo desaparecimento de Marcos Valle e de seu cavalo da tela. Durante os 2 minutos e 47 segundos do videoclipe, o movimento do cortejo e das câmeras é determinado pelo andamento da música, havendo correspondência aproximada entre este e a velocidade das imagens (Vernallis 2004: 167). E a dublagem, um dos elementos conectores das imagens com a música (Vernallis 2004: 180-1) não é perfeita, sendo possível perceber ligeiras falhas de sincronização entre o som e o movimento dos lábios, o qual só pode ser visualizado quando o artista se aproxima das câmeras, mas não compromete o resultado final.

3. Sintaxe melódica e harmonia funcional

Boa parte dos estudos dedicados à análise da melodia focaliza a sintaxe, abordando os elementos da linguagem musical através das relações formais que os interligam gerando construções dotadas de sentido completo — freqüentemente denominadas “seções”, “sentenças” e “frases”, como na lingüística —, destacadas na linha melódica completa de uma peça por sua forma, integridade, repetitividade e outros códigos decorrentes das conexões estabelecidas entre seus diversos parâmetros: alturas, timbres, intensidades, andamento, modos, tonalidades e expressividade. Concluído esse processo de extração, as estruturas são comparadas por meio de regras gramaticais, de maneira que seja possível compreender sua organização ao longo do texto melódico (Middleton 1990: 172-83).

Os três métodos mais importantes utilizados nos trabalhos de análise na música popular, segundo Richard Middleton (1990: 177-214), são o comutativo, onde modelos de escalas são elaborados a partir de fundamentos pré-determinados aplicáveis aos elementos e parâmetros musicais, na tentativa de visualizar modificações de sentido — um exemplo é a técnica empregada por Philip Tagg (1979: 71-7) ao converter, através de variações diversas, o tema de abertura do seriado *Kojak* em bossa nova, peça atonal, hino religioso e outras formas (Middleton 1990: 178-9) —; o gerativo, abordado pelo mesmo Tagg (1979: 71), onde um quadro universal abriga os diferentes tipos de estrutura e sentido musical, explorados como musemas sob diversos aspectos, como por progressões de altura, base da teoria schenkeriana (Middleton 1990: 189 e Cook 1987: 34-5), e finalmente o paradigmático, desenvolvido por Nicolas Ruwet (1987) através do estudo da equivalência dos trechos repetidos em uma peça, tomados como unidades de sentido, e da comparação das transformações e variações efetuadas a partir deles (Middleton 1990: 183-4).

Para abordar a melodia em obras de Marcos Valle, empregarei aqui uma adaptação do método paradigmático de análise sintática, pelo fato de meus objetos não serem interpretações ou arranjos completos, mas *lead sheets*³⁰ trazendo apenas as notas

³⁰ Composições musicais compactas representadas na pauta por suas progressões de acordes e linhas melódicas, capturando a essência de canções populares.

musicais e acordes cifrados, para os quais a proposta mais adequada, dentre as três citadas por Middleton, é a de Ruwet, possibilitando a identificação e comparação das estruturas articuladas, compostas por unidades que podem atender aos critérios da repetição, da autonomia e da delimitação precisa, e também revelar ambigüidades, não somente entre partes contíguas da melodia mas também entre aquelas situadas em regiões extremas da pauta (Ruwet 1987). Quanto à harmonia, atendo-me à identificação das relações funcionais entre os acordes, procurando desvendar coloridos, encadeamentos e modulações, baseado no método de Almir Chediak (1987), desenvolvido para canções populares brasileiras. Minha questão aqui é simples: como a harmonia das canções de Marcos Valle, dotadas de grande riqueza de informações, acompanhou as transformações sofridas por sua obra entre 1968 e 1974? Essas mesmas perguntas podem ser aplicadas, também, à melodia.

Em 1968, predominavam características bossa-novistas, mas a partir do LP *Viola enluarada* a toada moderna, a canção popular norte-americana, o rock e o baião ampliam o leque de influências. Finalmente, por volta de 1971, interessado pelo soul e pelo funk, o compositor passou a adotar formas derivadas do blues e recorrer com mais frequência aos grooves. Optei, com isso, por analisar a sintaxe da melodia e as relações funcionais harmônicas de uma canção representativa de cada uma dessas fases, totalizando três: “Safely In Your Arms”, do LP *Samba '68* (1968), cuja versão original tem letra em português e está intitulada “Dorme profundo” no LP *O compositor e o cantor* (1965); “Capitão de indústria”, lançada na trilha sonora da novela *Selva de pedra* (1972), e “Mentira”, que faz parte do LP *Previsão do tempo*, de 1973, baseado-me nas respectivas transcrições, apresentadas no *Songbook Marcos Valle* organizado por Almir Chediak e editado pela Editora Lumiar em 1998. Por terem sido transcritas e revisadas pelo próprio autor, acredito que as partituras estejam próximas das idéias e intenções expressadas no processo de composição, ainda que alguma interpretação, ou mesmo as minhas análises resultem em divergências.

3.1 - “Safely In Your Arms” (“Dorme profundo”), 1968

T

S1 *mi maior*

E7M(9) E6 E7M(9) E6 E7M(9) E6 E7M(9) E6

Mid - night, **A** and - it's time for slum - ber - There will be no

SD D SD(AEM) Di

5 F#m7(9) F#m7 B4/7/9 B7(9) C7M(9) F7(13)

slum - ber - , **A1** not for me this night, **B** this won - der - ful night... _

T

9 E7M(9) E6 E7M(9) E6 E7M(9) E6 E7M(9) E6

Too long, _ I - went to my pil - low, _ to _ my friend ly

SDi SD T D (subV7)

13 Em7(9) A7(13) E7M(9) Bb7(#11)

pil - low - - - Hi - ding there, I guess, from lone - li - ness _

{T T (AEM) SDi

17 A7M A6 Am7 Am6


S2 *lá maior*


A3


To - night - - - you told me you love me - - - Just the thought and

fá sustenido menor [SDr Dr T] S1a } {Di
 21 $G\#m7$ $C\#7(b9)$ $F\#m7(9)$ $Am7$ $Am6$

 A4 A5
 I'll weep a - gain - - - ne - ver more will I - sleep a - gain 'Til I'm

T SD [SD D
 25 $E7M$ $F\#m7$ $G\#m7(b5)$ $C\#7(b9)$
 mi maior fá sustenido menor

 A6
 drea - ming - - - drea - ming on your shoul - der - And I'm

T] D T SDi
 29 $F\#m7$ $B7(b9)$ $E7M(9)$ $Em7(9)$
 mi maior

 A7
 slee - ping in your arms, love - - - Sa - fely in your

T SDi T }
 33 $E7M(9)$ $Em7(9)$ $E7M(9)$

 arms, love - - - Sa - fely in your arms...

Legenda:




S1: Seção 1
 S2: Seção 2
 S1a: Seção final, derivada de S1

T: tônica
 SD: subdominante
 SDr: subdominante relativa
 SDi: subdominante invertida
 D: dominante
 Dr: dominante relativa
 Di: dominante invertida
 AEM: acorde de empréstimo modal
 subV7: acorde de sétima do quinto grau menor, na escala maior


3.1.1 - Melodia


Em “Safely In Your Arms”, a melodia está em mi maior, com uma modulação para lá maior entre os compassos 17 e 23, retornando para o tom original no segundo tempo desse último compasso. Sua construção é essencialmente baseada no primeiro fragmento, aqui denominado “A”, que é repetido intacto em vários momentos ou recebe algumas variações em outros:

<p>A</p> 	<p>Nos compassos 1 a 4, 9 a 14, 25 e 26, e 31 a 34. Introduz as frases tanto na melodia quanto na letra.</p>
<p>A1</p> 	<p>Nos compassos 5 e 6. Há uma expansão de altura, com a extensão total do trecho passando de uma quinta para uma oitava, e a transposição das quatro últimas notas para um tom acima.</p>
<p>A2</p> 	<p>Nos compassos 13 e 14. É praticamente igual a A, com exceção do primeiro compasso, onde há uma antecipação da segunda semínima pela expansão de sua duração e uso da ligadura.</p>
<p>A3</p> 	<p>Nos compassos 17 e 18. Modulação da tonalidade para lá maior e transposição do fragmento A no intervalo de uma quarta para cima, mantendo-se preservados os mesmos intervalos relativos entre as notas. Marca o início da segunda estrofe da letra.</p>
<p>A4</p> 	<p>Nos compassos 21 e 22. A primeira nota de A, uma semínima, é desdobrada em uma quiáltera de 3 colcheias, e a direção das alturas é invertida, com um movimento descendente. Prepara as idéias conclusivas da letra.</p>

<p>A5</p> 	<p>Nos compassos 23 e 24. Como no trecho A3, a primeira nota de A é desdobrada, mas desta vez para uma colcheia ligada à primeira de 3 semicolcheias formando uma quiáltera. Mais uma vez, o movimento das alturas é descendente, havendo também uma transposição de um tom para baixo em relação ao primeiro compasso de A3. A semibreve que inicia o segundo compasso é expandida para uma semínima pontuada, que absorve parte do espaço de tempo ocupado pelo grupo de semicolcheias em A, cujas duas últimas notas se transformam em uma colcheia. Esse trecho, iniciado em lá maior, corresponde a mais uma modulação na melodia: no segundo compasso, retorna-se ao tom de mi maior. Continua preparando as idéias conclusivas da letra.</p>
<p>A6</p> 	<p>Nos compassos 27 e 28. A duração das notas do primeiro compasso é igual à daquelas que estão no compasso correspondente de A, ocorrendo uma compressão do salto melódico para um tom. No segundo compasso, o desenho rítmico é alterado por expansões de duração, transformando-se duas colcheias e quatro semicolcheias em uma semínima e duas colcheias. Início do retorno conclusivo, também na letra.</p>
<p>A7</p> 	<p>Nos compassos 29 e 30. As duas semínimas do primeiro compasso preservam o intervalo de quinta apresentado em A, e mais uma vez as notas do segundo compasso têm suas durações expandidas para uma semínima e duas colcheias, realizando um movimento descendente. Conclusão das idéias na letra.</p>

Um segundo trecho, aqui denominado B, apresenta-se na seção S1, servindo exatamente como conclusão das duas frases iniciais da canção, formadas por A repetido duas vezes, seguido de uma variante (A1 na primeira e A2 na segunda).

<p>B</p> 	<p>Nos compassos 7 e 8. Encerra a primeira estrofe da letra, concluindo a idéia.</p>
---	--

<p>B1</p> 	<p>Nos compassos 15 e 16, representa uma variação de B onde as notas são transpostas em uma quarta para cima, preservando-se o intervalo de terça menor entre as duas primeiras notas do segundo compasso, mas expandindo as duas últimas semicolcheias para uma colcheia, que, acompanhando a preparação uma modulação, corresponde ao segundo grau da escala de mi maior e não à tônica, como em B. Encerra a primeira seção, e a letra assume uma função interrogativa, que será solucionada na segunda seção.</p>

As seções, ou níveis estruturais (Ruwet 1987 e Middleton 1990: 185-6), ficam assim representadas, destacando a existência de sentenças formadas por grupos de frases:

$$S1 = (A + A + A1 + B) + (A + A + A2 + B1)$$

$$S2 = (A3 + A3 + A4 + A5)$$

$$S1a = (A + A6 + A7 + A + A)$$

3.1.2 – Harmonia funcional

Nessa canção, é possível identificar várias tendências harmônicas que caracterizam grande parte das produções bossa-novistas: substituição de acordes, e utilização de acordes dissonantes e invertidos (Gava 2002: 37).

Durante os primeiros quatro compassos, um pequeno trecho repetitivo, executado pelo violão, é produzido a partir da substituição da nota mais aguda do acorde E7M — um ré sustenido — pelo dó sustenido um tom abaixo, transformando-o em E6. No compasso 5, os acordes F#m7(9) e F#m7, correspondentes ao segundo grau da escala de mi maior, exercem função subdominante de afastamento, direcionando a harmonia no compasso seguinte até o quinto grau dominante. O acorde C7M encontrado logo a seguir não representa uma transposição: esse acorde “b67M” é um acorde de empréstimo modal. Segundo Almir Chediak (1987: 97), esse tipo de acorde, derivado do acorde menor com sétima e quinta diminuta no sétimo grau da escala através do abaixamento da fundamental em meio tom, não faz parte do grupo dos acordes diatônicos. Portanto, é considerado de empréstimo modal tanto na tonalidade maior como na menor homônima (formada a partir da mesma fundamental), também denominada paralela. O acorde seguinte, um F7(13), nada mais é do que uma inversão de B7(b9) acrescida de uma dissonância correspondente ao nono grau aumentado. É resolvido perfeitamente pelo E7M(9), marcando o início da segunda frase. Esta começa igual à sua antecessora, no compasso 9, mas a utilização do acorde Em7(9), quatro compassos adiante, multiplica por dois a duração da função subdominante, totalizando oito tempos. Apesar da presença do mesmo baixo da tônica, esse acorde possui a mesma função de seu sucessor A7(13) e cria uma sensação auditiva de afastamento, a despeito da inversão do baixo, efetuada para lhe atribuir um colorido especial. Com o baixo em lá, temos um acorde A4/7/9/13. A tônica retorna por toda a extensão do compasso 15, para surgir em seguida o acorde Bb7(#11), que é “subV7”, ou substituto da sétima da dominante. Posicionado no segundo grau abaixado em relação ao acorde de quinto grau, compartilha com este o trítono, tendendo à resolução pela tônica e preparando a modulação do tom para lá maior. A7M e A6 se alternam então por dois compassos, substituindo suas notas mais agudas em uma transposição do riff do início da música. No compasso 19, o acorde

maior se transforma em menor, mantendo-se a função tônica, o que indica sua condição de acorde de empréstimo modal. No compasso seguinte, o Am6 representa uma inversão do acorde dominante D7(9), com a mesma função subdominante do Em7(9) empregado no compasso 13. Segue-se uma modulação para a tonalidade relativa de fá sustenido menor através da presença de um G#m7, situado no segundo grau e de característica subdominante, encaminhando a seqüência para a dominante relativa caracterizada pelo acorde alterado C#7(b9), resolvido em seguida no sexto grau através de F#m7(9).

Na seqüência (compasso 24), o tom da canção volta para o mi maior original, ocorrendo a modulação na passagem caracterizada por Am7 substituindo um D7 de característica subdominante, e um Am6, apresentando-se na verdade como uma inversão de B7(b9), prepara o retorno à tônica, onde inicia-se uma *chord stream*³¹ atravessando o segundo (F#m7), o terceiro (G#m7b5), o sexto (C#7b9), o segundo (F#m7) e o quinto grau (B7) em uma nova modulação para fá sustenido menor, para finalmente repousar na tônica, onde pares de tensão e resolução encadeados através do círculo de quintas surgem assim que o terceiro grau é atingido, realizando um movimento descendente até o retorno a mi maior no E7M(9) do compasso 31, repetidamente alternado com o Em7(9) subdominante até o fim da canção. A última modulação para fá sustenido menor sugere uma modulação transicional, mas esta não se completa: conforme ensina Almir Chediak (1987: 119), cada modulação componente da série de pequenas modulações, também denominadas “módulos”, deve se repetir por intervalos iguais até a chegada da tonalidade desejada. No caso em questão, há apenas uma modulação, com a duração de três compassos, retornando-se rapidamente ao mi maior.

