

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
MARIANA SBARAINI KAPP

OVER AGAIN:
As Repetições nas Canções de Tim Maia

Porto Alegre

2017

MARIANA SBARAINI KAPP

OVER AGAIN:

As Repetições nas Canções de Tim Maia

Trabalho de conclusão de curso apresentado à
Universidade Federal do Rio Grande do Sul para a
obtenção do título de licenciatura em Letras

Orientador: Dr. Carlos Augusto Bonifácio Leite

Porto Alegre

2017

AGRADECIMENTOS

Graduar-me em letras e me tornar professora foi uma das etapas mais desafiadoras da minha vida. Porém, houve pessoas muito especiais nesse caminho, que tornaram tudo mais fácil, a quem eu quero agradecer, profundamente, por estarem ao meu lado.

Agradeço ao meu pai, por me ensinar a seguir meu coração; à minha mãe, por nunca me deixar desistir; e à minha irmã, Carolina, pelo exemplo de persistência e dedicação. Agradeço à minha madrastra Fernanda e ao meu padrasto Renan, por estarem presentes em tantas etapas importantes, e aos meus irmãos, Aline e Henrique, por todo amor e carinho.

Aos meus amigos de uma vida, Fernanda, Mariana Bier, Mariana Zimmer, Mateus e Milton. Obrigada pelas conversas, pelas risadas, pelos conselhos, pelas viagens e pela parceria em todos esses anos. Não tenho palavras para descrever o significado dessa amizade para mim.

Às gurias da Letras, agradeço por todas as conversas e almoços no RU. Ana, obrigada por ser um exemplo e uma inspiração na minha vida acadêmica. Kenya, obrigada por todas as conversas sobre feminismo e sobre racismo, elas mudaram muito a maneira como vejo o mundo. Luiza, obrigada por toda a ajuda e incentivo para me tornar professora, me espelho muito em ti. Thaís, obrigada por ser minha dupla em sala de aula e na vida. Sou muito grata por ter mulheres tão incríveis como amigas.

Ao Projeto Educacional Alternativa Cidadã, lugar em que me senti professora pela primeira vez e que me ensinou tanto sobre igualdade e educação.

A todos meus alunos. Eu aprendo muito mais com vocês do que vocês possam imaginar.

Ao Alcimar e ao Domínio, pela acolhida desde o primeiro momento. Amo trabalhar com vocês.

Ao meu orientador, Guto, por me conduzir nesta pesquisa e por me mostrar a canção popular brasileira. Obrigada por, mesmo com muito trabalho, estar sempre disponível para os alunos. A Letras precisa de mais professores assim.

Por fim, ao Mateus Ribeiro, por ter colocado o Tim Maia em minha vida. Obrigada pelo companheirismo e pelo incentivo de sempre e obrigada por todos os Lados B e por ter encheido a minha vida de música e de amor.

RESUMO

Tim Maia ficou conhecido por ser um cantor romântico, com músicas em novelas da Rede Globo e *hits* para se dançar no carnaval. Entretanto, ao analisar sua obra de maneira aprofundada, é possível perceber que ela é muito mais complexa, já que trata de temas como espiritualidade e negritude e é responsável por trazer a *Soul Music* para o Brasil. Além disso, outro ponto também chama atenção em suas músicas: a repetição. Durante o processo de criação, muitas vezes, Tim Maia aproveitava alguma base, ou melodia para criar uma canção nova, o que é algo singular na canção popular brasileira. Esse fato nunca foi mencionado em trabalhos acadêmicos, biografias ou sites e blogs de fãs; portanto, esse trabalho tem como objetivo analisar como as repetições acontecem em três canções diferentes de sua obra que utilizam a mesma base: “Brother, Father, Sister and Mother” (1976), “Ninguém Gosta de se Sentir Só” (1982) e “Brother, Father, Sister and Mother” (1986). Cada uma dessas foi analisada conforme os debates que suscitam, como, por exemplo, a questão da identidade negra no Brasil, a relação de Tim Maia com a indústria cultural e o limite entre uma versão e uma canção nova. Por meio dessas análises, foi possível perceber que Tim Maia não entendia sua obra como terminada e a mantinha em constante revisão e atualização.

Palavras-chave: Tim Maia; canção popular; repetição; soul music.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capas dos discos Tim Maia (1970), Tim Maia (1971), Tim Maia (1972), Tim Maia (1973), Tim Maia (1977) e Tim Maia (1980) respectivamente.	9
Figura 2- Capa do Disco Tim Maia – 1976	20
Figura 3 - Johnny, da equipe Mimens, Tim Maia e Cesar, da equipe Cariocas Club, durante baile no Clube Banco do Brasil, na Lapa, na zona oeste de SP, em 1975.....	22
Figura 4 - Capa do disco Nuvens.....	30
Figura 5 - Capa do disco Tim Maia (1986)	38

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Repetições.....	11
----------------------------	----

SUMÁRIO

1	LET’S HAVE A BALL TONIGHT	7
1.1	Over Again – as repetições nas canções de Tim Maia	8
1.2	These are the songs	12
2	NOBODY CAN LIVE FOREVER	14
3	“BROTHER, FATHER, SISTER AND MOTHER” – <i>TIM MAIA</i> , 1976	20
3.1	Contextualização do disco e da canção.....	20
3.2	Everybody is the same	23
4	“NINGUÉM GOSTA DE SE SENTIR SÓ” – <i>NUVENS</i> – 1982	30
4.1	Contextualização do disco e da canção.....	30
4.2	Não quero dinheiro	32
5	“BROTHER, FATHER, SISTER AND MOTHER” – <i>TIM MAIA</i> 1986	38
5.1	Contextualização do disco e da canção.....	38
5.2	Não há nada igual	40
6	THE DANCE IS OVER	44
	REFERÊNCIAS	47

1 LET'S HAVE A BALL TONIGHT

Tim Maia, normalmente, é conhecido por ter sido um cantor romântico, o qual escrevia músicas sobre sofrimento, tanto por amor quanto para as novelas da Rede Globo. Ao pensar em sua figura, muitos têm a imagem dos especiais de fim de ano, com ele vestido de branco cantando músicas para dançar, que, aliás, ganhariam versões de bandas de Axé Music. Quando se conhece, porém, a sua biografia e as dezenas de outras músicas que formam sua obra, é possível perceber a importância que Tim Maia teve para a música brasileira, de maneira geral, assim como para a cultura negra, em particular. Além de Wilson Simonal, Jair Rodrigues e Gilberto Gil, Tim Maia foi um dos poucos cantores negros a serem *popstars* no Brasil nos anos 1960 e 1970. Ele também foi o responsável por trazer a *Soul Music* e o *Funk* norte-americano para o país, misturando esses ritmos com o samba e criando um estilo musical singular. Tim Maia influenciou vários outros artistas e estilos musicais, inclusive o RAP, que eclodiria por aqui nos anos 1980 e cujo principal grupo, Racionais MC's, tem seu nome inspirado em uma das fases da obra do artista.

Eu me aproximei da obra de do cantor depois de ler sua biografia – *Vale Tudo: o Som e Fúria de Tim Maia* (2007), de Nelson Motta. Depois disso, fiz *download* de toda a discografia dele e coloquei em um *pendrive* que escutava no carro ininterruptamente. Logo, comecei a perceber que havia várias canções que se pareciam umas com as outras em relação ao ritmo e outras que eram praticamente iguais, mudando somente algo em relação à letra, ao idioma em que eram cantadas, à melodia... Nesse momento, entretanto, eu só achava engraçado que ele fizesse isso, isso nunca tinha me chamado a atenção como algo singular.

Entre todos os seus discos, o de 1976 sempre foi meu preferido. A primeira vez que escutei a canção “Brother, Father, Sister and Mother”, pensei que era uma música perfeita. Esse disco foi feito logo após a Fase Racional; então, a voz dele estava muito limpa, porque, durante esse período, ele não bebia nem fumava. Porém, o que mais me chamou atenção foi o fato de que maioria das canções do álbum tinha alguma temática relacionada com negritude, igualdade, marginalização, religião e descrença. Conversando sobre isso no Grupo de Estudos da Canção, pensei em fazer o trabalho de conclusão de curso sobre esse disco. Dessa forma, decidimos fazer uma audição para entender o que poderia ser analisado a partir dele. Começamos a escutá-lo pela canção “Brother, Father, Sister and Mother” e, ao comentar

minhas primeiras impressões sobre ela, acabei falando que havia outras versões¹ dessa música – uma de 1986, a qual tinha a letra bem parecida, mas o ritmo um pouco mais eletrônico, e outra de 1982, a qual tinha a letra e o ritmo bastante diferentes. Além disso, comentei que Tim Maia costumava fazer isso em vários discos e em várias músicas. Sempre havia algo que se repetia, como alguma letra, alguma base, alguma melodia etc. Isso chamou bastante a atenção dos colegas, pois percebemos que não são muitos compositores que têm um processo semelhante em sua obra. Surgiram, então, alguns questionamentos sobre qual seria a razão de essas repetições acontecerem e sobre o que isso significaria em relação à sua dicção² e ao surgimento da indústria cultural.

1.1 Over Again – as repetições nas canções de Tim Maia

As repetições na obra do compositor acontecem de várias maneiras: existem canções que possuem a mesma base, mas ritmos diferentes e letras diferentes; canções que possuem o mesmo ritmo, mas em uma versão a letra é em inglês e, em outra, a letra é em português; canções que repetem apenas a letra no refrão; canções que, com o tempo, ganharam novos arranjos para, assim, se adequar às características de determinada época³. Portanto, é possível perceber que as motivações para que haja essas tantas repetições são variadas, o que permite indagar sobre o limite para que uma canção seja apenas uma versão ou, seja uma nova canção.

Outro ponto que evidencia essas repetições são as capas e os nomes dos discos. Dos 28 discos de estúdio do cantor, apenas os dois da Fase Racional não têm como capa uma foto do rosto dele. Além disso, são poucos os discos que têm um nome específico, como o *Reencontro*, o *Disco Club* e o *Somos América*; quase todos têm o nome *Tim Maia* – principalmente os das duas primeiras décadas de sua carreira –, sendo diferenciados apenas pelo ano de lançamento.

¹Chamarei as canções que se repetem de versões umas das outras, mesmo entendendo que, na obra de Tim Maia, há canções que são explicitamente regravações, porque mantêm a letra e a melodia, assim como há canções em que isso não fica tão claro. Aliás, o limite entre o que é ou não uma versão também é uma questão que interessa a este trabalho.

² Tatit (2002, p. 11) define dicção como sendo o equilíbrio entre a oralidade e a melodia, eliminando “a fronteira entre o falar e o cantar” e fazendo com que a união entre letra e continuidade melódica seja um todo de sentido.

³ Além de versões modificadas das canções, em vários momentos ele apenas regrava suas músicas em discos diferentes.

Figura 1 - Capas dos discos Tim Maia (1970), Tim Maia (1971), Tim Maia (1972), Tim Maia (1973), Tim Maia (1977) e Tim Maia (1980) respectivamente.



Fonte: <http://timmaia.com.br/discografia/tim-maia-5> Acesso em 6 de novembro de 2017.

Entretanto, essa repetição não significa necessariamente desleixo, porque, em relação à música, Tim Maia, com certeza, não era desleixado, era até perfeccionista demais. Isso fica muito claro em um dos bordões mais característicos do cantor: “mais agudo, mais eco, mais retorno, mais tudo!”. Sempre que ele estava no palco ou gravando uma canção, tudo tinha que estar perfeito. Comumente, ele parava os shows para pedir que o operador da mesa arrumasse algo, falando ao microfone instruções para a regulagem do som, inclusive durante a execução ao vivo das músicas. O cantor sempre exigia o máximo dos músicos e dos técnicos que trabalhavam com ele, algo que caracterizava a construção do personagem de si mesmo. Por outro lado, também contrastava com a complexidade das composições de suas músicas, ao menos em termos harmônicos, já que a maioria delas é baseada em poucos acordes. Portanto, na performance, ele priorizava o perfeccionismo, mas, na composição, sua busca principal era por simplicidade (ALMEIDA, 2014, p. 18). Um exemplo disso é quando Tim Maia está realizando um *songbook* com Almir Chediak e reclama que:

O Almir quer colocar 56 acordes para acompanhar ‘Eu amo você’. Aí vira um rolo (...) ‘Sossego’ é feita toda em cima de um acorde, o segredo é a levada, o suingue. Minha obra com maior número de acordes é ‘Chocolate’, com seis. (MOTTA, 2007, p. 350)

As versões tampouco parecem ser ocasionadas por falta de criatividade, porque a maior incidência delas é, justamente, nos discos com mais quantidade de canções compostas

por ele. Apesar de percebermos nas versões de “Brother, Father Sister and Mother” datas bem distantes umas das outras, essas repetições aparecem em seus discos desde o início de sua carreira e, muitas vezes, em um mesmo álbum, há duas variações da mesma música. No disco *Tim Maia* (1972), por exemplo, há as canções “Lamento” e “Where is My Other Half”, que são explicitamente versões em português e em inglês uma da outra; mesmo com as letras diferentes em relação ao significado, o ritmo é o mesmo. Isso também acontece em outras canções, como “With no One Else Around” e “Pra Você Voltar”; entretanto, essas estão em discos diferentes. Nesse sentido, Nelson Motta comenta algo interessante sobre a gravação do disco de 1973, o mesmo que possui as canções “Réu Confesso” e “Over Again” – também versões uma da outra:

“Agora, Celinho Matos, Tim Maia e a Banda Seroma vão apresentar uma nova música para você.” Quando a música terminou, Celinho a achou muito parecida com alguma outra que conhecia e falou: ‘Não sei não, Tim, mas eu acho que essa música é plágio.’ Abraçado com Dick e torrando um baurete, Tim bufou, mas foi didático: ‘meu caro Celinho Matos, a palavra não plágio, é plágio, com pê-ele, plágio!’ e gritou: ‘pega, Dick!’ Como um bólido, disparou e pulou o muro, com o cachorrão correndo e latindo atrás, e Tim e a banda se torcendo de rir. A falha no português era perdoável, mas a acusação de falta de originalidade musical merecia um susto. (Ibidem, p. 123)

Ou seja, as inspirações e repetições, tanto em outros cantores quanto nele próprio, foram percebidas, mas nunca foram muito comentadas nem admitidas. Isso é muito emblemático, pois Nelson Motta é o principal biógrafo do cantor e, em todo o livro, ele faz apenas dois comentários sobre o tema, esse relacionado ao plágio e um sobre o fato de a canção “Chocolate” e “Meu País” terem sido feitas com a mesma base. Aliás, essas repetições não são mencionadas em trabalhos acadêmicos sobre o cantor, nem em sites e blogs de fãs, nem em outras fontes de pesquisa sobre ele⁴. Porém, mesmo que isso não seja tratado nos veículos oficiais, ou extra-oficiais de informação sobre o cantor, fica muito claro, ao observar sua obra, que Tim Maia não tinha noção de acabamento ou de objeto único em relação às suas canções.