³¹ Termo cuja melhor tradução em português seria "progressão de acordes em fluxo contínuo", caracterizando um movimento descendente ou ascendente de acordes contíguos com o emprego de quintas e oitavas paralelas, muito utilizado na música impressionista do início do século XX.

3.2 - “Capitão de indústria”, 1972

lá maior

S1 T A9 A9/C# SD D7M D E4/7/9 E/D

X

Eu às ve zes A fi co a pen sar em ou tra
Eu às ve zes pen so em fu gir e que ro a
Qual! a cor do pra tra ba lhar, eu dur mo
Mal! não co te nho tem po de ter um tem po

fá maior

[D (AEM, bIII7M) T (AEM, bVI7M)] D

C7M F7M E4/7/9 lá maior E7

3

vi da ou lu gar Es tou can sa do de mais A2
té de sis tir Dei xan do do pra trás
pra tra ba lhar eu cor do ro pra tra ba lhar
li vre de ter um na da ter que fa zer

dó maior

S2 {SD T C7M

F7M G/F Em7

É, B é que eu me en con tro per di do nas coi sas que eu cri
Eu não ve jo a lém da fu ma ça que pas sa e po lui o

SD D T

Dm7(9) G7(9) C7M C6 C7M

ei. C e eu não sei
ar eu na da sei

S2A SD T C/E

F7M G/F Em7

Eu não sei da vi da, da es tra da, do a mor e das coi sas
Eu só sei que te nho es se no me hon ro so, pom po so

Daux

Bb9 E4/7(b9) E7(b9)

li vres, co D lo ri das, na da po lu D1 í das
Ca pi tão de In dú s tria, Ca pi tão de In dú s tria!

lá maior

Legenda:

X = nota isolada no início da canção, que não é repetida em nenhum momento.




AEM = acorde de empréstimo modal





Daux = dominante auxiliar (do acorde de empréstimo modal bIII7M)

3.2.1 - Melodia

“Capitão de indústria” tem uma estrutura melódica simples, com apenas duas seções básicas, compostas por fragmentos pouco diversificados, que se repetem e formam uma estrutura cíclica. A variação mais visível ocorre na repetição da segunda seção, onde os últimos compassos servem como uma espécie de fecho para a melodia, preparando um retorno à sequência dos primeiros compassos. A primeira nota, aqui representada como “X”, aparece isolada, funcionando apenas como apoio para as seguintes, e não sendo repetida em nenhum outro instante. A métrica da letra é idêntica em todos os versos, não sendo necessário fazer pequenas modificações nas frases e sentenças melódicas para adequá-las a ela.

A primeira seção está escrita na tonalidade de lá maior, havendo uma modulação para dó maior no exato início da segunda, cuja variante disposta entre os compassos 9 e 13 prepara o retorno ao tom original.

<p>A</p> 	<p>Entre os compassos 1 e 2, é utilizada para enumerações na letra, como todas as suas variantes.</p>
<p>A1</p> 	<p>Entre os compassos 2 e 3. Possui estrutura rítmica idêntica à de A, mas com uma expansão de alturas nas quatro últimas notas através da transposição em meio tom, preservando-se os intervalos relativos entre as notas.</p>
<p>A2</p> 	<p>Entre os compassos 3 e 4. Há uma expansão de duração pelo prolongamento da última nota ao longo do último compasso, que encerra a seção S1. As alturas são praticamente idênticas às de A, com uma única diferença: a nota dó é sempre natural (no início do compasso 3 essa condição é indicada pelo bequadro). Utilizada como fecho das enumerações na primeira seção.</p>

<p>B</p> 	<p>Nos compassos 5 e 6. Abre a seção S2 e é repetida idêntica nos compassos 9 e 10. Na letra, há uma espécie de aceleração, com um maior número de idéias sendo expressadas em dois compassos.</p>
<p>C</p> 	<p>Nos compassos 7 e 8. Assemelha-se a A (pela utilização de uma quiáltera de colcheias) e a B (pela presença de uma nota lá mínima no início), mas não o suficiente para ser considerada uma modificação de algum deles. Encerra a seção S2.</p>
<p>D</p> 	<p>No compasso 11, inicia a conclusão principal das idéias da letra, onde o narrador declara seu “título de nobreza”.</p>
<p>D1</p> 	<p>No compasso 12. É praticamente idêntico a D, diferenciando-se apenas por ser a nota si natural e não bemol. Acontece, portanto, uma compressão na extensão de alturas. Prepara o retorno ao ponto inicial da melodia, que será repetida na íntegra, e fecha a letra.</p>

A composição das seções de “Capitão de indústria”, onde, exceto pelos dois primeiros compassos (graças à existência da nota isolada X), não há sentenças compostas pela soma de elementos, fica representada da seguinte forma:

$$S1 = (X + A) + A1 + A2$$

$$S2 = B + C$$

$$S2A = B + D + D1$$

3.2.2 – Harmonia funcional

Nessa canção, os graus do modo maior e suas fundamentais aparecem com mais clareza do que em “Safely in your Arms”. As dissonâncias continuam a ser amplamente usadas, mas, em grande parte, apenas para incrementar a sonoridade dos acordes. Quanto às inversões, estão presentes e desempenham atribuições importantes ao longo da estrutura, cuja primeira seção baseia-se na cadência A9 (I) - A9/C# (III) - D7M (IV) - E4/7/9 (V), da qual deriva um riff de piano semelhante aos que aparecem nas canções de Elton John. A9/C# substitui o C#m7 sugerido pelo terceiro grau, em razão da alteração do baixo para a terça, representando uma passagem.

No compasso 3, há uma transposição muito breve – durando apenas um compasso – para fá maior, através do acorde de empréstimo modal (levando em conta a tonalidade original de lá maior) C7M, representado pela sigla “bIII7M” por estar um semitom abaixo do terceiro grau nas escalas maiores (Chediak 1987: 97), nas quais pode ser ocasionalmente empregado com função mediantes, precedendo um F7M, igualmente acorde de empréstimo modal subdominante, mas situado no sexto grau abaixado em um semitom (“bVI”). Segue-se uma nova modulação, em caráter direto, levando à dominante no quinto grau (aqui caracterizada pelo E4/7/9) e ao conseqüente repouso na tônica.

A segunda seção de “Capitão de indústria”, iniciada no compasso 5, passa para a tonalidade de dó maior e inclui a progressão F - G/F - Em7 - C7M (onde G/F faz as vezes de G7), partindo do quarto grau e atravessando o quinto para repousar na tônica. Vem então uma variante onde o segundo e o primeiro graus substituem respectivamente o terceiro e o quarto, formando-se então Dm7(9) - G7(9) - C7M. Por fim, os dois primeiros compassos da seção são repetidos sem alterações, conduzindo para o Bb9, dominante auxiliar relacionado ao acorde de empréstimo modal bIII7M (no caso, Eb7M). Entretanto, esse acorde não aparece. Há uma modulação direta para a tonalidade original de lá maior através do emprego dos acordes dominantes E4/7(b9) e E7(b9), preparando o retorno à tônica de lá maior quando o verso retorna.

3.3 - “Mentira”, 1973

Mentira

Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle

Se1 T SD

F7(#9) Bb7(13)

Di-ga sim - pra mim - pri - mei - ro, di-ga sim - que'eu vi - pri - mei-ro

A A1

T SD Se2 T

F7(#9) Bb7(13) F7(#9)

Di ga sim - de cor - po'in - tei ro, di ga sim mas é men - ti - ra, tchu, tchu! É men

B

SD T SD Se3 D C

Bb7(13) F7(#9) Bb7(13) C4/7/9 C7

ti - ra I - ra, tchu - tchu! É men - ti - ra! Eu não que - ro ter - ci-ú - mes

C1

SD (bVI) Se2b D D

Db4/7/9 Db7(9) C4/7/9 C7(9)

Eu não que - ro'ou - vir - quei - xu - mes Que-ro'é ter vo - cê na

T SD T SD

F7(#9) Bb7(13) F7(#9) Bb7(13)

mi - ra, tchu - tchu! Sem men - ti - ra Mi - ra, tchu tchu! Sem men - ti - ra

D SD (bVI) D

C4/7/9 Db4/7/9 C4/7/9

16

© Warner/Chappell Edições Musicais

Legenda:

Se1, Se2, Se2b e Se3 correspondem às sentenças 1, 2, 2b (variação de 2) e 3.





SD (bVI) é o acorde subdominante encontrado no sexto grau abaixado de uma escala menor.

3.3.1 - Melodia

“Mentira”, segundo Marcos Valle (2008), é uma composição influenciada por diversos estilos musicais em sua opinião convergentes: blues, soul, funk, baião, xaxado e samba. A armadura aponta para a tonalidade de fá maior, mas a presença da nona aumentada no acorde de fá e o uso de uma escala pentatônica tornada hemitônica pela substituição da quarta pela nona, além da presença constante da terça menor e de algumas características das relações funcionais entre os acordes, deixam claro que a canção está na verdade em fá menor³². A repetição de frases, com variações mínimas, é intrínseca à construção melódica, onde alguns elementos se assemelham ao canto falado, espécie encontrada tanto em formas musicais originárias da África como no baião e na embolada. A letra também segue essa idéia de repetição, com poucas variações entre os versos.

As frases da canção incluem em grande número a figura sincopada, considerada por Mário de Andrade como típica da música brasileira, representando a malemolência da prosódia popular nacional (Andrade 2006: 29). Sua presença no repertório popular nacional é tão reiterada, que a própria noção tradicional qualificando a síncope como um desvio tolerado e empregue como elemento de variação é questionada no Brasil, onde de certa forma transformou-se em regra (Sandroni 2001: 27). Contudo, a sincopação é encontrada na cultura musical de diversos países que receberam escravos africanos, caso do ragtime (Harer 2006 e Wondrich 2003: 58), do jazz (Monson 2006), do soul (Sykes 2006), do funk (Maultsby 2006) e do reggae (Marcus, sem data), e também faz parte da tradição européia através, por exemplo, do emprego freqüente de quiáteras e ritmos complexos para adequar certas idiossincrasias da língua inglesa ao canto e da existência de figuras rítmicas escocesas constituídas por grupos de duas notas, sendo a primeira mais curta, como o *scottish snap* (Tagg 1987: 9-10).

³² Ao ser entrevistado pelo autor em 2008, Marcos Valle confirmou essa informação, deixando claro que o tom é menor.

A 	<p>Nos compassos 1 e 3.</p>
A1 	<p>No compasso 2. É praticamente idêntico ao fragmento A, diferenciando-se apenas pela menor duração da sétima nota, um mi bemol, transformado em semicolcheia simples, e pela antecipação da oitava nota, um fá, mantendo-se a duração de colcheia e preenchendo o restante do compasso com uma pausa de colcheia. A letra enfatiza, através da repetição da primeira idéia, a forma de A.</p>
B 	<p>No compasso 4. Assemelha-se ao início de A, mas, destinado a concluir a sentença Se1, ocupa apenas um total de dois tempos. Fecha a primeira estrofe da letra e funciona como elemento conclusivo.</p>
C 	<p>Primeiro trecho do refrão, começa com uma anacruse e vai do final do compasso 11 até o 13. A extensão de alturas se expande para uma oitava, e a disposição de unidades articuladas sugere a reiteração de uma idéia através da chamada-e-resposta.</p>
C1 	<p>Segundo trecho do refrão. Encontrado nos compassos 12 e 13, distingue-se do anterior apenas pela ausência da anacruse. Também sugere reiteração e chamada-e-resposta. O verso da letra é repetido com algumas variações tonais derivadas da palavra “mentira” formando as palavras “ira” e “mira”</p>
D 	<p>No compasso 9. Marca o início da sentença Se3, cuja função é amplificar as sentenças anteriores, e preparar o retorno à tônica. A escala pentatônica é abandonada momentaneamente em favor de um arpejo com a quinta, a terça e a fundamental do acorde maior. Nessa frase e na próxima ocorre o desfecho da letra, através de seus últimos versos.</p>
D1 	<p>No compasso 10, corresponde à exata transposição do trecho D para meio tom acima, seguindo um movimento de afastamento das vozes em direção ao sexto grau abaixado, do qual se retornará à dominante.</p>

3.3.2 – Harmonia funcional

A harmonia de “Mentira” revela influências do blues norte-americano, onde boa parte dos temas toma como referência uma estrutura AAB de doze compassos e uma progressão harmônica construída empregando-se a tônica, a subdominante de quarto grau e a dominante de quinto grau dispostas sob a fórmula I-I-I-IV-IV-I-I-V-IV-I-I, onde cada acorde preenche a extensão total de um compasso (Evans 2006). Aqui, surge uma variante dessa estrutura, com um total de dezesseis compassos, onde a tônica vai se alternando com a subdominante ao longo dos oito primeiros para que então, no compasso 9, seja alcançada a dominante de quinto grau, que, em vez de representar o início do caminho de volta a tônica, desvia as vozes até um acorde “bVI” de função subdominante na escala menor, Db4/7/9, precedendo um retorno à dominante de quinto grau, que desta vez provoca o retorno à tônica. Essa seqüência de acordes suspensos — aqui substituindo os “V7” —, após uma nova cadeia sucessiva de tônicas e subdominantes, reaparece acelerada pela compressão de suas durações à razão de 2:1 no compasso 16, mais uma vez pedindo resolução na tônica.

O acorde F7(#9) contém tanto a terça maior como a menor, formando uma *blue note* e criando a dita ambigüidade tonal. Empregado com frequência na música popular desde o surgimento do bebop e do rhythm 'n' blues nos anos 40, foi popularizado em primeiro lugar pela canção “Hold It”, de Billy Doggett (1958), e posteriormente por Jimi Hendrix, que o utilizou em diversas gravações, como “Purple Haze” (1967). Apesar de outros artistas e grupos de rock influentes, como os Beatles e o Cream, também o utilizarem ocasionalmente, o guitarrista norte-americano foi o principal responsável pela adoção massiva desse acorde no blues e principalmente no funk a partir da última metade da década de 60 (Van der Blik 2007). Nessa época, também alguns músicos brasileiros, notadamente Jorge Ben, começaram a incluí-lo de forma sistemática em suas composições e arranjos, fazendo com que seu emprego se tornasse recorrente em alguns estilos desenvolvidos no país, como o samba-rock. É comum a aplicação da nona aumentada a todos os acordes de sétima encontrados nos temas onde ele se aplica, mas em “Mentira” optou-se pela utilização de uma sexta sobre o acorde de si bemol, para valorizar as frases executadas, no arranjo, por uma guitarra wah-wah.