O ponto principal desse trabalho é entender o que essas repetições significam para a sua dicção. Nesse sentido, surgem algumas hipóteses: elas eram uma maneira de confrontar a indústria cultural? Eram tentativas de se reaproximar da música negra norte-americana que tanto o influenciou e fazer com que as pessoas se identificassem com ela assim como ele se

⁴ Nem no dicionário Cravo Albin, nem no site oficial do cantor, há informações sobre isso. Inclusive, muitas informações sobre ele estão desconstruídas nos veículos oficiais. No site, por exemplo, algumas letras de canções estão erradas. No dicionário, algumas datas de lançamento de discos também. Aliás, na própria biografia oficial, escrita por Nelson Motta, há erros em relação a datas de lançamento e letras e nomes de músicas.

identificou? Será que ele já tinha entendido desde o princípio dos anos 1970 que a música pop é baseada na repetição? Para tentar responder a esses questionamentos, será feita a análise de um grupo de canções que seriam versões umas das outras.

O primeiro disco de Tim Maia foi lançado em 1970, sendo que ainda houve alguns *singles* gravados no final dos anos 1960. Desde esse primeiro álbum até 1998, há uma média de um disco lançado por ano. Até metade dos anos 1980, a maioria de suas músicas era de composições próprias. A partir do final dos anos 1980, ele passou a interpretar outros compositores e a regravar, também, canções próprias. Tim Maia só volta a compor em maior número em 1997, ano em que lança cinco discos. Dessa forma, ao analisar sua obra, foi possível encontrar algum tipo de repetição em mais de 20 músicas, conforme a tabela a seguir⁵:

Tabela 1 - Repetições

Canções	Disco
Brother, Father, Sister and Mother	<i>Tim Maia</i> (1976)
Ninguém Gosta de se Sentir Só	<i>Nuvens</i> (1982)
Brother, Father, Sister and Mother	<i>Tim Maia</i> (1986)
Réu Confesso	<i>Tim Maia</i> (1973)
Over Again	<i>Tim Maia</i> (1973)
Meus Inimigos	<i>Tim Maia e Convidados</i> (1977)
With no One Else Around	<i>Tim Maia em Inglês</i> (1976)
Pra Você Voltar	<i>Reencontro</i> (1979)
With no One Else Around	<i>Carinhos</i> (1988)
Where Is My Other Half	<i>Tim Maia</i> (1972)
Lamento	<i>Tim Maia</i> (1972)
Meu país	<i>Single Meu País / Sentimento</i> (1968)
Chocolate ⁶	<i>Single Chocolate/ Paz</i> (1971)
Não vou ficar	<i>Tim Maia</i> (1971)
Do Your Thing Behave Yourself	<i>Tim Maia</i> (1973)
Azul da Cor do Mar	<i>Tim Maia</i> (1970)
Se me Lembro Faz Doer	<i>Tim Maia Disco Club</i> (1978)
Verão Carioca	<i>Tim Maia</i> (1977)

⁵ Nesta tabela, estão apenas as canções em que há uma repetição no ritmo ou na melodia. Entretanto, há outras em que há algum tipo de repetição na letra, como é o caso de “Você” (*Tim Maia*, 1971) e “Frente a Frente” (*Reencontro*, 1979), nas quais há a repetição da frase “vou morrer de saudade, não vá embora”. Isso ocorre também nas canções “Você fingiu” (*Tim Maia*, 1970) e “Você mentiu” (*Somos América*, 1987), nas quais a letra do refrão é a mesma e o caso da “Música no Ar” (*Tim Maia*, 1973) e da “Totalmente Natural” (*Nova Era Glacial*, 1995) em que ele repete a frase “saiba quem quiser saber” no mesmo ritmo em ambas as canções. Além disso, há músicas que se parecem muito em termos de ritmo com as de outros artistas, como, por exemplo, a canção “Ride, twist and roll” (*Tim Maia em Inglês*, 1976) que tem o ritmo de seu refrão muito parecido como do refrão da música “Honky Tonk Women” da banda *The Rolling Stones*.

⁶ Essas canções são as únicas justificadas por Nelson Motta na biografia de Tim Maia como um autoplágio. No final de 1970, a Associação Brasileira de Produtores de Cacau pediu que Tim Maia criasse um jingle para uma campanha e, como Tim Maia estava com muito trabalho, resolveu aproveitar “toda a base harmônica e várias frases musicais de ‘Meu País’, que certamente o pessoal da agência não conhecia.” (MOTTA, op. cit., p. 97)

Feito para Dançar	<i>Tim Maia</i> (1977)
Sossego	<i>Tim Maia Disco Club</i> (1978)
Vou com Gás	<i>Reencontro</i> (1979)
Você Mentiu	<i>Somos América</i> (1988)
Do Leme ao Pontal	<i>Compacto Amiga/Do Leme ao Pontal</i> (1982)
Do Leme ao Pontal (Tomo guaraná, suco de caju, goiabada para sobremesa)	<i>Tim Maia</i> (1986)
Let's Have a Ball Tonight	<i>Tim Maia em Inglês</i> (1976)
Não se Envolver	<i>Só Você: Para Ouvir e Dançar</i> (1997)

1.2 These are the songs

Entre as canções de Tim Maia que possuíam versões, as do grupo de “Brother, Father, Sister and Mother” foram as que me parecerem mais interessantes para análise e debate. Essa canção ganha três versões⁷ ao longo da discografia do cantor. Em um primeiro momento, ela aparece⁸ no disco de 1976 em um arranjo mais voltado para a *Soul Music*. Posteriormente, sua base, com algumas alterações de andamento, timbre de guitarra e mixagem, por exemplo, serve de fundo para outra canção, chamada “Ninguém Gosta de se Sentir Só”, no disco *Nuvens*, de 1983. Por fim, o cantor regrava a versão original trocando trechos da letra e utilizando sintetizadores e bateria eletrônica, produzindo, assim, uma sonoridade bem mais característica dos anos 1980; a música é lançada no disco *Tim Maia* de 1986 – dez anos após a primeira versão.

A primeira canção desse grupo – “Brother, Father, Sister and Mother” – está no disco *Tim Maia* (1976) que foi lançado logo após a Fase Racional, o que o torna muito interessante, já que tem como tema constante a ideia de que não existe céu nem inferno e de que todo mundo é igual por esse motivo. Essa mensagem de igualdade se estende para a questão da raça e da marginalização – temas que também são abordados no restante desse álbum.

A segunda canção desse grupo – “Ninguém Gosta de se Sentir Só”, de 1982 – aparece no disco *Nuvens*, que é gravado, produzido, lançado e distribuído de maneira independente. Em seu ano de lançamento, isso era quase impensável no Brasil, tanto que o disco não teve boas vendas. Essa versão é interessante justamente porque suscita o debate relacionado à indústria cultural e à dependência que os artistas têm das grandes gravadoras, pois esse é

⁷ Há uma quarta versão dessa canção, que seria uma versão alternativa da de 1976, mas ela não está na lista, pois, na verdade, saiu em uma prensagem recolhida desse disco. O produtor do disco modificou a mixagem de várias músicas, inclusive “Brother, Father, Sister and Mother”, substituindo o solo de guitarra de Paulinho Guitarra por um solo de Marcelo Sussekind. Tim Maia ficou muito irritado com isso e mandou recolher todos os LPs alterados.

⁸ Mesmo que o trabalho esteja organizado em ordem cronológica de lançamento das canções, não chamarei a canção de 1976 de primeira versão, já que na obra de Tim Maia é muito difícil precisar qual canção foi composta antes.

considerado um dos melhores discos de Tim Maia, mesmo sendo pouco conhecido pelo público. Por essa canção ser tão diferente da original – em relação à letra e, também, ao ritmo –, existe a dúvida de se ela seria uma versão de “Brother, Father, Sister and Mother”, ou se ela seria uma canção nova.

A terceira canção desse grupo – “Brother, Father, Sister and Mother”, de 1986 – possui várias alterações e inversões de estrofes na letra; porém, o ritmo é o mesmo, tendo sua modificação na produção, que se torna característica da época em que foi relançada. Além disso, o que é interessante sobre essa canção é o fato de que Maia escreve uma mensagem na contracapa do disco justificando o porquê de ela ter sido regravada – ele queria que fosse uma mensagem para a juventude negra dos Estados Unidos. Além do mais, também existe o debate aqui de o quão diferente da original ela é para ser considerada apenas uma regravação.

Este trabalho, portanto, está dividido em quatro capítulos. No primeiro, é feita uma breve apreciação da biografia do cantor, enfatizando os pontos mais importantes que se relacionam com a sua obra e que são, também, importantes para entendermos as questões debatidas. Nos capítulos seguintes, cada canção do grupo “Brother, Father, Sister and Mother” é analisada separadamente, com foco nas discussões que elas suscitam, como o debate de negritude no Brasil, a questão da indústria cultural e da música independente daquela época e a questão da autenticidade da obra em relação a uma versão.

2 NOBODY CAN LIVE FOREVER

Este capítulo tem como objetivo fazer uma breve contextualização biográfica de aspectos da vida de Tim Maia que foram importantes para a construção de sua personalidade tão marcante e caricata. Além disso, alguns momentos específicos de sua vida influenciaram muito a sua obra – como a viagem para os Estados Unidos e as inúmeras brigas com gravadoras e com emissoras de TV. Tudo isso é fundamental para compreendermos a maneira como ele pensava sua canção, inclusive para se criar hipóteses sobre as tantas repetições que aparecem em sua obra.

Tim Maia nasceu na Tijuca, no Rio de Janeiro, e é o filho mais novo de doze irmãos. Seus pais tinham uma pensão e preparavam refeições para vender. Assim, ele era o responsável por entregá-las quando havia muito movimento, o que lhe rendeu o apelido de Tião Marmiteiro entre os meninos do bairro. Mesmo assim, ele teve uma infância tranquila: sendo o mais novo de tantos irmãos, era mimado tanto pelos pais quanto pelas irmãs, que o tratavam como um filho: “Esperto, preguiçoso e comilão, Tião era mesmo o gordinho mais simpático da Tijuca, o único dos 12 irmãos a ganhar uma bicicleta, inglesa, de segunda mão, que seu Altivo fora praticamente obrigado a comprar no seu décimo segundo aniversário.” (MOTTA, op. cit., p. 22). Ou seja, mesmo falando sobre marginalização em algumas de suas canções, a miséria nunca foi um contexto em que ele esteve inserido, pelo contrário, ele teve tudo o que queria e, mesmo vindo de uma família um pouco mais simples, seus pais sempre se esforçaram para oferecer o que podiam a ele.

O gosto pela música esteve presente desde muito cedo na vida do compositor, que adorava batucar em qualquer objeto que aparecesse. Seu primeiro grupo musical foi os Tijucanos do Ritmo, no qual ele tocava bateria, e Edson Trindade tocava violão e cantava. O grupo era bancado pelos capuchinos da igreja que sua família frequentava. A banda se apresentava nas quermesses e em outros eventos da igreja, mas teve um fim precoce, em uma briga coletiva na qual os instrumentos foram destruídos. “Mas Tião nunca parou de tocar. Aproveitou uma velha mesinha-de-cabeceira jogada fora por uma vizinha, usou-a como caixa acústica, adaptou o que sobrou do braço, as caravelhas e as cordas do falecido violão e criou uma espécie de baixo acústico.” (Ibidem, p. 26), seu Altivo, pai de Tim Maia, ficou com pena do filho, comprou-lhe um violão e o matriculou em um curso.

Com 15 anos, ele passou a frequentar o restaurante e lanchonete do Divino, na esquina da Rua Haddock Lobo com a Rua Matoso. Lá ele reencontrou seu amigo de infância – Erasmo Carlos – e conheceu Jorge Ben e Roberto Carlos. Todos adoravam rock e, quando

alguém chegava com um violão, eles faziam versões de músicas de Elvis Presley, Little Richard e Chuck Berry. As histórias dos encontros no Divino são contadas na canção “Haddock Lobo Esquina com Matoso”, do disco *Nuvens*:

Haddock Lobo / Esquina com Matoso / Foi lá que toda a confusão começou /
Erasmus, um cara esperto / Juntou com Roberto / Fizeram coisas bacanas /
(...) / A turma estava formada / Com lindas meninas / E o Jorge com um
camarada / Era uma Babulina, alô Jorge Ben! (MAIA, 1982)

As amizades foram muito importantes na carreira do cantor. Muitos dos nomes que são citados, como seus amigos de infância, acabaram se tornando parceiros musicais em toda a sua carreira. Edson Trindade, por exemplo, foi quem formou a primeira banda com o cantor, e é o mesmo que compôs a canção “Gostava Tanto de Você”. Além disso, Roberto Carlos e Erasmo Carlos gravaram canções de Tim antes mesmo de ele ser famoso e também o ajudaram com contatos no início de sua carreira.

Outro fato importante para a musicalidade de Tim Maia foi que o período da sua juventude coincidiu com o surgimento da Bossa Nova, um grupo ao qual ele, Roberto e Erasmo tentaram se encaixar, mas não conseguiram, pois as pessoas da Zona Sul eram muito fechadas para tudo o que vinha de fora (ALMEIDA, op. cit., p. 12). Nessa época, o rock, que ele e seus amigos tocavam e imitavam, estava ficando esquecido pela mídia e não havia um estilo musical do qual eles pudessem fazer parte. Dessa forma, Tim Maia era o oposto da Bossa Nova, pois era expansivo demais, bem diferente da contenção da classe média de Copacabana. Isso é algo que marca sua personalidade, pois ele nunca se encaixou em regras, sempre teve um jeito encrenqueiro e explosivo. Não foi só na Bossa Nova, mas, em vários momentos de sua carreira, seu estilo musical não foi entendido. Entretanto, quando ele chega aos Estados Unidos, conhece a *Soul Music* e, finalmente, encontra algo com o que se identifica; todavia, no início da sua carreira no Brasil, as pessoas também demoraram para entender esse novo estilo.