4 - Groove

4.1 – Apresentação

Na obra de Marcos Valle, o groove é um elemento freqüentemente destacado, sendo o artista reconhecido como um dos pioneiros em seu emprego no Brasil, ao ponto de ser considerado o “rei dos grooves e levadas” na música popular brasileira (Souza 2004: 251). Apesar desse termo ser bastante utilizado no jargão dos músicos, profissionais da mídia e da indústria do disco e estudiosos de música popular no Brasil, boa parte dos estudos a seu respeito não o conceitua de forma precisa. Por exemplo, o músico, arranjador e compositor Antônio Adolfo, um dos mais conceituados educadores de música popular do Brasil, o define como “o mesmo que levada” (Antônio Adolfo 1997: 148). O termo “levada”, por sua vez, é caracterizado como “o mesmo que groove. Geralmente é associada a um ritmo balanceado” (Antônio Adolfo 1997: 149). Os dois principais dicionários de língua portuguesa editados no Brasil, o *Aurélio* e o *Houaiss*, não trazem significados para qualquer utilização musical da palavra “levada”, ignorando completamente “groove”, originário da língua inglesa.

Ainda que seu texto não defina efetivamente o que seria “groove” ou “levada”, Antônio Adolfo aponta para uma direção seguida por boa parte daqueles que estudaram o tema no exterior: a psicologia da música. Vijay Iyer (2002) aborda o tema relacionando o groove à existência de um pulso constante, virtualmente isócrono, construído coletivamente a partir de uma composição encadeada de elementos rítmicos destinada à dança ou dela derivada. Guy Madison (2006) vincula sua pesquisa à percepção musical, e a desenvolve a partir de um conceito operacional onde o groove serviria como veículo para que o ouvinte queira mover alguma parte de seu corpo, condicionado a algum aspecto do padrão sonoro. E Daniel Levitin (2006), em seu tratado de percepção musical, trata do groove como um elemento

importante de conexão das pessoas com a música, através de estímulos e impulsos peculiares (vide Levitin 2006: 170-4).

Em outras frentes, Charles Keil e Steven Feld (2004) buscam a adaptação do estudo dos grooves à etnomusicologia, desenvolvendo textos relacionados à participação – conceituada como a comunhão resultante de estados mentais de extrema intensidade emocional, onde a representatividade não se diferencia dos movimentos e ações, dentro de um determinado grupo – e à mediação de música através das apresentações ao vivo e da execução e difusão do som gravado. Destaca uma possível abordagem racional dos grooves, sonoridades e das conseqüentes interações com a música que os contém (Keil 2004: 9). E Simon Zagorski-Thomas (2007) examina a aplicabilidade desses conceitos nos estudos mais recentes sobre a prática da performance e a expressividade em micro-unidades de tempo.

Richard Middleton (2006a, 2006b), enfoca o groove primariamente sob o ponto de vista da sintaxe e da semiótica, sem contudo ignorar elementos de psicologia da música, os quais, contudo, ficam condicionados em seus trabalhos à estrutura da peça musical, onde a repetição constante de alguns trechos causaria certas reações e sensações. Baseado em textos de Charles Keil e Andrew Chester, ele menciona um tipo de música sintática construída a partir de pequenos componentes — motivos melódicos ou rítmicos — e desenvolvida por meio de técnicas de modificação e combinação, formando uma única e extensiva peça, e o contrapõe àquela estrutura processual da música onde a matéria-prima seria uma seqüência de acordes, uma frase melódica ou um padrão rítmico que, mesmo sujeito a receber inflexões variadas em seu conteúdo à medida que vai se desenvolvendo, é repetido constantemente. O autor entende que a repetição pode estar presente em todo tipo de música, mas o grau de dependência da estrutura musical como um todo ao elemento repetido é fator determinante para caracterizá-la como sintática ou processual. Finalmente, Rickey Vincent (1996), estudando o funk norte-americano, destaca os grooves como importantes elementos dos estilos musicais africanos norte-americanos. Em seu trabalho, ele analisa, dentre outros fatores, as formas personalíssimas de grooves nas principais obras do funk, em busca de uma linguagem comum aos artistas e grupos. Seu foco principal está nos elementos estruturais da música: frases instrumentais, padrões rítmicos, melodias, seqüências harmônicas e arranjos.

O enfoque do groove pelos compositores, músicos e produtores musicais costuma ser colocado em segundo plano por uma parte considerável dos autores acadêmicos, geralmente mais preocupados com sua percepção pelo ouvinte ou com a comunicação estabelecida pelo groove entre este e o intérprete. Não se dispensa muita atenção para a música propriamente dita e para as possíveis relações entre os grooves e o conteúdo de uma peça musical. Com isso, algumas questões podem surgir: é possível delimitar um groove no tempo e no espaço, dentro da estrutura de uma determinada peça musical? Ao executar uma peça, é possível reproduzir o groove nela contido? O groove é um elemento de composição e arranjo, ou meramente de performance?

Pretendo propor, aqui, respostas para essas questões, através da interpretação de textos, performances e gravações. Em primeiro lugar, formularei um conceito sintético para o termo “groove”, através da análise comparativa dos textos. Em seguida, tomarei como referência a obra de Marcos Valle produzida entre 1968 e 1974 para catalogar as gravações onde é possível identificar a presença de grooves e, delimitando três momentos evolutivos importantes nesse período, analisarei algumas das composições mais importantes para este estudo. Por fim, analisarei um arranjo completo, o da gravação da canção “O cafona” no LP *Garra* (1971), sem me ater somente às questões de percepção musical, mas buscando um equilíbrio entre elas e o jogo de figuras rítmicas, frases melódicas, acordes e outros componentes de uma peça.

4.2 – Conceituação

Os estudos sobre o groove com base na performance vocal ou instrumental, geralmente de tempo e intensidade, e os que tratam dos seus efeitos na percepção musical têm em comum a noção de um vínculo comunicativo entre artista e público. De fato, quem constrói um groove deseja e procura fazer “um convite para a imersão em um mundo sônico do qual não queremos sair. Embora estejamos cientes do pulso da canção, o tempo externo parece estar congelado, e não desejamos que a canção termine nunca” (Levitin 2006: 170). E pretende gerar no ouvinte, de uma forma positiva, a sensação que Sacks (2007: 51) chama de *earworm* ou *brainworm* (que em português se traduz melhor como “parasita auditivo” ou “parasita cerebral”): um fragmento de música, geralmente uma frase ou um tema bem definido de três ou quatro compassos, continua tocando na mente da pessoa por horas e horas, entrando e subvertendo parte do cérebro, que seria forçado a disparar de maneira repetitiva e autônoma.³³ Em outras palavras, a existência de um groove contém a intenção de envolver os ouvintes em uma onda única de participação, onde todos, juntos, funcionam como um corpo único (Vincent 1996: 37).

Textos como os de Levitin e Sacks, vinculados à percepção musical, revelam como esses efeitos são comuns a grande parte dos ouvintes expostos a um groove. A tendência mais provável, nessa situação, é a de que a pessoa seja absorvida pelo jogo de repetições da música. Como descreve Richard Middleton (1990: 289)...

... o ouvinte vai sendo transportado, através de repetições rítmicas hipnóticas, envolvidas com o desejo e a morte, segundo o conceito freudiano de Tânetos, onde a repetição faria parte de um contexto de expressão de inércia inerente em toda vida orgânica [...] mas, ao mesmo tempo, surge Eros, representado através da sexualidade, resistindo contra essa tendência de dissolução. O prazer do clímax sexual, ainda segundo Freud, embora originário do “clamor do desejo erótico”, é possibilitada pelo estímulo repetitivo, e é

³³ Há alguns indícios de que o cerebelo, tradicionalmente considerado como a parte do cérebro que orienta os movimentos corporais, teria uma relação direta com essa experiência (Levitin 2006: 174-5).

sentida como um tipo de morte. Aqui, a repetição segue uma trajetória que vai da tensão até a “perda” final.

Parte dos estudos atribui aspectos um tanto quanto místicos ao groove. Por exemplo: “O groove é vida por si só, além de melodias e ritmos. Não há como transcrever ou traduzir esse efeito. Ou a música tem groove ou não tem” (Vincent 1996: 34). Ou ainda: “O groove se relaciona a um certo executante, ou uma certa performance, e não ao que está escrito no papel. Pode ser um aspecto sutil da performance que vem e vai de um dia para o outro, mesmo que o grupo de músicos seja o mesmo [. . .] Não há uma fórmula para a criação de um bom groove” (Levitin 2006: 171). O ponto de vista de Levitin é discutível, por levar em consideração apenas performances onde os executantes atuam na presença dos ouvintes, mas não a presença de grooves no som gravado. A gravação faz com que a música seja passível de reproduções repetidas; na ausência de interações que produzam alterações efetivas, como os cortes no som obtidos por DJs através da manipulação da chave que abre e fecha cada canal em um mixer, o que se ouve em uma gravação, pelo menos com relação à performance, será sempre igual. Contudo, a grande difusão de música por meio de gravações mecânicas ou digitais e reproduções faz predominar, no mundo industrializado, a escuta acusmática. Nela, segundo Pierre Schaeffer (1966), apenas a audição é responsável pelo processo perceptivo, o qual pode ser variável: mesmo que a execução repetida de uma gravação ocorra em condições fisicamente idênticas, aspectos diferentes podem ser percebidos pelo ouvinte a cada vez.

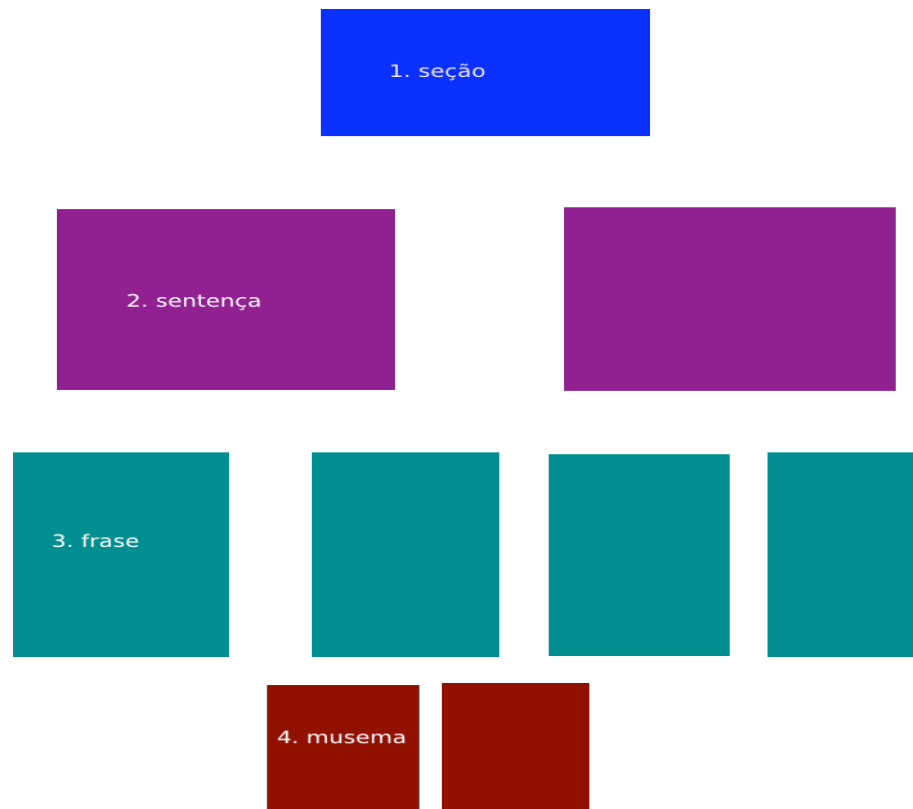
Para Levitin (2006: 172), uma máquina, ainda que ofereça certos parâmetros programáveis que permitem uma certa variedade de intensidades e discrepâncias de tempo para frases e padrões seqüenciados, não pode reproduzir interações interpessoais, expressões de sentimentos e as diversas nuances da comunicação humana. Ou seja: em seu entendimento, máquinas não podem executar grooves, ou no máximo têm recursos limitados para a tarefa. Grooves eventualmente criados por baterias eletrônicas, como o de “Billie Jean”, de Michael Jackson (1982) – onde o autor comete um erro: o encarte do LP *Thriller* demonstra não haver uma bateria eletrônica na gravação, mas um baterista humano, Leon “Ndugu” Chanler –, seriam exceções à regra se conseguirem estabelecer uma conexão com o ouvinte (Levitin

2006: 172). Todavia, Mark J. Butler (2006), ao longo de seu livro *Unlocking the Groove*, demonstra as possibilidades de experiências com o tempo contidas na música eletrônica dançante, ao mesmo tempo ricas e diversificadas. O autor estuda diversas obras de produtores como Kenny Larkin, Juan Atkins, Carl Craig, Chemical Brothers e outros para compreender como a manipulação dos chamados *locked grooves* – pequenos padrões rítmicos, melódicos ou harmônicos encontrados em gravações especiais ou mesmo em programas de computador elaborados primordialmente para a performance de música eletrônica dançante, como o Ableton Live – pode ser processada ou combinada por DJs ou músicos em performances ao vivo. Pelo seu entendimento, é possível fazer, com isso, a essência rítmica da música fluir. Ao associar com os grooves inclusive faixas eletrônicas mais antigas, produzidas com o uso de máquinas com recursos tecnologicamente limitados para reproduzir as nuances de uma execução humana, como “Strings of Life”, de Derrick May, e “No UFOs”, de Kevin Saunderson, Butler (2006: 42) sugere que a performance de um músico é apenas um dentre vários possíveis elementos geradores ou condicionantes destes, e nem sempre seria essencial nesse processo. A existência e a qualidade de um groove dependeriam de uma conjunção de diversos fatores em cada caso. Alguns exemplares criados despretensiosamente, sem maiores esforços de programação para aproximar a performance da máquina à do ser humano, podem estabelecer facilmente uma conexão com o cérebro e o corpo das pessoas, sem ninguém conseguir explicar por quê. Entretanto, levando em conta os aspectos puramente musicais, o groove deriva da inter-relação do conteúdo estrutural de uma peça e da repetição, que destaca claramente seu começo, meio e fim e faz com que seja possível identificá-lo, tocá-lo, cantá-lo e representá-lo no papel.

Nesta parte de meu trabalho, pretendo identificar e delimitar grooves em obras de Marcos Valle. Para tal, trabalharei em torno de uma definição que procura, de alguma forma, unir idéias trazidas tanto da musicologia popular como da psicologia da música: o groove é uma pequena estrutura musical, geralmente composta por duas ou mais linhas instrumentais intercaladas no arranjo, com feições primordialmente rítmicas mas também com espaço para elementos harmônicos ou mesmo melódicos, dotados ou não de pequenas discrepâncias de tempo e intensidade, que, executados repetitivamente por músicos humanos ou máquinas, exercem uma força propulsora e permitem uma forte conexão psíquica e corporal do ouvinte com a música.

4.3 - Groove e repetição

Figura 5: Gráfico hierárquico dos elementos passíveis de repetição em uma peça musical, segundo Richard Middleton (2006b)



Richard Middleton (2006b:), estabelece uma hierarquia estrutural dentre os diversos elementos passíveis de repetição na estrutura de uma peça musical, podendo ser organizados de modo a criar um pulso característico (vide Iyer 2002: 11 e Levitin 2006: 170), mencionando o riff como um elemento importante no jogo musical de repetições, que, entretanto, não deve ser confundido com o groove: o primeiro seria um pequeno trecho melódico ou rítmico passível de repetição, podendo ser executado por um único instrumento (Shuker 1998: 24). Também não basta a mera repetição para que se caracterize um groove: o conjunto de unidades deve exercer, a partir da repetição, uma propulsão capaz de conduzir o movimento musical e funcionar como um pólo de atração de todas as estruturas de sintaxe. Essa força, inata ao groove, é intuitivamente percebida pelo ouvinte, que entra em uma espécie de comunhão com

a música, podendo responder aos estímulos sonoros através de movimentos não necessariamente correspondentes à dança.³⁴ O riff pode surgir até mesmo no momento da composição da peça, derivando da linha melódica principal — um exemplo claro disso seria “Iron Man”, do Black Sabbath (1971), onde todos os instrumentos, inclusive os vocais de Ozzy Osbourne, fazem parte de um riff em massa —; já o groove, que pode trazer embutido um ou mais riffs (Middleton 1990: 280), pode também surgir no processo de composição da melodia, mas depende também, de modo geral, do arranjo e da execução, com uma ênfase maior nos instrumentos responsáveis pela condução rítmica. De qualquer modo, é comum que as *riff songs*, canções baseadas em um riff executado em bloco pelos instrumentos, apresentem grooves: o hard rock do início dos anos 70 oferece exemplos interessantes, como “Iron Man” (1970), do grupo Black Sabbath:

Exemplo 1: Os primeiros compassos de “Iron Man”, do Black Sabbath, mostram a estrutura de uma canção-riff (transcrição do *Songbook Black Sabbath* editado pela Hal Leonard Music Corporation).

Has he lost his mind? Can - he - see - or is he blind?

Guitarra

Baixo Elétrico

Can he walk at all? or - if he moves - will he fall?

E.Gtr.

Baixo

³⁴ Há músicas grooveadas de andamento lento, denominadas *slow jams*, criadas com outros tipos de resposta corporal do ouvinte em mente. Um bom exemplo seriam “Let’s get it on” (1973) e “Sexual healing” (1982), de Marvin Gaye, canções inspiradas em relações sexuais.

Nas formas musicais de origem ou influência africana, os grooves aparecem com bastante frequência. Considerados exemplos de “música do corpo”, mais baseada nos efeitos imediatos da melodia e do ritmo do que no desenvolvimento linear de um tema e de uma harmonia (Frith apud Negus 1996: 101) e contendo um acento rítmico forte e refrões que vão se repetindo, com base na chamada-e-resposta ou não, mas sempre visando à participação e ao envolvimento das platéias (Shuker 2002: 26), boa parte dos gêneros musicais praticados e desenvolvidos pelas comunidades negras nas Américas são propícios ao desenvolvimento de grooves. Vincent (1996: 34-5) menciona, além desses elementos, a tendência da música africana norte-americana a incorporar o canto, ou a execução de instrumentos musicais, de uma forma percussiva e a criar uma grande densidade de eventos musicais dentro de um quadro temporal relativamente curto, preenchendo todo o chamado “espaço musical”. Este último elemento, segundo o autor, é influenciado pelas bandas marciais de New Orleans para a formação de grupos de funk com um número de integrantes razoavelmente grande.

Exemplo 2: Primeiras frases de “Get Up (I Feel Like Being) a Sex Machine”, de James Brown (1970). O groove é evidenciado pela soma dos riffs executados por ambas as mãos no piano, sendo que a parte da mão direita recebe pequenas variações derivadas da melodia vocal, e a outra permanece inalterada ao longo da estrutura (transcrição do livro *James Brown Greatest Hits*, editado pela Hal Leonard Music Corporation):

E^b7

Voice

Get up, — get on up - - - Get up, -

Piano

4

Pno.

4

7

Pno.

7

- - - like a sex ma - chine - - - get on up

4.4 - O groove nas composições de Marcos Valle

Marcos Valle utiliza grooves em sua obra a partir de uma síntese de vários estilos musicais absorvidos desde a sua infância: basicamente o baião, o samba, o jazz e a canção popular norte-americana. Em suas próprias palavras...

... minha música tem elementos de vários estilos, combinados de uma forma que não sei explicar e formando grooves. O groove, ao pé da palavra, seria o balanço rítmico. Para mim, pessoalmente... sou muito ligado em ritmo, sinto isso fortemente em minha música. Estudei piano clássico e aprimorei minha técnica de mão esquerda, acabo usando-a para procurar grooves que não são samba, jazz, ou baião. Tárik de Souza costuma dizer que crio novos ritmos, ou sub-ritmos em cima dos ritmos que crio. E é mais ou menos isso: gosto de criar balanços, ritmos próprios que nem sei definir. Para mim, isso é o groove. Em algumas músicas que crio, a procura do groove é o elemento mais importante [. . .] Quando penso no groove, penso no corpo todo, e, sem saber exatamente como, ele vem pronto até quando estou andando na rua, sem um instrumento. Saio cantando. Outro aspecto importante: na criação de um groove, muitas vezes crio estruturas rítmicas complexas, onde a voz entra nos tempos, o piano nos contratempos, e daí vou preenchendo o espaço musical. (Valle 2008).

A presença do baião como influência para a configuração de grooves em suas composições é característica e bastante original: ainda que as primeiras fusões de ritmos tradicionais nordestinos com jazz e música popular americana tenham sido experimentadas nos anos 50, principalmente por João Donato, que iniciou sua carreira como acordeonista e gravou alguns LPs nessa condição entre 1954 e 1958, misturando jazz, samba e baião. Marcos Valle, estudante de acordeão na adolescência, o que lhe permitiu ampliar seus conhecimentos de música regional, foi um dos principais responsáveis pela transposição dessa mistura para um contexto moderno, influenciado pela cultura pop.³⁵ O jazz, o soul e o rock também foram importantes para a sua formação musical, e, ao retornar de sua segunda temporada nos Estados Unidos – durante a qual participou de shows e gravações com músicos negros norte-americanos e assistiu de perto ao surgimento de novas tendências pop –, percebeu que o momento era propício para a incorporação desses elementos à sua

³⁵ Os tropicalistas também experimentaram fusões de estilos musicais típicos do Brasil com pop internacional, criando alguns *grooves*. Um exemplo é “Tropicália”, de Caetano Veloso (1967).

fórmula musical. O panorama cultural do país havia sofrido várias transformações, e a estética do samba sofria concorrência. Os tropicalistas, que buscavam interseções da música brasileira com o pop internacional, e a música que vinha de Minas Gerais através de Milton Nascimento indicavam uma maior multiplicidade de informações na música popular brasileira. Então, ainda em 1967, Marcos Valle lançou um compacto com a faixa “Os grilos”, influenciada, segundo o compositor, pela mistura de batuques africanos com samba (Valle 2006), onde a seqüência rítmica e harmônica sugere um groove.

Exemplo 3: transcrição do autor para o arranjo elaborado para a gravação original de “Os grilos”, de Marcos e Paulo Sérgio Valle, em 1967. Destaque para os desenhos rítmicos do contrabaixo.

The musical score is arranged in three systems, each with three staves: Voice (Voz), Guitar (Violão), and Bass (Contrabaixo). The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is common time (C). The bass line is characterized by a steady, rhythmic pattern labeled "GROOVE".

System 1:

- Voz:** Se vo - cê quer gri - lo tem, se qui - ser ri - o tem,
- Violão:** Accompaniment with chords Am7(9), Bm7(9), and E7.
- Contrabaixo:** Labeled "GROOVE".

System 2:

- Voz:** e se qui-ser tam bém, a-té ca-ba-na tem u-ma la-rei-ra tem, um vi-o-lão tam bém,
- Violão:** Accompaniment with chords Am7(9), Bm7(9), and E7.
- Contrabaixo:** Continues the "GROOVE" pattern.

System 3:

- Voz:** um pas-sa-ri-nho tem Mas se vo-cê qui - ser mo-rar na pra-ia vem, um au-lo-mó vel tem
- Violão:** Accompaniment with chords Am7(9), Bm7(9), and E7.
- Contrabaixo:** Continues the "GROOVE" pattern.

Para a trilha sonora da novela *Véu de noiva*, de 1969, Marcos Valle preparou outra faixa baseada em um groove, o tema instrumental “Azymuth”, onde uniu a interpretação jazzística e a pulsação do funk com as síncopes, harmonias e o modo mixolídio do baião. Nesse mesmo ano, lançou o LP *Mustang cor de sangue ou Corcel cor de mel*, onde além de regravar “Azymuth” apresentou uma faixa inédita, “Mentira Carioca”, construída em torno de um groove de baião que, executado pelo piano, recebe pequenas variações e é modulado em meio tom à medida em que a peça avança.

Exemplo 4: primeiros compassos de “Azymuth”, de Marcos Valle e Novelli (1969), transcritos por Itamar Assiére e Marcos Valle para o *Songbook Marcos Valle* lançado pela Editora Lumiar, com destaque para o jogo de riffs e grooves:

The musical score for the first 13 measures of "Azymuth" is presented in a piano and bass arrangement. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into five systems of staves.

- System 1 (Measures 1-4):** Labeled "Riff 1a (piano)" and "Groove 1 = Riff 1a + Riff 1b". The piano part features a complex, syncopated melody with many beamed eighth and sixteenth notes. The bass part provides a steady, rhythmic accompaniment.
- System 2 (Measures 5-8):** Labeled "TEMA" and "Groove 2 = Riff 2a + Riff 2b". The piano part continues with a similar syncopated melody. The bass part features a more active, walking bass line.
- System 3 (Measures 9-12):** Labeled "Riff 2b (piano e baixo)". Both the piano and bass parts feature a more active, syncopated melody.
- System 4 (Measure 13):** The final measure of the excerpt, continuing the syncopated melody.

Exemplo 5: transcrição simplificada do autor para o groove básico de “Mentira Carioca”, de Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle (1969).



Nos trabalhos subseqüentes de Marcos Valle, faixas com a presença de grooves continuaram a ser produzidas. Eles puderam ser melhor destacados pela utilização de contrabaixos elétricos em todas as suas gravações realizadas a partir de 1970, o que permitiu a execução de linhas de baixo com maior potência sonora, e permaneceram como um elemento constante em sua obra. O período compreendido entre o LP *Garra*, de 1971, e a trilha sonora do programa de televisão *Vila Sésamo*, lançada em 1974, representa o auge da utilização de grooves pelo compositor nessa fase (nas décadas seguintes, ele manteria uma grande consistência na utilização dos grooves).

A relação a seguir, produzida a partir da leitura de partituras e da audição da gravações, onde o critério para inclusão seria a existência de pelo menos sentenças repetidas que exerçam alguma força propulsora, com ênfase no ritmo, relaciona todas aquelas que foram lançadas de 1967, quando foi lançado o compacto com a gravação original de “Os grilos”, até 1974, quando Marcos Valle, um tanto quanto influenciado pelo piano pop, os abandona temporariamente:

- Compacto (1967): “Os grilos”;
- LP *Samba '68*: “Crickets sing for Anamaria (Os grilos)”;
- Trilha sonora da novela *Vêu de noiva* (1969): “Azymuth (Mil Milhas)”;
- LP *Mustang cor de sangue ou Corcel cor de mel* (1970): “Azymuth” e “Mentira carioca”;
- LP *Marcos Valle* (1970): “Freio aerodinâmico” e “Os grilos”;
- LP *Garra* (1971): “Garra”, “Paz e futebol”, “Com mais de trinta”, “Wanda Vidal” e “O cafoa”;

- Trilha sonora da novela *Selva de pedra* (1972): “Corpo sano em mente sã” e “Selva de pedra”;
- LP *Vento Sul* (1972): “Revolução orgânica”, “Malena”, “Pista 02”, e “Democústico”;
- LP *Previsão do tempo* (1973): “Nem paletó, nem gravata”, “Tira a mão”, “Mentira”, “Os ossos do barão”, “Não tem nada não”, e “Tiu-ba-la-queiba”;
- Trilha sonora do programa *Vila Sésamo* (1974): “Diferença”, “Funga-Funga”, “Partes do corpo”, “Imaginação” e “Pequenos erros”.

4.5 - Construção de grooves na canção “O cafona”, de Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle, na versão do LP *Garra* (1971)

Exemplo 4: partitura transcrita pelo autor com o arranjo básico para baixo elétrico, órgão Hammond, guitarra “wah-wah”, coro e voz principal, seguida da letra, de “O Cafona”, de Marcos e Paulo Sérgio Valle, conforme a gravação do LP *Garra* (1971):

C7(9)

The musical score is divided into two systems. The first system includes staves for 'Voz Principal' (empty), 'Coro' (with lyrics 'Ué, ué ué Ué, ué ué'), 'Guitarra "wah-wah"' (with a rhythmic pattern), 'Organ' (with a sustained chord), and 'Baixo Elétrico' (with a bass line). The second system includes staves for 'Voz' (with lyrics 'Eu - eu eu eu eu eu eu eu eu que-ro, eu que-ro, eu que-ro, eu que-ro,'), 'Coro' (with lyrics 'Ué, ué ué Ué, ué ué'), 'E.Gtr.' (with a rhythmic pattern), 'Org.' (with a rhythmic pattern), and 'Bass' (with a bass line). The score is written in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat).

Voz Principal

Coro

Guitarra "wah-wah"

Organ

Baixo Elétrico

Voz

Coro

E.Gtr.

Org.

Bass

Voz: eu que-ro ver, eu que-ro ver, eu que-ro, eu que-ro ver, eu que-ro ver, eu que-ro.
 Coro: Ué, ué ué Ué, ué ué
 E.Gtr.
 Org.
 Bass

Voz: eu que-ro ver, eu que-ro ver o teu re-trato, teu rei-na-do, teu re-ca-do, eu que-ro
 Coro: Ué, ué ué Ah, ah, ah...
 E.Gtr.
 Org.
 Bass

F Am/E Dm7 F/G

Ab Abmaj7

Voz ver Uau! Um ca-ra ma-

Coro Ué, ué, ué Ué, ué ué Uau!

E.Gtr.

Org.

Bass

Gb Gbmaj7 F/C Bb/C F Ab Abmaj7

Voz nei - ro Ga nhan do di - nhei - ro Em tor no,o hor - ror - - - Uau! Mu dou su - a

Coro Uau!

E.Gtr.

Org.