A família sempre foi algo muito importante na vida do cantor, seu pai era uma figura que representava cuidado e carinho, assim como sua mãe, à qual ele dedica quase todos os discos de sua carreira. Dessa forma, em 1959, com a morte do pai, vítima de um câncer de próstata, Tim Maia sentiu que não havia mais nada que o prendesse ao Brasil e resolveu tentar morar nos Estados Unidos. A viagem para lá foi cercada de coincidências que o ajudaram a conseguir realizar seu sonho. Ele não tinha dinheiro nem para comprar a passagem, nem para se sobreviver por lá, mas a Arquidiocese do Rio de Janeiro conseguiu grandes descontos em uma agência de viagens para mandar um grupo de sacerdotes ao país. Assim, o frei da igreja

frequentada pela família de Tim Maia o incentivou a juntar dinheiro para comprar a passagem. Aqui, mais uma vez a igreja tem um papel importante em sua vida: como sua família era muito religiosa e participava ativamente da paróquia do bairro, os freis foram os responsáveis pelo seu primeiro contato com a música e, também, pela passagem para os EUA. Depois da passagem, restava conseguir um pouco mais de dinheiro para a chegada. Na noite anterior ao embarque, Tim Maia ficou sabendo que uma velha casa na Rua do Matoso ia ser demolida. Os canos da casa eram de chumbo, que, na época, valia 35 cruzeiros o quilo. Então, os meninos do bairro invadiram a casa e saquearam os canos. Assim, depois daquela noite, Tim conseguiu mais nove dólares para a sua viagem (MOTTA, op. cit., p. 41). O cantor chegou aos Estados Unidos sem falar uma palavra em inglês e sem ter onde dormir. Ele tinha a intenção de ficar na casa de uma conhecida da família – a senhora O’Meara –, mas ela não tinha sido consultada sobre recebê-lo. Ao chegar à porta da casa dela, mostrou seu passaporte e só foi recebido porque fazia aniversário no mesmo dia que o filho da família. Ou seja, a maioria das circunstâncias que o levaram aos EUA não foi planejada, nem organizada de uma maneira convencional. O dinheiro foi fruto de doações e de roubo e a estadia, de uma coincidência. Isso é muito característico da personalidade do cantor e, aos poucos, foi algo sendo incorporado ao seu personagem. Em vários momentos, na biografia, ele mesmo admite que é “doidão”: “Ô Nelsomotta, se eu não fosse doidão, seria um dos maiores intérpretes da América do Sul e do Norte e talvez da Europa” (Ibidem, p. 223). Existe aí um paradoxo em sua personalidade, pois, ao mesmo tempo em que era considerado “doidão” em suas atitudes, era, também, considerado perfeccionista em relação ao processo de composição.

Ele viveu nos Estados Unidos por cinco anos. Depois de um ano morando com os O’Meara, Tim Maia, que já estava trabalhando em supermercados e lanchonetes, decidiu sair de casa e tentar se manter sozinho. Com os amigos que conhecera nessa época, fundou a banda de R&B, *The Ideals*, com quem gravou, ao lado do líder Roger Bruno, a canção “New Love”, que é regravada no disco de 1973 e creditada a amigos. Porém, a banda não teve nenhum sucesso comercial, eles apenas se apresentavam em bares e festas no país.

No inverno de 1963, ele e seus amigos resolveram fugir do frio viajando para a Flórida em um carro roubado. Em cada lugar por que passavam, iam cometendo pequenos furtos para vender nas cidades seguintes e assim conseguir chegar até o destino final. Entretanto, ao chegarem à Florida, foram presos por porte de substâncias ilegais e de carro roubado. Após alguns meses na cadeia, o cantor foi deportado para o Brasil. Esse momento foi muito marcante para sua vida, pois, por vários motivos, o cantor só retornou aos Estados Unidos em

1991, convidado por um amigo para fazer shows. A viagem para os EUA influenciou sua personalidade e sua obra de inúmeras maneiras. Ele chegou à América do Norte no mesmo ano de criação da *Motown Records* e, também, no momento em que a luta pelos direitos civis estava em seu auge. Foi lá que ele se descobriu como negro e foi lá que ele conheceu a *Soul Music*. Em vários momentos de sua canção, ele retoma aspectos de sua viagem, o que nos dá a sensação de que ele nunca superou realmente o fato de ter voltado.

Tim Maia chegou ao Brasil em abril de 1964 e encontrou um país muito diferente. Além do golpe civil-militar, seus amigos Roberto e Erasmo já eram sucesso com a Jovem Guarda. O cantor brasileiro, com toda a sua bagagem do *soul* e do R&B, achava que ia estourar também, mas isso não aconteceu. Ele só conseguiu lançar seu primeiro disco em 1970, depois de compor a canção “Não Vou Ficar” para Roberto Carlos e depois de fazer a parceria com Elis Regina para gravar a canção “These are the Songs”.

Dentre os anos de 1970 a 1973, Tim Maia gravou um disco por ano, repletos de *hits*. Na metade do ano de 1973, quando ele já estava com quase todas as bases e algumas letras prontas para gravar um quinto disco, tomou uma mescalina e foi visitar um amigo. Sozinho na sala, quando a droga estava começando a fazer efeito, folheou um livro que achara em cima da mesa e pensou que aquelas ideias eram muito interessantes. Muito emocionado com a leitura de *Universo em Desencanto*, Tim Maia foi conhecer o mestre Manoel Jacinto Coelho, sumo sacerdote do Racional Superior. Ele se encantou tanto com tudo isso que modificou todas as letras do novo disco, mudou o nome da banda para Banda Seroma Racional e convenceu os músicos a entrarem para a seita.

Porém, a Fase Racional não deixou apenas ótimas canções como legado, mas foi a responsável pela independência à indústria musical. Como a gravadora não quis lançar os discos com aquelas temáticas, pois em uma época de intensa repressão, seria muito perigoso se envolver com aquilo, Maia lançou o Racional I e II de maneira independente, pela Seroma⁹ Discos – gravadora que ele criou para prensá-los, distribuí-los e vendê-los. Foi graças à Fase Racional que o cantor criou toda a estrutura para ser independente. A exploração das editoras e das gravadoras, o jabá e todas essas práticas já tinham sido percebidos por ele desde o início da carreira e ele sempre fez questão de ir contra esse sistema.

Aos poucos, Tim Maia começou a perceber que a imunização racional não estava funcionando. Ele só vendia discos na rua, trabalhava muito para ajudar a comunidade, cantava

⁹ A gravadora de Tim Maia também teve o nome de Vitória Régia Discos. Além disso, Seroma dá nome para a sua editora, pois, ao perceber a relação de distribuição dos lucros entre os artistas e as editoras, Tim Maia decidiu que ele mesmo editaria suas canções.

de graça, fazia poucos shows, não bebia, não fumava e não ganhava nada de dinheiro. A vida não estava melhorando, conforme as promessas de Manoel Jacinto. Então, ele começou a perceber que tudo era uma farsa e resolveu abandonar a seita, queimando todas as roupas brancas e os discos que haviam sobrado.

Já na fase pós-racional, o compositor teve alguns contratos com gravadoras. O ano de 1976 foi um ano bastante produtivo para ele e repleto de discos, mas sem nenhum *hit*. O cantor só voltou às paradas de sucesso no ano de 1978, com o disco *Disco Club*. “Sossego” foi uma das músicas mais tocadas nas rádios naquele ano. Seu disco de 1979 – *Reencontro* – também teve bastante sucesso, tendo como *hit* a música homônima ao disco. Empolgado com os números das vendas, o diretor de marketing da gravadora resolveu mostrar para Tim Maia o que gastaria com a promoção de seu próximo álbum – quase o mesmo que custaria a gravação. Maia ficou irritado: “Bota essa pacoteira na minha mão que eu trabalhei muito mais e mereço muito mais. Não vão dar meu dinheiro para pagar jabá pra disc jockey.” (Ibidem, p. 174). E esse foi o fim do contrato com a EMI-Odeon. A partir de então, sua relação com as gravadoras ficaria cada vez pior, levando-o a gravar e a lançar o disco *Nuvens* (1982) de maneira totalmente independente.

O disco *Nuvens* (1982) é um dos últimos discos autorais do cantor. Na década de 1980, ele segue gravando um disco por ano, todos com algum tipo de contrato com gravadora, mas diminui o número de composições, além de que a maioria das obras têm várias canções de outros compositores e várias regravações. Ele sempre foi conhecido por usar drogas em excesso, mas na década de 1980 o abuso de cocaína e álcool prejudicou bastante a sua produção criativa. Mesmo assim, ainda é possível encontrar músicas próprias e algumas versões; porém, em uma quantidade bem menor do que nos anos anteriores.