Bass

Chords: Gb Gbmaj7 F Bb/F F G7(9) C7(9)

Voz: gen - te Da mãe ao ge - ren - te, _____ su-biu de va - lor _____

Coro: Ué, ué _____ ué

E.Gtr. [Musical notation]

Org. [Musical notation]

Bass: _____ **tacet** _____

Voz: _____

Coro: Ué, ué _____ ué

E.Gtr. [Musical notation]

Org. [Musical notation]

Bass: _____

A versão para “O cafona” gravada no LP *Garra*, de 1971, representa uma evolução na utilização de grooves inspirados na música africana norte-americana por Marcos Valle – até então, ele os empregava como parte de estruturas harmônicas mais complexas, intercalando-os com seqüências harmônicas intrincadas, mas não costumava criar canções inteiras a partir deles. No arranjo dessa faixa, a melodia é baseada no modo dórico de dó (Valle 2008), e, pela análise da harmonia, verifica-se que, mesmo que o terceiro e o sétimo grau estejam sempre bemolizados, representando blue notes, que o tom da canção é o de dó maior, modulando para fá maior na parte B e retornando ao tom original assim que reaparece a parte A. Sua estrutura fundamental é formada por 24 compassos em AAB, com as seções sendo divididas da seguinte maneira:

A: dó maior

Compasso:	1	2	3	4	5	6	7	8
Grau:	I	I	I	I	I	I	I	IV-III-II-V

B: fá maior

Compasso:	1	2	3	4	5	6	7	8
Grau:	bIII	bII	I-IV	I	bIII	bII	I-IV	I-IV-II (V de dó maior)

A seção B da canção, é um elemento acessório, que exerce uma função subdominante de afastamento harmônico, indo ao quarto grau e preparando o retorno a dó maior com um acorde dominante de sol com sétima, executado rapidamente.

Na parte A, correspondente a uma estrutura de oito compassos, as unidades significativamente repetidas, dispostas em ordem de entrada no arranjo, são:

Riff do coro:



Riff de guitarra “wah-wah” (que sofre pequenas variações ao longo da canção):



Riff de baixo elétrico (que também sofre pequenas variações ao longo da canção):



Riff de órgão:



Nessa gravação, que na realidade não é a original – a primeira gravação de “O cafona” foi lançada também em 1971, no LP com a trilha sonora da novela homônima da Rede Globo –, a canção surge como um funk com misturas de elementos de baião surgindo no diálogo entre a melodia e a letra. A soma dos riffs de baixo elétrico, órgão, guitarra wah-wah e coro forma o groove, massa propulsora básica que, no arranjo, condiciona todos os elementos, que vão gravitando em seu redor. Então, é possível representar assim, em partitura, o groove fundamental de “O cafona”:

Coro

Ué, ué ué

E.Gtr.

Org.

Bass

The musical score is written for four parts: Coro (Chorus), E.Gtr. (Electric Guitar), Org. (Organ), and Bass. The Coro part is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It features the lyrics "Ué, ué ué" under a melodic line. The E.Gtr. part is in treble clef with a key signature of one flat, playing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Org. part consists of two staves, both in treble clef with a key signature of one flat, playing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Bass part is in bass clef with a key signature of one flat, playing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Capítulo V

Conclusão

Através deste estudo histórico e analítico, percebe-se que a obra de Marcos Valle, completamente associada à bossa nova nos primeiros anos de sua carreira (entre 1964 e 1967), passou por uma série de transformações estéticas e estilísticas. Vários acontecimentos vivenciados ou presenciados por ele, mesmo que de uma certa distância, foram catalisadores importantes desse processo. Por exemplo, a receptação da bossa nova pelo jazz e pela música popular norte-americana e européia, o contato mais direto com novas tendências da música pop e da música africana norte-americana durante as longas temporadas passadas nos Estados Unidos, o fortalecimento do regime ditatorial militar e da máquina de repressão no Brasil, a renovação da música e da cultura popular brasileira como um todo a partir das propostas tropicalistas, os grandes festivais de música realizados a partir de 1965 no Brasil, a contracultura dos anos 60 e 70 e as transformações sócio-culturais em escala planetária nesse período, afetando sobretudo os jovens.

Amparado pela total liberdade de criação concedida naquele período pela gravadora Odeon aos artistas de sua faixa de prestígio e sem a obrigação de obter grandes vendagens, Marcos Valle pôde se dedicar a projetos experimentais e dar vazão às suas ousadias musicais quando bem entendeu. Recebeu formação pessoal e musical com influências de uma cultura cosmopolita e urbana presente na zona sul do Rio de Janeiro já na década de 40, ao contrário da maior parte do Brasil. Entretanto, como aponta J. Jota de Moraes (1983), o cosmopolitismo à carioca não envolve apenas a aceitação de valores estrangeiros. Pessoas originárias de diversas regiões brasileiras, como os negros libertos da escravidão e os retirantes nordestinos, se estabeleceram na antiga capital federal e incorporaram suas manifestações ao mosaico carioca, onde a sofisticação das elites estrangeiras convive até mesmo com uma cultural marginal, favelizada. Por tudo isso, não é errado afirmar que Marcos Valle absorveu espontaneamente esse grande número de elementos e teve condições de processá-los e utilizá-los para elaborar sua própria receita musical. A música popular nordestina – principalmente o baião –, as modas de viola mineiras e paulistas, o jazz, o samba, a música caribenha, o soul, o funk e o rock ‘n’ roll, dentre outros, fazem parte de seu trabalho sem que nenhum se destaque a ponto de poder ser tomado como uma especialidade.

As transformações em sua carreira não ocorreram por melhoria contínua. Frequentemente, ele deixou de lado algumas informações já utilizadas, mas não desenvolvidas em seu trabalho, para dedicar-se a alguma novidade mais atraente, interessante ou necessária para seu trabalho mais imediato, e posteriormente as retomou sob perspectivas diferentes. Um exemplo claro foi a gravação do LP *Vento Sul*, de 1972, influenciado pela psicodelia, pelo hard rock e pela música regional. Após pelo menos três trabalhos – os LPs *Mustang cor de sangue ou Corcel cor de mel* (1969), *Marcos Valle* (1970) e *Garra* (1971) – onde havia uma certa tônica relacionada com a música africana norte-americana, retomada na trilha sonora do documentário *O fabuloso Fittipaldi* e no LP *Previsão do tempo*, ambos de 1973. Nessas ocasiões, Marcos Valle pôde adaptar seu estilo de composição às demandas do mercado e aos seu próprio interesse em incorporar novas informações. Partindo do universo sofisticado da bossa nova, com melodias extensas e variadas e harmonias dissonantes produzidas através do contraponto de vozes, ele incorporou novos recursos, como estruturas melódicas simples, pouco variadas e baseadas em repetição de frases e chamada-e-resposta, harmonias baseadas na estrutura de doze compassos, típicas de blues, ou em um pequeno número de acordes executados repetidamente, ou grooves derivados do soul e do funk, onde a principal intenção é o estabelecimento de uma conexão psíquica e corporal com os ouvintes, buscando a participação destes através, por exemplo, da dança. Por outro lado, todas essas transformações ocorreram sem afetar a essência de um elemento importante e pessoal de suas composições, a dicção (esta considerando sempre a parceria de Marcos Valle com seu irmão, o letrista Paulo Sérgio Valle, correspondente à maioria absoluta de sua obra no período). Ela, desde os primeiros discos, oscila com equilíbrio entre canções de andamento mais rápido, onde os ataques de consoantes são valorizados de maneira a gerar um efeito percussivo intencional, e canções onde o registro agudo das vozes e o prolongamento das vogais é enfatizado, refletindo um estado passional. Sem descaracterizações afetando sua dicção, os irmãos Valle se aproximaram do canto falado em 1973, no álbum *Previsão do tempo*, antecipando o que fariam nos LPs *Vontade de rever você* (1981) e *Marcos Valle* (1983), não apenas influenciados pela cultura pop norte-americana mas de uma certa forma parte dela, em razão das participações do grupo Chicago e do cantor e compositor Leon Ware.

Os arranjos, escritos para orquestras no início do período estudado neste trabalho – mesmo nas canções de características bossa-novistas, onde instrumentos de sopro e cordas se juntavam a pequenos grupos compostos por violão ou guitarra, piano, contrabaixo e bateria –, foram se tornando mais compactos e começaram a privilegiar bandas com um número reduzido de integrantes. Com isso, Marcos Valle abriu espaço em suas produções não apenas para idéias novas – sempre permitindo que os músicos participantes de suas gravações contribuíssem com elas –, mas também para inovações tecnológicas de instrumentos musicais, levando conseqüentemente a linguagens novas. O piano elétrico Fender Rhodes, as guitarras elétricas com efeito fuzz e wah-wah, e os sintetizadores e contrabaixos elétricos Rickenbacker do grupo Azymuth são exemplos da relação de Marcos Valle com elementos novos, condicionando suas composições e as sonoridades de seus discos.

O uso do estúdio é outro elemento importante nesse universo de transformações da obra de Marcos Valle. Tanto nas gravações do LP *Samba '68* no estúdio Columbia de Nova York, com acesso à tecnologia mais avançada da época, como nos discos gravados pela Odeon, Philips e Som Livre do Brasil, onde a competência e a criatividade dos técnicos supria as deficiências dos equipamentos. As possibilidades decorrentes da construção das salas e da obtenção rudimentar de efeitos foram aplicadas em algumas canções, com resultados muito interessantes. Por exemplo, a reverberação natural causada pelo pé direito alto do estúdio Columbia no disco *Samba '68*, o tape delay aplicado sobre a voz do compositor na releitura de “Os grilos” para o LP *Marcos Valle*, em 1970, e o eco dobrando o “ê” pronunciado por ele em “Nem paletó nem gravata”, de 1973.

Merece destaque dentre todas as faixas a human beatbox desenvolvida pioneiramente e por acaso para “Mentira”, de 1973, antecipando uma estética adotada pelo hip-hop norte-americano mais de dez anos depois, sem nenhuma conexão ou influência desse trabalho. Como expus no texto dedicado ao LP *Previsão do tempo*, outros artistas e grupos vocais emitiam sons de percussão com a voz, mas até prova em contrário não se conhecem tentativas anteriores de emular uma bateria, executando padrões derivados da música pop. E também a linguagem dos grooves desenvolvida por Marcos Valle, onde o baião, o samba, e diversos estilos musicais de herança africana norte-americana oferecem matérias-primas, gerando um resultado característico do

compositor, e efetivo o suficiente para permitir colaborações com compositores e músicos norte-americanos de pop e soul, e, muito tempo depois, com DJs e produtores de música eletrônica dançante.

Marcos Valle, muito em razão da própria inabilidade em manter relações mais amplas com a mídia brasileira, não teve ainda o todo de sua obra plenamente reconhecido pelo público do país, o que inclui profissionais da indústria do disco e estudiosos de música popular. Seu posicionamento contrário à ditadura militar também é ignorado pelos jovens simpatizantes da esquerda brasileira, e, apesar de consistente e claro, ainda confunde estudiosos. Dessa forma, seus trabalhos lançados entre 1968 e 1974 permaneceram esquecidos por vários anos, até serem encontrados por colecionadores de discos e DJs britânicos e japoneses. A intervenção de Joe Davis e da Far Out Recordings permitiu ao próprio Marcos Valle recuperar a estética de suas gravações antigas após anos de afastamento, e se apresentar consistentemente no exterior. E, no início de 2008, o CD e DVD *Marcos Valle Conecta* foi lançado para o público brasileiro, com gravações feitas ao vivo no Cinemathèque Jam Club, no Rio de Janeiro. Durante a temporada de shows a partir da qual surgiram as gravações, Marcos Valle recebeu convidados jovens, apaixonados pelos trabalhos realizados entre 1968 e 1974: Marcelo Camelo, Kassin, Domenico Lancelotti, Moreno Veloso, o Fino Coletivo e os DJs Plínio Profeta e Nado Leal. Com eles, levou para o palco canções ausentes das suas *set lists* há mais de 30 anos. Em suas palavras, “cada pessoa, cada fã, cada pesquisador, cada músico que me procura me chama a atenção para aspectos dos meus trabalhos que eu desconhecia. Fico surpreso, e sempre muito contente por encontrar pessoas que me permitem viajar um pouco pelas minhas próprias lembranças, pela minha história” (Valle 2008).

De acordo com Roy Shuker, em *Understanding Popular Music* (2001: 9), a definição mais genérica para o termo “música pop”, ressaltada a quase impossibilidade de oferecer um conceito simples e preciso, diz respeito a qualquer forma musical resultante de um híbrido de tradições musicais, estilos e influências, onde o único elemento sempre comum a todas seria a caracterização pelo vigor rítmico. Geralmente (mas nem sempre), essa música depende também de amplificação eletrificada. Também é possível caracterizar a música pop por sua produção em massa para um mercado de massas, onde os jovens se destacam. Dessa forma, é possível inserir a obra de Marcos

Valle, conforme se apresentou a partir de 1974, no universo da música pop. Nela, coexistem pacificamente o samba, os estilos musicais de origem nordestina, o jazz, o soul, o funk, o rock e outros estilos e influências e, ainda que nem sempre, predominam sons eletrificados. Essa possibilidade foi viabilizada no Brasil, talvez, a partir da jovem guarda e do movimento tropicalista, cujos representantes lutavam, na década de 60, contra um grupo de puristas. Estes fechavam seus olhos até mesmo para o fato de que, como Carlos Sandroni demonstra, havia influências de estilos musicais estrangeiros no samba, no choro, no baião e em outros elementos da cultura musical nacional praticados havia muito tempo. Marcos Valle não participou desses debates mas aparentemente jamais se importou com argumentos nacionalistas. Para ele, a diferença entre “música brasileira” e “música estrangeira” parece nunca ter existido. Até porque, como apontam Ruy Castro, Carlos Lyra, Sérgio Cabral e outros autores de trabalhos relacionados à bossa nova, os membros mais jovens desse movimento, incluindo Marcos Valle, são confessamente influenciados por Stan Kenton, Barney Kessel, Frank Sinatra e outros artistas estrangeiros cuja música talvez faça parte do universo pop – não é meu propósito aqui discutir essa questão – mas fica no ar uma indagação. Teria sido a bossa nova uma das primeiras expressões brasileiras do pop moderno? Fato é que, sem jamais ter procurado afastar as raízes brasileiras de sua música, Marcos Valle se identificou com fatores culturais cosmopolitas, e fez dela uma cidadã do mundo. Sem divagações, porém, e levando em conta que a bossa nova é tida como um estilo musical *sui generis* e foi eternizada em todo o mundo como uma forma de música brasileira por excelência, vemos que Marcos Valle, de 1968 a 1974, deixou de ser um mero bossa-novista e transformou sua obra em um rico catálogo de música pop. Com solidez suficiente para ser notado, compreendido e abraçado pela cultura moderna de música eletrônica dançante em todo o planeta.