De 1990 a 1994, Tim Maia não lança nenhum disco com novas composições. Em 1990, ele grava o disco *Tim Maia Interpreta Clássicos da Bossa Nova*, que teve ampla promoção na mídia. Nesse mesmo ano, ele também lança seu primeiro disco ao vivo – o *Dance Bem* – com a gravação de um show que ele havia feito no Olympia, em São Paulo. O início da década de 1990 foi difícil para ele financeiramente, pois, com o Plano Collor e com a inflação aumentando cada vez mais, o cantor estava com muitas dívidas. Por ter faltado a shows e não ter cumprido com contratos, e por não ter ido às audiências, ele acabou condenado a pagar diversas multas – pagamentos esses que eram feitos por meio das bilheterias de seus shows. Ou seja, entre 1991 e 1994, ele não recebia nada dos ingressos vendidos pelos shows que fazia. Nesse mesmo período, Tim Maia reatou seus laços com as

emissoras de TV, voltou a participar de programas como “Domingão do Faustão” e teve suas músicas como trilha sonora de novelas. Porém, ao receber um adiantamento da gravadora pelo seu novo disco, o cantor pagou todas as dívidas e, assim, parou de se relacionar com a mídia novamente.

A partir de 1994, ele já está com a situação financeira resolvida e, também, havia parado de beber e de usar cocaína. Por isso, a partir desse ano, volta a compor e grava diversos discos, até a sua morte. A maioria deles tem, pelo menos, metade de canções próprias, inclusive, algumas das suas versões de outras músicas. Todos são lançados pela Vitória Régia, de maneira independente. Sobre os discos desse período, é interessante notar que ele regrava vários clássicos da MPB. No disco *Pro Meu Grande Amor* (1997), há três canções de Djavan regravadas, uma clara intenção de tentar fazer com que suas músicas tocassem no rádio.

Entretanto, o período dos anos 1990 da carreira do cantor é muito emblemático, pois deixa bastante evidente a sua relação com a indústria cultural e com o seu modo de composição. Mesmo discordando de como as relações comerciais nas gravadoras funcionavam, quando ele precisava de dinheiro, ou quando ele queria vender discos, ele sabia exatamente o que fazer – gravar músicas de compositores, ou de outros cantores que eram sucesso no rádio, dar entrevistas e comparecer a shows e a programas de televisão. Porém, quando ele não estava tão preocupado com isso, compunha e gravava as canções que queria da maneira como queria. O último disco de sua carreira é o *Sorriso de Criança* (1997), sendo oito canções, das dez do disco, compostas por ele. Logo, o último ano de sua carreira é também um dos mais produtivos do cantor, com cinco discos lançados em 1997.

3 “BROTHER, FATHER, SISTER AND MOTHER” – TIM MAIA, 1976

Este capítulo tem como objetivo analisar a canção “Brother, Father, Sister and Mother” no primeiro momento em que aparece na obra de Tim Maia – no disco de 1976. Aqui será abordado o contexto de realização do disco e de composição da canção. Isso será analisado em relação à aproximação de Tim Maia com a identidade negra norte-americana e sua influência no Brasil.

3.1 Contextualização do disco e da canção

Figura 2- Capa do Disco Tim Maia – 1976



Fonte: <http://timmaia.com.br/discografia/tim-maia-5> Acesso em 06 de novembro de 2017

A canção “Brother, Father, Sister and Mother” aparece, primeiramente, no disco *Tim Maia*, de 1976, o qual foi lançado pela gravadora *Pollydor*, mas não teve um número expressivo de vendas, sendo, assim, pouco conhecido pelo público. Além disso, ele, normalmente, não é mencionado em biografias. Entretanto, é bastante aclamado pela crítica. Inclusive, atualmente, é um de seus discos mais difíceis de encontrar em sebos, o que o torna bem caro.

1976 foi um ano de muitas produções para o cantor. Nesse período, foi lançado o disco *Racional 2*, e, juntamente, o artista começou a produzir o disco *Racional 3*, que não chegou a ficar pronto porque Tim Maia saiu da Cultura Racional. Logo após, ele também lançou o compacto de “Ela Partiu” e de “Meus Inimigos”¹⁰. Além disso, nesse mesmo ano, o

¹⁰ Em muitos sites de referência sobre a biografia dele, essas canções estão creditadas como sendo da fase Racional; porém, essa confusão existe, pois, nos anos 1990, foram lançados CD's piratas com o Racional I e II e as canções “Meus Inimigos” e “Ela Partiu”. Essas canções, na verdade, foram lançadas no compacto *Tim Maia e Marku Ribas*, pelo selo *Underground* da gravadora Copacabana, a qual deu origem, posteriormente, ao disco *Tim Maia e convidados*, lançado pela mesma gravadora em 1977.

disco *Tim Maia em Inglês*¹¹ foi lançado, com canções exclusivamente compostas por ele e o disco, *Tim Maia* de 1976, lançado pela *Polygram*. Porém, mesmo sendo um ano muito criativo e de muitas produções, esse ficou ofuscado pela fase Racional. Antes dessa fase, Maia lançou quatro álbuns com diversos *hits*, mas a fase Racional aconteceu no auge da sua carreira e acabou, assim, ofuscando o seu sucesso.

O disco – *Tim Maia* (1976) – tem algumas características peculiares por ter sido gravado logo após a fase Racional. Nelson Motta (2007) cita que Tim Maia era praticamente ateu e não acreditava em nada antes de entrar para o Universo em Desencanto. Além disso, ele saiu da Cultura Racional pois, ao perceber que, apesar de todo o esforço, não estava ganhando nada com isso, se desencantou com tudo aquilo. Por isso, o disco de 1976 tem algumas temáticas muito fortes que se repetem em várias canções. A primeira delas é a questão da descrença com a religião. Em duas faixas há a citação de que “there is no heaven / there is no god / there is no devil / there is no hell”. Essa citação aparece tanto na canção “Brother, Father, Sister and Mother” quanto na canção “Nobody Can Live Forever”. Em ambas isso marca uma temática muito recorrente no disco: a de que ninguém é melhor do que ninguém e todos são iguais.

Relacionado a isso, esse disco fala fortemente sobre as questões do racismo, da marginalização e da identidade negra:

O novo disco da Polygram, a volta aos bons tempos de dança e romance. Saía o Racional e entrava o sensual. Uma nova causa substituía o Universo em Desencanto: a África, sua miséria e sua fome, a diáspora negra, tema da faixa mais forte do disco, o empolgante funk-soul “Rodésia”. (MOTTA, op. cit., p. 154)

A terceira música do disco, “Rodésia”, fala sobre os problemas que vários países da África enfrentavam naquele momento, como apartheid, guerras civis, disputas de poder etc. A Rodésia, que depois se tornou o Zimbábue, passava por uma guerra civil contra a minoria branca que governava o país. Bob Marley também falou desse tema na música “Zimbabwe”, a qual foi gravada em 1979, depois de “Rodésia”, portanto.

Outra canção que mostra a questão da marginalização é a “Batata Frita, o ladrão de bicicleta”, que fala sobre um ladrão de bicicletas que foi denunciado por um vizinho “careta”, mas que acabou perdoado pelo juiz, que era um “boa praça”. No final, a música conclui que as “pessoas boas praça estão em paz”. Ou seja, mesmo sendo gravado em um contexto de

¹¹No dicionário Cravo Albin, esse disco aparece como tendo sido lançado no ano de 1978, mas no livro *Vale Tudo*, Nelson Motta comenta sobre o lançamento desse disco em 1976.

ditadura, o cantor relativiza a questão do que é um crime grave e o que é um crime fruto da marginalização. Aqui também há uma crítica à figura do delator através do vizinho, o que indica essa proximidade com o ambiente autoritário da época.