Referências

- Alencar, Mauro. 2004. *A Hollywood brasileira: panorama da telenovela no Brasil*. Rio de Janeiro: Senac.
- Andrade, Mário de. 1989. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- . 2006. *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- Andrade, Oswald de. 1928. “Manifesto Antropófago”. *Revista de Antropofagia*, 1 (1).
- Analog Rules* <<http://www.analogrules.com>>. Acesso em 1º de outubro de 2008.
- Antônio Adolfo [Antônio Adolfo Maurity Saboya]. 1997. *Arranjo: um enfoque atual*. Rio de Janeiro: Lumiar.
- Araújo, Paulo Cesar de. 2002. *Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record.
- . 2006. *Roberto Carlos em Detalhes*. São Paulo: Planeta.
- Ariza, Adonay. 2006. *Electronic samba: a música brasileira no contexto das tendências internacionais*. São Paulo: Annablume.
- Atherton, Michael. 2007. “Rhythm-Speak: Mnemonic, Language Play or Song?” Trabalho apresentado na International Conference of Music Communication Science, Sydney.
- Bahiana, Ana Maria. 2006. *Almanaque anos 70: lembranças e curiosidades de uma década muito doida*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- Básica. 2007. “Mulher de branco”. Maio.
- Biela, Lucas. Sem data. “A definition of progressive rock”. In *Progressive Rock – Definition, Genres & Articles* <<http://www.progarchives.com/Progressive-rock.asp>>. Acesso em 4 de setembro de 2008.
- Bill. 1973. “Novos caminhos para Marcos Valle”. *Grande Hotel*, 24 de abril.
- Bonfim, Leonardo. “Marcos Valle, 1969-1974: o garotão de Ipanema muito além da bossa nova”. *The Freakium* <http://www.freakium.com/edicao4_discomarcosvalle.htm>
- Borges, Márcio. 1996. *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*. São Paulo: Geração Editorial.
- Braune, Bia, e Rixa. 2007. *Almanaque da TV: histórias e curiosidades desta máquina de fazer doido*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- Brewster, Bill, e Frank Broughton. 2000. *Last Night a DJ Saved My Life: The History of the Disc Jockey*. Nova York: Grove Press.

- Cabral, Sérgio. 1997. *Antônio Carlos Jobim: uma biografia*. Rio de Janeiro: Lumiar.
- Calado, Carlos. 1995. *A divina comédia dos Mutantes*. São Paulo: 34.
- Caldeira, João Bernardo. 2004. "Síntese musical". *Jornal do Brasil*, Caderno B, 29 de setembro.
- Canestrelli, Ana Paula. 2007. "Zé Rodrix e Tavito, por dentro do Som Imaginário". *Psicodelia Brasileira* <<http://psicodeliabrasileira.wordpress.com/2007/06/27/ze-rodrix-e-tavito-por-dentro-do-som-imaginario>>. Acesso em 18 de setembro de 2008.
- Carvalho, César. 2002. "Contracultura, drogas e mídia". Trabalho apresentado no XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Salvador.
- Cascudo, Luís da Câmara. 1984. *Dicionário do folclore brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- Castro, Ruy. 1990. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras.
- . 1999. *Ela é carioca: uma enciclopédia de Ipanema*. São Paulo: Companhia das Letras.
- . 2001. *A onda que se ergueu no mar: novos mergulhos na bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Chediak, Almir. 1987. *Harmonia e improvisação: 70 músicas harmonizadas e analisadas*. Rio de Janeiro: Lumiar.
- Clair, Janete [Jenete Stocco Emmer Dias Gomes] e Alencar, Mauro (adapt.). 2007. *Selva de pedra*. São Paulo: Globo.
- Cláudio César Dias Baptista <<http://www.ccd.db.gea.nom.br>>. Acesso em 14 de outubro de 2008.
- Clavinet.com <<http://www.gti.net/junebug/clavinet/ident.htm>>. Acesso em 4 de outubro de 2008.
- Clifford, Michael. 1995. "Marcos Valle: Samba Summer". *Straight No Chaser*, Spring/Summer, 40-3.
- Cogan, Jim, e William Clark. 2003. *Temples of Sound: Inside the Great Recording Studios*. San Francisco: Chronicle Books.
- Cook, Nicholas. 1987. *A Guide to Musical Analysis*. Oxford: Oxford University Press.
- . 1998. *Analysing Musical Multimedia*. Nova York: Oxford University Press.
- Correa, Eduardo. 1995. *Fórmula 1: pela glória e pela pátria*. São Paulo: Globo.
- Cravo Albin, Ricardo. 2005. *Tons e sons do Rio de Janeiro de São Sebastião*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin.
- Daniel Filho [João Carlos Daniel Filho]. 2001. *O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

- Deodato, Eumir. "Also Sprach Deodato". Entrevista a Allen Thayer. *Wax Poetics*, 7, inverno de 2004, 52-67.
- Dias, Lucy. 2003. *Anos 70: enquanto corria a barca*. São Paulo: Senac.
- Dicionário Houaiss Ilustrado da Música Popular Brasileira*, s.v. "Azymuth".
- s.v. "Marcos Valle".
- s.v. "Som Imaginário".
- s.v. "Taiguara".
- s.v. "O Terço".
- Dicionário da TV Globo, v.1: programas de dramaturgia e entretenimento*, s.v. "Fantástico".
- s.v. "Globo Cor Especial".
- s.v. "Selva de pedra".
- s.v. "Uau, a companhia".
- s.v. "Véu de noiva".
- s.v. "Vila Sésamo".
- Doggett, Peter. 2007. *There's a Riot Going On: Revolutionaries, Rock Stars and the Rise and Fall of '60s Counter-Culture*. Edinburgh: Canongate.
- Eisenstein, Sergei. 1942. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Eno, Brian. 1983. "The Studio As a Compositional Tool". In *Audio Culture: Readings in Modern Music*, org. C. Cox e D. Warner, 115-26. Londres: Continuum.
- Erlanger, Luís. 2003. Introdução ao *Dicionário da TV Globo*, org. Projeto Memória das Organizações Globo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Estúdio AR* <<http://www.arstudios.com.br>>. Acesso em 11 de julho de 2008.
- Evans, David. 2006. "Blues: chronological review". In *African American Music: An introduction*, org. Mellonee V. Burnim e Portia K. Maultsby. Nova York: Routledge.
- Faour, Rodrigo. 2006. *História sexual da MPB*. Rio de Janeiro: Record.
- França, Jamari. 2003. *Os Paralamas do Sucesso: vamos batê lata*. São Paulo: 34.
- Gainsbourg.net* <<http://www.gainsbourg.net>>. Acesso em 4 de julho de 2008.
- Garcia, Walter. 1999. *Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra.
- Gaspari, Elio. 2002. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Gava, José Estevam. 2002. *A linguagem harmônica da bossa nova*. São Paulo: UNESP.

- Giacomini, Sonia Maria. 2006. *A alma da festa: família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro, o Renascença Clube*. Belo Horizonte: UFMG.
- O Globo. 1968. Coluna social, 2 de janeiro.
- . 1968. Notas culturais, 5 de janeiro.
- . 1968. Notas culturais, 19 de janeiro.
- . 1968. Notas culturais, 27 de janeiro.
- Goffman, Ken e Dan Joy. 2004. *Contracultura através dos tempos*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- Goodwin, Andrew. 1992. *Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Harer, Ingeborg. 2006. "Ragtime". In *African American Music: An Introduction*, org. Mellonee V. Burnim e Portia K. Maultsby, 127-44. Nova York: Routledge.
- Homem de Mello, Zuza. 2003. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: 34.
- Horner, Bruce, e Thomas Swiss. 1999. *Key Terms in Popular Music and Culture*. Malden: Blackwell Publishing.
- Imyra, Tayra, Ipy... Taiguara <<http://www.imyra-tayra-ipy-taiguara.com>> Acesso em 22 de junho de 2008.
- Iyer, Vijay. 2002. "Embodied Mind, Situated Cognition and Expressive Microtiming in African-American music". *Music Perception* 19 (3): 387-414.
- Kaufman, J.B. 1997. "Who's Afraid of ASCAP? Popular Songs in the Silly Symphonies". Artigo, *Animation World Magazine* <<http://www.awn.com/mag/issue2.1/articles/kaufman2.1.html>>. Acesso em 5 de junho de 2008.
- Kehew, Brian, e Kevin Ryan. 2006. *Recording the Beatles*. Houston: Curvebender Publishing.
- Keil, Charles, e Steven Feld. 2005. *Music Grooves*. Tucson: Fenestra Books.
- Koellreuter, Hans-Joachim. 1960. *Jazz Harmonia*. São Paulo: Ricordi.
- Kyrou, Ariel. 2002. *Techno Rebelle: un siècle de musiques électroniques*. Paris: Denoël.
- Lebow, Richard Ned. 1994. "The Long Peace, the End of the Cold War, and the Failure of Realism". *International Organization*, 48: 249-77.
- Levitin, Daniel. 2006. *This is Your Brain on Music: Understanding a Human Obsession*. Londres: Atlantic Books.
- Lipsitz, George. 2001. *Time Passages: Collective Memory and American Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Lopes, Nei. 2004. "Um Zeca entre duas cervejas". *O Globo*, Segundo Caderno, 25 de março.
- Lyra, Carlos. 2008. *Eu e a Bossa: histórias da bossa nova*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- Macan, Edward. 1997. *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. Oxford: Oxford University Press.
- MacGowan, Chris, e Ricardo Pessanha. 1999. *The Brazilian Sound: Samba, Bossa Nova and the Popular Music of Brazil*. Philadelphia: Temple University Press.
- Madison, Guy. 2006. "Experiencing Groove Induced by Music: Consistency and Phenomenology". *Music Perception* 24 (2): 201-08.
- Mammi, Lorenzo. 1992. "João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova". *Novos Estudos CEBRAP*, 34: 63-70.
- Marco Mazzola [Marco Aurélio da Silva]. 2007. *Ouvindo estrelas [autobiografia]*. São Paulo: Planeta.
- Marcus, Tim. Sem data. "Harmony And Howling: African And European Roots Of Jamaican Music". Artigo, *The Dread Library* <<http://www.uvm.edu/~debate/dreadlibrary/marcus.html>>. Acesso em 25 de junho de 2008.
- Martins, Bruno Viveiros. 2005. "Clube da Esquina: viagens, sonhos e canções". Monografia de Bacharelado, Departamento de História da Universidade Federal de Minas Gerais.
- Maultsby, Portia K. 2006. "Funk". In *African American Music: an Introduction*, org. Mellonee V. Burnim e Portia K. Maultsby, 293-314. Nova York: Routledge.
- McDonald, Chris. 2000. "Exploring modal subversions in alternative music". *Popular Music*, 19 (3): 355-63.
- Memória Globo* <<http://www.memoriaglobo.com.br>> s.v. "Fantástico". Acesso em 15 de junho de 2008.
- s.v. "Selva de pedra". Acesso em 15 de junho de 2008.
- Merritt, Russell. 1994. "Recharging *Alexander Nevsky*: Tracking the Eisenstein/Prokofiev War Horse". *Film Quarterly*, 48 (2): 34-47.
- Merritt, Russell, e J.B. Kaufman. Sem data. "The Birth of the Silly Symphonies". Artigo, *The Walt Disney Family Museum* <<http://disney.go.com/disneyatoz/familymuseum/exhibits/articles/sillysymphonies/index.html>> Acesso em 5 de junho de 2008.
- Middleton, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes e Philadelphia: Open University Press.

- . 2006a. “In the Groove or Blowing your Mind? The Pleasures of Musical Repetition”. In *The Popular Music Studies Reader*, org. Andy Bennett, Barry Shank e Jason Toynbee, 15-20. Londres: Routledge.
- . 2006b. “Form”. In *Key Terms in Popular Music and Culture*, org. Bruce Horner e Thomas Swiss, 141-55. Oxford: Blackwell Publishing.
- Millarch, Aramis. 1983. “Nos compactos surgem os novos cantores da terra”. *Estado do Paraná*, Tablóide, 02 de setembro.
- Millett, Kate. 1968. “Sexual Politics”. Publicação independente.
- Monson, Ingrid. 2006. “Jazz: Chronological Review”. In *African American Music: An Introduction*, org. Mellonee V. Burnim e Portia K. Maultsby, 145-66. Nova York: Routledge.
- Motta, Nelson. 2000. *Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Museu Clube da Esquina* <<http://www.museuclubedadesquina.org.br>>. Acesso em 24 de julho de 2008.
- Negus, Keith. 1996. *Popular Music in Theory*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Neill, Alexander Sutherland. 1960. *Summerhill: A Radical Approach to Child Rearing*. Londres: Hart.
- NOW – *The National Organization for Women* <<http://www.now.org>>. Acesso em 01/02/2008.
- Oliveira, Rodrigo Francisco de. 2006. “Mil tons de Minas: cultura, resistência e mineiridade na música popular brasileira”. Tese de Mestrado, Instituto de História da Universidade de Uberlândia.
- O’Gorman, Martin. 2004. “Film on Four”. Em *The Beatles: 10 Years that Shook the World*, org. Paul Trynka. Londres: Mojo Books.
- Pavan, Waldemar. 2003. “Simonal e o Pasquim: nem vem que não tem”. *Digestivo Cultural*, 18 de fevereiro.
- Payment, Simone. 2006. *Queen Latifah*. Nova York: Rosen Publishing.
- Pinch, Trevor, e Frank Trocco. 2002. *Analog Days: The Invention and Impact of the Moog Synthesizer*. Cambridge: Harvard University Press.
- Pollack, Alan W. 2001. “Notes on P.S. I Love You”. Artigo, *Soundscapes* <<http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/AWP/psily.shtml>>. Acesso em 24/06/2008.
- Posner, Gerald. 2002. *Motown: Music, Money, Sex and Power*. Nova York: Random House Paperback.

- Reimão, Sandra. 2005. "Fases do ciclo militar e censura a livros — Brasil, 1964-1978". Trabalho apresentado no XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Rio de Janeiro.
- Rhodes Super Site* <<http://www.fenderrhodes.org>>. Acesso em 11 de janeiro de 2008.
- Rickenbacker International Corporation* <<http://www.rickenbacker.com>>. Acesso em 3 de outubro de 2008.
- Rolling Stone Brasil*. 2008. "Os 100 maiores artistas da música brasileira". Outubro.
- Roszak, Theodore. 1969. *The Making of a Counter Culture*. Garden City: Anchor Books.
- Ruwet, Nicolas. 1987. "Methods of Analysis in Musicology". *Music Analysis* 6 (1/2): 3-36.
- Sacks, Oliver. 2007. *Alucinações musicais*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Samba-Rock, a história* <<http://theexecutive.com.br/Members/Editor/samba-rock-a-historia>>. Acesso em 03 de agosto de 2008.
- Sampaio, Rafael. 2003. *Propaganda de A a Z*. Rio de Janeiro: Elsevier.
- Sanches, Pedro Alexandre. 2003. *Como dois e dois são cinco: Roberto Carlos & Erasmo Carlos & Wanderléa*. São Paulo: Boitempo.
- Sandroni, Carlos. 2001. *Feitiço decente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Saturn Sound* <<http://www.saturn-sound.com>>. Acesso em 11 de julho de 2008.
- Schaeffer, Pierre. 1966. "Acousmatics". In *Audio Culture: Readings in Modern Music*, org. C. Cox e D. Warner, 76-81. Londres: Continuum.
- Scheeren, Andréia. 2005. "Caleidoscópio estético: o nacional-popular e a antropofagia tropicalista". In *Nau*, 01 (01)
- Schoenberg, Arnold. 1999. *Harmonia*. São Paulo: Unesp.
- Schott, Ricardo. 2006. "Revolução orgânica". *Bizz*, maio, 56-61.
- . 2005. "O Rei e eu". *Bacana*, fevereiro <<http://www.bacana.mus.br/index.asp?e=38>> . Acesso em 27 de janeiro de 2008.
- Seamans Jr., Robert C. 2005. *Project Apollo: The Tough Decisions*. Washington, DC: NASA.
- Severiano, Jairo. 2008. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: 34.
- Shuker, Roy. 2002. *Popular Music: The Key Concepts*. Londres: Routledge.
- Silva, Walter. 2002. *Vou te contar: histórias de música popular brasileira*. São Paulo: Códex.
- Simons, David. 2004. *Studio Stories: How the Great New York Records Were Made: From Miles to Madonna, Sinatra to the Ramones*. San Francisco: Backbeat Books.

- Songbook Marcos Valle*, org. Almir Chediak. Rio de Janeiro: Lumiar, 1998.
- Souza, Tárík de. 1969. Crítica sobre o LP *Mustang cor de sangue ou Corcel cor de mel*. *Veja*, Discos, 10 de setembro.
- . 1970. Crítica sobre o LP *Marcos Valle*. *Veja*, Discos, 29 de julho.
- . 2004. *Tem mais samba: das raízes à eletrônica*. São Paulo: 34.
- Sykes, Charles. 2006. "Motown". In *African American Music: An Introduction*, org. Mellonee V. Burnim e Portia K. Maultsby, 431-51. Nova York: Routledge.
- Tagg, Philip. 1979. *Kojak, Fifty Seconds of Television Music : Towards the Analysis of Affect in Popular Music*. Göteborg: Musikvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet.
- . 1989. "Open Letter about 'Black music', 'Afro-American Music' and 'European Music'". *Popular Music* 8 (3): 285-98.
- Tatit, Luiz. 1992. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Escuta.
- . 1995. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp.
- . 1997. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume.
- . 2003. "Elementos para a análise da canção popular". Em *Cadernos de Semiótica Aplicada*, 1 (2): 7-24.
- Taylor, Verta. 1989. "Social Movement Continuity: The Women's Movement in Abeyance". *American Sociological Review*, 54: 761-75.
- . 1999. "Gender and Social Movements: Gender Processes in Women's Self-Help Movements". *Gender Society*, 13: 8-33.
- Tinhorão, José Ramos. 1975. "Marcos Valle e seu LP do qual não se pode dizer o mesmo". *Jornal do Brasil*, Caderno B, 16 de fevereiro.
- . 1997. *Música popular: um tema em debate*. 3a. edição, revista e atualizada. São Paulo: 34.
- Top 100 Songs Brasil 1968 - Hot 100 Brasil*
<<http://www.hot100brasil.com/timemachine1968.html>>. Acesso em 15 de agosto de 2008.
- Torres, Bolívar. 2008. "As metamorfoses da bossa". *Jornal do Brasil*, Caderno B, 13 de abril.
- TyTe e White Noise. Sem data. "The Real History of Beatboxing Part 2: The Old Skool". *Humanbeatbox.com* <<http://www.humanbeatbox.com>>.
- Vail, Mark. 2000. *Vintage Synthesizers*. San Francisco: Miller Freeman Books.
- Valle, Marcos. 1972. Texto de contracapa do LP *Vento Sul*.

- . 2001. “Eterna bossa”. Entrevista a Eduardo Sklarz, *Estado de Minas*, Cultura, 1o. de maio.
- . 2005. “A MPB marginal de Marcos Valle”. Entrevista a Leonardo Bonfim, *The Freakium*. <http://www.thefreakium.com/edicao4_marcosvalle.htm>.
- . 2006. Entrevista a Ricardo Schott. Não publicada.
- . 2008. “Cara valente”. Entrevista a Pedro Alexandre Sanches, *Ruído* <<http://pedroalexandresanches.wordpress.com/2008/06/19/cara-valente/>>
- Valle, Marcos, e Paulo Sérgio Valle. 1969. Texto de contracapa do LP *Mustang cor de sangue ou Corcel cor de mel*.
- Valle, Paulo Sérgio. 1968. Texto de contracapa do LP *Viola enlutarada*.
- . 2008. *Se eu não te amasse tanto assim*. Rio de Janeiro: Litteris.
- Van der Blik, Rob. 2007. “The Hendrix Chord: Blues, Flexible Pitch Relationships and Self-Standing Harmony”. *Popular Music*, 26 (2): 343-64.
- Vargas, Francisco. 1973. “Marcos e Paulo Sérgio Valle: em ritmo de Fittipaldi”. *O Cruzeiro*, 4 de abril.
- Veja. 1969. “Um anúncio feito por acaso”. 30 de abril.
- Veloso, Caetano. 1997. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Ventura, Zuenir. 1988. *1968, o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Vernallis, Carol. 2004. *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Contexts*. Nova York: Columbia University Press.
- Vianna, Hermano. 1995. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- VietnamWAR.com – The Ultimate Resource for the Vietnam War* <<http://www.vietnamwar.com>>. Acesso em: 31/01/2008.
- Vincent, Rickey. 1996. *Funk: The Music, the People, and The Rhythm of The One*. Nova York: St. Martin’s Griffin.
- Vintage Synth* <<http://www.vintagesynth.com>>. Acesso em 3 de outubro de 2008.
- Vox Amplification USA* <<http://www.voxamps.com>>. Acesso em 26 de setembro de 2008.
- Watts, Steven. 1995. “Walt Disney: Art and Politics in the American Century”. *The Journal of American History*, 82 (1): 84-110.
- Zagorski-Thomas, Simon. 2007. “The Study of Groove”. *Ethnomusicology Fórum* 19 (2): 327-35.

Entrevistas para Televisão:

Valle, Marcos, entrevista a Marília Gabriela, *TV Mulher*, Rede Globo, 02 de abril de 1981.

Valle, Marcos, entrevista a Xênia Bier, *TV Mulher*, Rede Globo, 02 de março de 1983.

Arquivos de Vídeo do YouTube:

Abertura da novela Selva de Pedra (1972)

<<http://www.youtube.com/watch?v=yo8fvucnShm>>. Acesso em 6 de fevereiro de 2008.

Video Show - Mensagens de fim de ano, parte I, 1971 a 1983 (1991)

<http://www.youtube.com/watch?v=WE_ZsA0oQ5Y>:. Acesso em 2 de março de 2008.

Filmes:

A Hard Day's Night. Dir. Richard Lester. Londres: Proscenium Films, 1964

Fun in Acapulco. Dir. Richard Thorpe. Hollywood: Hal Wallis Productions, 1963.

Help!. Dir. Richard Lester. Londres: Subafilms, 1965.

Jailhouse Rock. Dir. Richard Thorpe. Hollywood: Avon Productions, 1956.

Love Me Tender. Dir. Robert D. Webb. Hollywood: 20th Century Fox, 1955.

Magical Mystery Tour. Dir. George Harrison, Bernard Knowles, John Lennon, Paul McCartney e Richard Starkey. Londres: Apple Corps, 1967.

O fabuloso Fittipaldi. Dir. Roberto Farias e Hector Babenco. Rio de Janeiro: R. Farias Produções Cinematográficas, 1973.

O seqüestro. Dir. Carlo Mossy. Rio de Janeiro: Mossy Filmes, 1980.

Roberto Carlos em ritmo de aventura. Dir. Roberto Farias. Rio de Janeiro: R. Farias Produções Cinematográficas, 1967.

Yellow Submarine. Dir. George Dunning. Londres: Apple Corps, 1968.

Séries de Televisão:

The Jackson Five Cartoon. Los Angeles e Londres: Motown, Rankin/Bass e Halas & Batchelor, 1971.

The Monkees. Los Angeles: NBC, 1966.

The Partridge Family. Los Angeles: ABC, 1970.

Videoclipes:

Seixas, Raul. "Gita". Dir. Augusto César Vannucci. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1974.

Valle, Marcos. "Meu herói". Dir. Nilton Travesso. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1974.

Discos:

Anamaria e Maurício. *Anamaria e Maurício*. LP, Odeon, 1970.

Anamaria e Maurício. *Anamaria e Maurício*. LP, Odeon, 1972.

Andy Williams. *In the Arms of Love*. LP, Columbia, 1966.

Antonio Adolfo e a Brazuca. *Antonio Adolfo e a Brazuca*. LP, Odeon, 1969.

Antonio Adolfo e a Brazuca. *Antonio Adolfo e a Brazuca*. LP, Odeon, 1970.

Aquarius Produções Artísticas. *Brazil by music: Fly Cruzeiro*. LP, Aquarius, 1972.

Arnaldo Baptista. *Loki?* LP, Philips, 1974.

Beatles. *Abbey Road*. LP, Parlophone/EMI, 1969.

Beatles. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. LP, Parlophone/EMI, 1967.

Black Sabbath. *Paranoid*. LP, Warner, 1970.

Bossacucanova. *Uma batida diferente*. CD, Ziriguiboom, 2004.

Os Cariocas. *Mais bossa com os Cariocas*. LP, Philips, 1964.

Carmen Miranda. *Brazilian Bombshell – 25 Hits*. CD, ASV, 1998.

Cassiano. *Imagem e som*. LP, RCA, 1971.

Claudia. *Você, Claudia, Você*. LP, Odeon, 1971.

Chicago. *Chicago XIII*. LP, Columbia, 1979

Cream. *Disraeli Gears*. LP, ATCO, 1967.

Daniel Carlomagno. *Daniel Carlomagno*. CD, Trama, 2005.

Deodato. *First Cuckoo*. LP, MCA, 1975.

Elis Regina. *Ela*. LP, Philips, 1971.

Elton John. *Don't Shoot Me, I'm Only the Piano Player*. LP, MCA, 1973.

Emma Bunton. *Crickets Sing for Anamaria*. CD Single, UMVD Import, 2004.

Evinha. *Cartão Postal*. LP, Odeon, 1971.

Ian Pooley. *Souvenirs*. CD, Edeltone, 2005.

- Jazztronik. *En:Code*. CD, TKCA, 2005.
- James Brown. *Sex Machine*. LP, King, 1970.
- Jimi Hendrix Experience. *Are You Experienced?* LP, Warner, 1967.
- João Donato e Eumir Deodato. *Donato/ Deodato*. LP, 32 Jazz, 1973.
- João Donato. *Quem é quem*. LP, Odeon, 1973.
- Jorge Ben. *Samba esquema novo*. LP, Philips, 1963.
- Jorge Ben. *O bidu – Silêncio no Brooklin*. LP, Movieplay, 1967.
- Jorge Ben. *Jorge Ben*. LP, Philips, 1969.
- Jorge Vercillo. *Todos nós somos um*. CD, EMI, 2007.
- King Crimson. *In the Court of the Crimson King*. LP, 1970.
- Leno. *Vida e obra de Johnny McCartney*. CD, Independente, 1995.
- Leon Ware. *Inside Is Love*. LP, Fabulous, 1979.
- Leon Ware. *Rockin' You Eternally*. LP, Elektra, 1981.
- Lulu Santos. *Programa*. CD, BMG, 2002
- Marcos Valle. *Bicicleta / Beta Menina*. Compacto simples, Som Livre, 1984.
- Marcos Valle. *O compositor e o cantor*. LP, Odeon, 1965.
- Marcos Valle. *Contrasts*. CD, Far Out, 2003.
- Marcos Valle. *Escape*. CD, Far Out, 2001.
- Marcos Valle. *Estrelar / Fogo do Sol*. Compacto simples, Som Livre, 1982.
- Marcos Valle. *Garra*. LP, Odeon, 1971.
- Marcos Valle. *Marcos Valle*. LP, Odeon, 1970.
- Marcos Valle. *Marcos Valle*. LP, Odeon, 1974.
- Marcos Valle. *Marcos Valle*. LP, Som Livre, 1983.
- Marcos Valle. *Marcos Valle Conecta*. CD, EMI, 2008.
- Marcos Valle. *Mustang cor de sangue ou Corcel cor de mel*. LP, Odeon, 1969.
- Marcos Valle. *Nova bossa nova*. CD, Far Out, 1997.
- Marcos Valle. *Previsão do tempo*. LP, Odeon, 1973.
- Marcos Valle. *Samba 68*. LP, Verve, 1968.
- Marcos Valle. *O tempo da gente*. LP, Arca Som, 1986.

- Marcos Valle. *The Essential Marcos Valle vol. 1/2*. CD, Mr. Bongo, 1995.
- Marcos Valle. *Vento Sul*. LP, Odeon, 1972.
- Marcos Valle. *Vontade de rever você*. LP, Som Livre, 1981.
- Marcos Valle, Paulo Sérgio Valle e Trio Soneca. *Vila Sésamo (trilha sonora original)*. LP, Som Livre, 1974.
- Mutantes. *Os Mutantes*. LP, Polydor, 1969.
- Paralamas do Sucesso. *9 Luas*. CD, EMI, 1996.
- Ricky Martin. *Ricky Martin*. CD, Sony, 1991.
- Ronnie Von. *Ronnie Von 2*. LP, Polydor, 1968.
- Sandra de Sá. *Sandra de Sá*. LP, RCA Victor, 1985.
- Sarah Vaughan. *I Love Brazil*. LP, Pablo, 1977.
- Serge Gainsbourg e Jane Birkin. *Jane Birkin/Serge Gainsbourg*. LP, Fontana, 1969.
- Soft Machine. *Third*. LP, CBS, 1970.
- Som Imaginário. *Som Imaginário*. LP, Odeon, 1970.
- Stevie Wonder. *Songs In The Key Of Life*. LP, Motown, 1976.
- Taiguara. *Hoje*. LP, Odeon, 1979.
- Tamba Trio. *Avanço*. LP, Philips, 1963.
- Tim Maia. *Dance bem*. CD, Continental, 1990.
- Toni Tornado. *Toni Tornado*. LP, Odeon, 1970.
- Toni Tornado. *Toni Tornado*. LP, Odeon, 1971.
- Vários. *A Brazilian Love Affair*. CD, Far Out, 1996.
- Vários. *Bossa Disney Nova*. CD, Avex, 2004.
- Vários. *O cafona (trilha sonora original)*. LP, Som Livre, 1971.
- Vários. *O fabuloso Fittipaldi (trilha sonora original)*. LP, Philips, 1973.
- Vários. *O homem que deve morrer (trilha sonora original)*. LP, Phillips, 1970.
- Vários. *Os ossos do barão (trilha sonora original)*. LP, Som Livre, 1973.
- Vários. *Pigmalião 70 (trilha sonora original)*. LP, Philips, 1970.
- Vários. *Selva de pedra (trilha sonora original)*. LP, Som Livre, 1972.
- Vários. *Tudo a ver*. CD, Som Livre, 2001.