Além disso, esse foi um ano bastante importante para a música negra, pois foi o ano de lançamento do disco *Maria Fumaça* da nova Banda Black Rio, formada por vários músicos da Vitória Régia, e do disco *África Brasil* de Jorge Ben (Ibidem, p.155). Os bailes *blacks* faziam o entretenimento da juventude negra, principalmente na cidade de São Paulo, tocando música negra internacional e cantores nacionais como Jorge Ben e Tim Maia (Idem, ibidem). Entretanto, esses não eram espaços apenas de diversão, “os salões de baile funcionam como polo de resistência negra desde a década de 20” (DA SILVA, 2010, p. 9). Com o pouco espaço existente na mídia para discussões sobre racismo, esses locais ampliavam seu sentido de socialização e “se tornam locais para criação de uma identidade, na qual nos últimos 40 anos, a Black Music teve um papel imprescindível como transmissão de consciência étnica” (Ibidem, p. 9). Esses bailes, aliás, alguns anos mais tardes, abrigaram as primeiras manifestações de *break* no Brasil – primeiro elemento da cultura hip hop a ter força por aqui.

Figura 3 - Johnny, da equipe Mimens, Tim Maia e Cesar, da equipe Cariocas Club, durante baile no Clube Banco do Brasil, na Lapa, na zona oeste de SP, em 1975.



Fonte: <https://quemnova.catracalivre.com.br/instrui/projeto-faz-imersao-nos-bailes-black-dos-anos-60-e-70-em-sp/> Acesso em 01 de agosto de 2017.

Outro tema bastante recorrente do disco é o da família, já que, no ano anterior, seu segundo filho, Carmelo Maia, nasceu. A paternidade é celebrada na música “Márcio Leonardo

e Telmo”, na qual ele narra a visita dos filhos à Seroma. A canção “Brother, Father, Sister and Mother”, que será analisada neste capítulo, também traz tanto a família quanto o racismo como temas principais. Além disso, uma foto com toda a família ilustra a contracapa do disco.

Mas talvez, a melhor de todas, a mais suingada, seja a sua celebração da família, numa levada Steve-wonderiana arrebatadora, cheia de baixos e clavinetes, cantando uma visita de Márcio Leonardo e Telmo à Seroma. Embora registrado como Carmelo, o garoto continuava sendo chamado de Telmo pelo pai. (...) Como a parte de Márcio Leonardo era em português, para não haver ciúmes Tim fez questão de cantá-la com um sotaque de negão americano, pronunciando ‘violáo’ e ‘piáno’. Na contracapa do LP, toda a banda na Seroma, inclusive o pequeno Márcio Leonardo e seu ‘violáo’ e os cachorros, em foto assinada pelo caseiro. (MOTTA,op. cit., p. 154)

O comentário sobre a foto da capa ter sido feita pelo caseiro é muito interessante, porque uma das características das capas de seus discos é que, normalmente, são fotos do rosto do cantor, sem muita preocupação em relação à estética. Ao observá-las, fica evidente que a maioria das fotos é bem pouco produzida e que o máximo de projeto gráfico existente é a escolha de alguma fonte diferente. O fato de não ter sido um fotógrafo profissional quem a fez mostra que todo o desleixo, o qual não havia na produção e na composição das canções, existiu em vários momentos da produção gráfica dos discos. Isso evidencia que, para Tim Maia, a canção era o mais importante e não a capa, ou o nome dos discos.

Outra questão interessante sobre essa música é que, na biografia de Tim Maia, escrita por Nelson Motta, o autor faz uma contextualização da vida do artista através dos anos, falando um pouco sobre cada disco e sobre algumas músicas. Sobre esse disco ele não chega a mencionar nada sobre a canção “Brother, Father, Sister and Mother”, nem sobre suas versões, as únicas canções apreciadas são “Rodésia” e “Márcio Leonardo e Telmo”.

3.2 **Everybody is the same**

“Brother, Father, Sister and Mother” (1976)

Brother every time I call you home
You are dancing
Sister please don't put your children
on initiation

'Cause there's no heaven
There's no God
'Cause there's no devil
There's no hell

Mother every time I call you home
You are in church
Father every time I call you home

You are sailing (saying)¹²

Trough the ocean (true devotion is the way)
Yes, the way (is the way)
Wake up, Africa
Now, today

Sister every time I call you home
You are shopping
Father every time I call you home
You are drinking

Too many brothers
In the pot (in the mood)
Yes, its my dance (and some are dancing)
Rock and roll

Everybody is the same
Everybody is the same
Everybody, everybody is the same
Everybody has heart, feel the pain

Everybody is the same
Chinese
Japanese
Africans
Americans
Canadians
Russians
Spanish people
Italian people
Hungarians
Everybody is the same
Germany
Everybody is the same
Free the world

You are not better than me
And I'm not better than you
Everybody is the same
Everybody is the same

Em uma primeira análise dessa canção, é possível perceber um retorno às origens da *Soul Music* norte-americana. Se na fase Racional as canções eram bem mais psicodélicas, em termos de ritmo, nessa elas são mais variadas e possuem mais *groove*. É possível, assim,

¹²Em diversos lugares, essa canção aparece com transcrições de letras diferentes. A letra transcrita neste trabalho é a que está em vários sites de letras de músicas. As partes entre parênteses correspondem à transcrição da letra no encarte do disco *Nobody Can Live Forever: The Existential Soul of Tim Maia*, uma coletânea organizada por David Byrne. Pela maneira como Tim Maia canta, com bastante sotaque americano, fica muito difícil identificar qual das duas seria a versão correta. Além disso, no site oficial do cantor há outra versão da letra, diferente das outras duas, mas essa não está transcrita porque ouvindo a música, muitas palavras não correspondem com o que ele canta. Aliás, várias letras de outras canções têm partes equivocadas nesse site.

verificar que a influência da música negra norte-americana é muito forte em toda a carreira de Tim Maia. Quando estava nos Estados Unidos, ele e seu colega da banda The Ideals, Roger Bruno, costumavam ficar sentados na porta das igrejas batistas para escutar os corais gospel (RATTON, 2012).

A viagem para os Estados Unidos foi fundamental para a construção da sua identidade e da sua musicalidade, já que Tim Maia viveu no país dos 17 aos 22 anos, um período de transição da adolescência para a vida adulta em que definimos diversas características de nossa personalidade. Ele saiu da casa de seus pais, na Tijuca, para passar a viver com uma família norte-americana totalmente diferente da sua. Deixou o Brasil – no qual existia, e ainda existe, o mito da democracia racial, fazendo com que o racismo, muitas vezes, não seja percebido – para chegar aos EUA dos anos 1960, um país segregado, mas que lutava pelos direitos civis.

Nas ruas do Greenwich Village, em Nova York, Tim veria pela primeira vez jovens negros com orgulhosas carapinhas eriçadas e adereços africanos, testemunharia outras demonstrações de orgulho da raça e de rebeldia que jamais imaginou na Tijuca. (...) No Brasil, Tim sempre se acreditara e se dissera mulato, mas logo descobriu que ali não havia essas sutilezas, se não era branco, negro era. (MOTTA, op. cit., p. 45)

Foi nos EUA que o cantor passou a se ver como negro. Isso se tornou fundamental para sua música. Mesmo que a temática da raça não esteja presente na maioria das letras, ela está muito presente na sonoridade, o que passa a ser essencial para a afirmação da sua identidade. No disco *Tim Maia* (1976), a afirmação da identidade negra é explícita em muitos momentos, tanto nas letras quanto no ritmo e, além disso, fica evidente quando Tim Maia cita: “Faço música de preto. E os pretos precisam se convencer que chegaram ao mundo dos brancos acidentalmente, em navios negreiros.” (MOTTA, op. cit., p. 165).