Vários. *Uma rosa com amor (trilha sonora original)*. LP, Som Livre, 1972.

Vários. *TV Colosso (trilha sonora original)*. CD, Som Livre, 1992.

Vários. *Véu de noiva (trilha sonora original)*. Philips, 1969.

Walter Wanderley. *Rain Forest*. LP, Verve, 1966.

Wilson Simonal. *Alegria, Alegria volume 3 (ou Cada um tem o disco que merece)*. LP, Odeon, 1969.

Xuxa. *Xou da Xuxa 7*. CD, Som Livre, 1992.

Yes. *The Yes Album*. LP, A&M, 1970.

Entrevistas concedidas ao autor:

Antônio Adolfo [Antônio Adolfo Maurity Saboya]: 10 de junho de 2008

Cezar de Mercês (por e-mail): 8 de fevereiro de 2008

Eustáquio Sena: 22 de fevereiro de 2002

Alex Malheiros [José Alexandre Malheiros Filho]: 31 de maio de 2008

José Roberto Bertrami: 31 de maio de 2008

Joe Davis [Joti Jopal]: 18 de junho de 2008

Luiz Cláudio Coutinho: 3 de julho de 2008

Marcos Valle: 23 de agosto de 2008

Nivaldo Duarte: 3 de julho de 2008

Fotografias de Marcos Valle entre 1968 e 1974

1. Marcos Valle e Eumir Deodato no estúdio Columbia de Nova York, durante as sessões de gravação do álbum *Samba '68*, em 1967 (Imagem do arquivo pessoal de Marcos Valle).



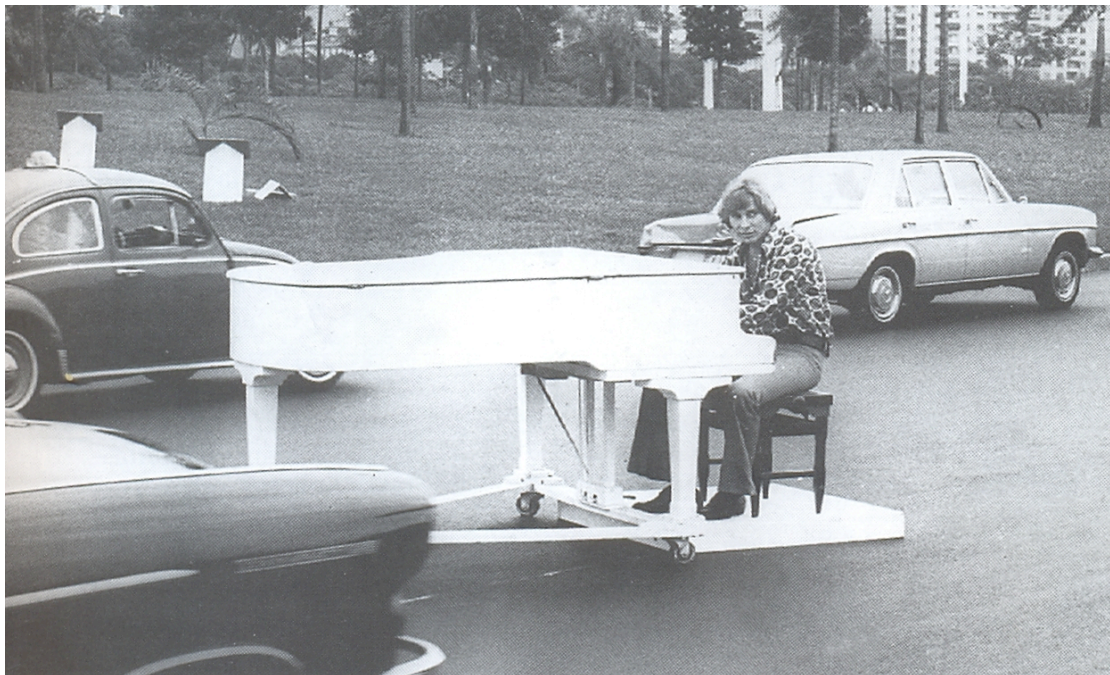
2. Marcos Valle apresentando-se no III Festival Internacional da Canção da Rede Globo, no Maracanãzinho, Rio de Janeiro, segundo semestre de 1968 (Imagem: Abril Press).



3. Marcos Valle e o Ford Mustang cor de sangue, durante a sessão de fotos para a capa do LP *Mustang cor de sangue ou Corcel cor de mel*, de 1969.



4. Marcos Valle durante as filmagens de um vídeo para o tema “Azimuth”, produzido pela Rede Globo em 1969 e veiculado em alguns capítulos da novela *Vêu de noiva*, com seu piano sendo empurrado por um veículo no Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro, em meio ao trânsito (Imagem do arquivo pessoal de Marcos Valle).



5. Uma imagem rara: Marcos Valle, sem tocar nenhum instrumento, empunha o microfone e canta sua composição “Beijo sideral” no palco do Maracanãzinho, no Rio de Janeiro, durante a final do IV Festival Internacional da Canção da Rede Globo, em 1969 (foto: Agência Bloch).



6. Marcos e Paulo Sérgio Valle em foto de 1970 (Imagem: Abril Press).



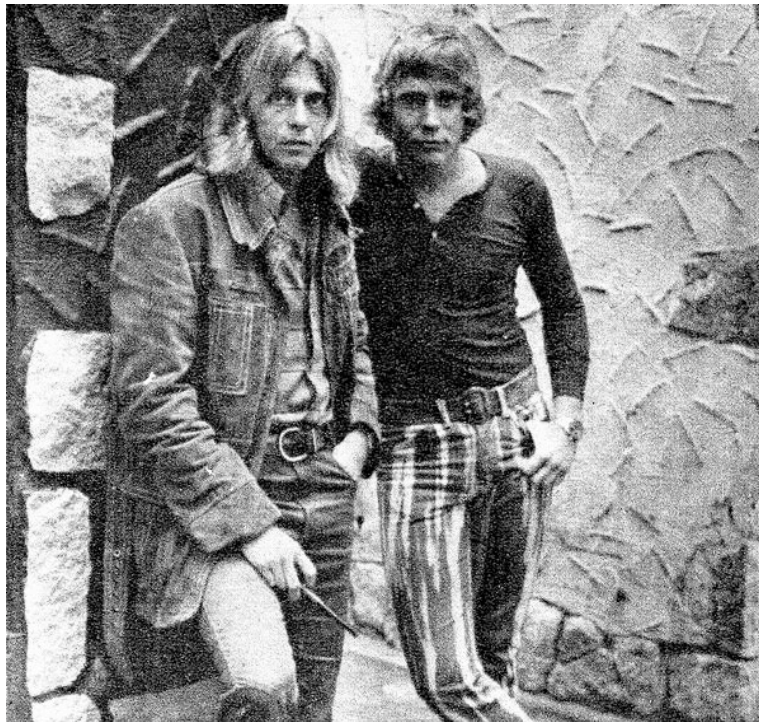
7. Marcos Valle em foto promocional de 1970 (Imagem do arquivo pessoal de Marcos Valle).



8. Marcos Valle no programa *A onda*, da TV Record do Rio de Janeiro, em 1971 (Imagem do arquivo pessoal de Marcos Valle).



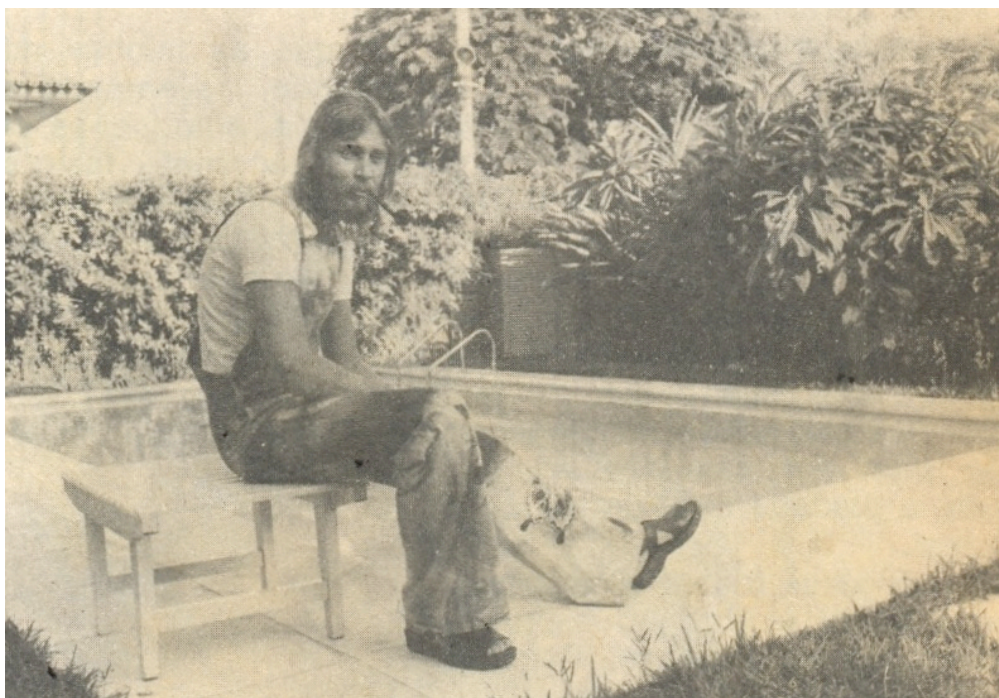
9. Paulo Sérgio e Marcos Valle em 1971 (Imagem do arquivo pessoal de Marcos Valle).



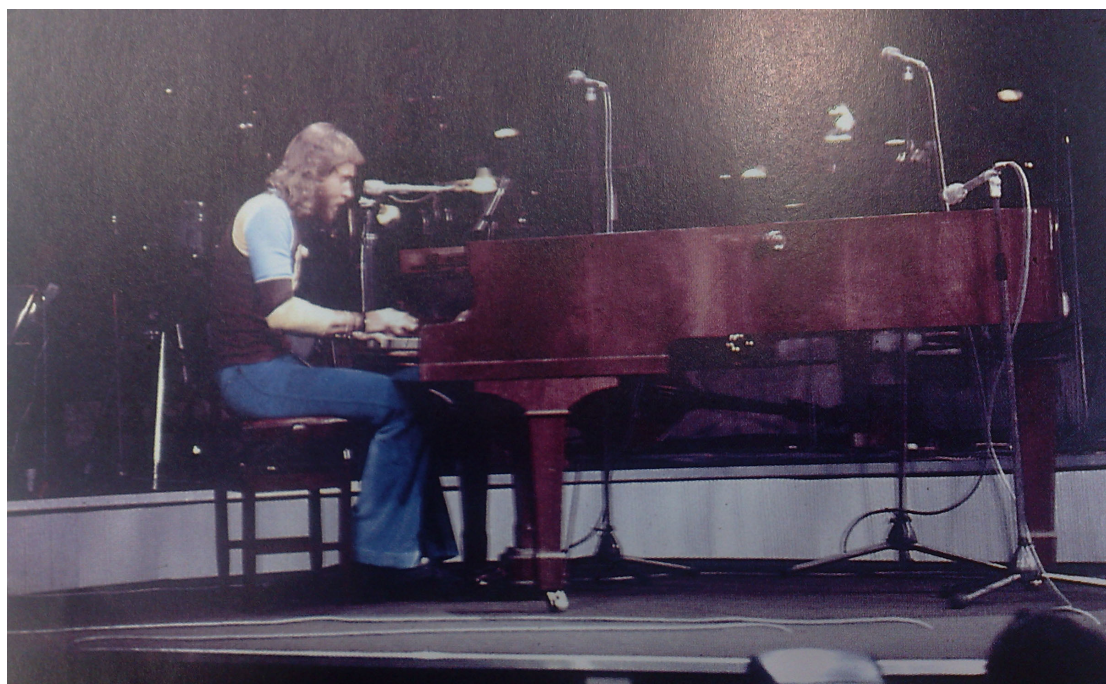
10. Marcos Valle ensaia com Frederica (guitarra), Vinícius Cantuária (bateria), Cláudio Guimarães (flauta) e Cezar de Mercês (baixo) o repertório do LP *Vento Sul*, em 1972 (Imagem do arquivo pessoal de Cezar de Mercês).



11. Marcos Valle, sentado à beira da piscina da residência de sua família no Rio de Janeiro – a mesma onde foi tirada a fotografia da capa do disco *Previsão do tempo* –, exibe seu visual “hippie” e fuma seu cachimbo em 1973 (Imagem: José Góes).



12. Marcos Valle durante um show em 1974 (Imagem: Abril Press).



Errata:

Em pgs. 150-3, a partitura do tema do Funga-Funga, da trilha sonora do programa *Vila Sésamo*, está incompleta. A partitura completa é a seguinte:

The musical score is presented in three systems, each with a vocal line (VOZ) and a keyboard accompaniment (FENDER RHODES and F.R.). The key signature has one flat (Bb) and the time signature is common time (C).

System 1: The VOZ line is silent. The FENDER RHODES part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The F.R. part provides harmonic support with chords in the right hand and a bass line in the left hand.

System 2: The VOZ line begins with a vocal entry at measure 5: "Eu sou o Fun-ga Fun - ga, e sou um pou-co di-fe". The FENDER RHODES and F.R. parts continue their accompaniment.

System 3: The VOZ line continues with the lyrics: "ren - te Mas não en-tendo por que - to-do mun - do me o-lha co mo se'eu não fos - se". The FENDER RHODES and F.R. parts provide the instrumental accompaniment.

13

gen - te Eu sou o Fun - ga Fun - ga e sou um pou - co di - fe -

Pno.

17

ren - te Quando eu co - meço a fa lar - al - gu ma coi - sa, nin - guém me ou ve como se ou - ve

Pno.

21

gen - te Eu que - ri - a tan - to que to - dos gos - tas - sem de

Pno.

25

VOZ

mim Co-mo gos - tam do sol, co-mo gos - tam da lua e das flo - res tam-

F.R.

29

VOZ

bém Mas pa - re - ce que as pes - so - as só gos - tam das

F.R.

33

VOZ

coi - sas que e - las já vi - ram, que e - las co - nha - cem, co-nhe-cem mui-to

F.R.

37

VOZ

bem... Eu sou o Fun-ga Fun - ga, e sou um pou-co di-fe-

F.R.

37

41

VOZ

ren-te Mas o que'im porta que'eu se - ja as sim - eu gos to de gostar de to-da

F.R.

41

45

VOZ

gen - te Eu sou o Fun-ga Fun - ga - - - Eu

F.R.

45

49

VOZ

49

F.R.

sou o Fun - ga Fun - ga Eu

The musical score is for two parts: VOZ (Vocal) and F.R. (Piano). The score begins at measure 49. The VOZ part is written on a single staff with a treble clef. The melody consists of eighth and quarter notes, with a final half note. The lyrics are 'sou o Fun - ga Fun - ga Eu'. The F.R. part is written on two staves (treble and bass clefs) with a grand staff brace. The right hand plays chords, and the left hand plays single notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The piece ends with a double bar line and repeat dots.