Além da questão do racismo, ao chegar aos EUA, Tim Maia presenciou o surgimento da Motown, conheceu o R&B e a *Soul Music*. Isso foi muito importante para a sua identificação como negro. Já no Brasil, nos anos 1970, a *Soul Music* surge como uma afirmação do orgulho negro. Os bailes *blacks* eram uma contraposição ao samba, pois, para seus frequentadores, o *soul* tinha um compromisso político e social, e o samba não. Como exemplo disso, no clube carioca Clube Renascença, existia a Noite do Shaf, que era uma celebração do orgulho negro. Nessa noite, não era tocada nenhuma música brasileira, somente *soul* americano. Mesmo que o Brasil seja o segundo maior país negro do mundo, esse reflexo não é visto em quase nenhuma esfera, principalmente na mídia. O racismo presente nessa e na indústria cultural brasileira excluiu durante muitos anos – e ainda exclui – a população negra

do país, o que interferiu na formação dessa identidade, sendo necessário, portanto, buscar exemplos que viessem de fora, como a *Soul Music*. Existe aí uma questão de identidade étnica que se sobrepõe à identidade nacional (ALMEIDA, 2014; DA SILVA, 2010).

De uma maneira contraditória a isso, Tim Maia sempre misturou a questão da identidade nacional com a identidade étnica, pois, em suas canções, não só a música negra americana está presente, como também estão presentes vários outros ritmos brasileiros, inclusive o próprio samba (ALMEIDA, op. cit., p.64). A canção “Réu Confesso” e suas “versões” – “Meus Inimigos” e “Over Again” – são exemplos disso, pois têm uma forte influência de samba em seu ritmo.

Outro ponto interessante na canção “Brother, Father, Sister and Mother” é a maneira como Tim Maia aborda a religião. Ele fala desse tema utilizando elementos no ritmo que aparecem em músicas gospel – como o coro e o vocativo –, mas a letra subverte a temática religiosa. Todas as menções sobre isso na letra da música são, na verdade, para dizer que não se deve seguir nenhuma crença, pois não há inferno nem céu e, por isso, todos são iguais. Isso fica evidente na parte em que ele canta: “Sister please don't put your children / on initiation / 'Cause there's no heaven / There's no God / 'Cause there's no devil / There's no hell”. Ou seja, as mensagens das religiões, normalmente, são de igualdade e de respeito ao próximo, mas, muitas vezes, na prática, isso não fica evidente. Afinal, se existisse céu e inferno, existiriam pessoas que são melhores que outras e que iriam para um desses lugares, conforme características específicas. Entretanto, se não existe deus ou diabo, nem céu nem inferno, não existe bem nem mal; então, todos são iguais. Ademais, John Lennon também já havia usado essa ideia de não existir religião, inferno ou céu como uma mensagem de igualdade na canção “Imagine” (1971).

A ideia de igualdade é uma das mensagens centrais da letra da canção e, também, uma das mensagens centrais do disco de 1976. Primeiramente, ela aparece de uma maneira sutil nessa letra, ao falar as ações da mãe, do pai, da irmã e do irmão. No final, há uma mudança de ritmo, como se uma canção diferente começasse e, então, a mensagem passa a ser explícita: “everybody is the same”, repetida diversas e diversas vezes como se para gravar no espírito do ouvinte. A sensação é de que cede a canção, e o compositor passa a “mandar a letra”, reduzindo o caráter poético e aumentando o teor de militância. Porém, algo que é bastante curioso é o fato de que a maioria das nacionalidades citadas para definir que todos são iguais são européias: “Everybody is the same / Chinese / Japanese / Africans / Americans / Canadians / Russians / Spanish people / Italian people / Hungarians / Everybody is the same

/ German / Everybody is the same”. Inclusive, quando ele cita a África, ele o faz de maneira genérica, sem nomear nenhuma nacionalidade específica. Claro que isso pode estar relacionado com questões de ritmo e melodia, com palavras que se encaixariam melhor; porém, em termos de letra, se ele está dando tanta importância para a questão da África nesse momento – escrevendo uma canção sobre um país específico que sofre com a guerra civil, a Rodésia –, fica até contraditório dar tanta ênfase a países europeus, pois, normalmente, a imagem que temos de europeus, independentemente de sua nacionalidade, é de pessoas brancas. Outro ponto importante é o fato de que, no ocidente, costumamos pensar na Ásia e na África como sendo uma única nação, sem diferenciar todas as culturas que representam esses territórios, então essa redução acabou sendo feita, também, por ele. Mesmo assim, a questão mais importante, que seria pensar em todas essas raças diferentes como iguais, está dada na letra.

Além disso, outro questionamento que surge relacionado à letra é sobre quem seria essa família. Na vida pessoal de Tim Maia, as diferentes famílias da qual ele fez parte tiveram um papel muito importante. Sua infância, na Tijuca, foi cercada de carinhos e de cuidados por parte dos pais e dos doze irmãos. É possível perceber o quão importante fora seu pai, pois Tim Maia decidiu ir aos Estados Unidos logo após a morte dele. Do mesmo modo, em quase todos os discos de Tim Maia, há uma dedicatória para sua mãe, Maria Imaculada Maia. Ao viajar para os Estados Unidos, a família dos O’Meara o adotou sem nem ao menos conhecê-lo, desempenhando esse papel tão importante de ser uma base de valores e de cuidados em um lugar desconhecido. Depois, com o nascimento dos filhos, o cantor construiu sua própria família; a importância disso está evidente em todo o disco, conforme mencionado anteriormente. Além disso, o vocativo “brother” também evidencia a maneira como homens se chamam entre amigos. Entre os negros, o uso dessa palavra fica ainda mais forte; no rap, a palavra “mano” é usada para identificar os membros daquela comunidade, em oposição aos “playboys”. Assim, em relação às religiões, as palavras “irmão” e “irmã” também são usadas para identificar os membros de um grupo, além da palavra “father”, que, no inglês, pode significar “pai” e também “padre”. Nesse sentido, todas essas referências se misturam na letra da canção; todavia, não é possível dizer qual família seria essa à que ele se refere porque, na verdade, elas são todas essas famílias que foram importantes na vida de Tim Maia.

Em relação à parte musical da canção, ela começa sem introdução; o primeiro som que escutamos é o vocativo “brother”. Na música pop, a introdução é algo muito característico; porém, essa canção foge de diversas maneiras a essas estruturas. Outro ponto

interessante é que, na ordem do disco, essa música vem imediatamente depois da canção “Manhã de Sol Florida Cheia de Coisas Maravilhosas”, que é canção mais calma desse álbum. Essa canção termina em *fade out* e, logo após o período de silêncio da troca de faixa— quase seis segundos —, vem o vocativo, o que intensifica ainda mais sua força.

Em relação ao ritmo, a canção é um *funk* com bastante swing. É possível perceber as linhas de baixo e a bateria bem acentuadas. Há, também, o som do teclado dando ambiência. Tudo isso é bastante emblemático no *funk* e caracteriza a tematização da canção. Tatit (2002, p. 22) diferencia a gestualidade do cancionista em passionalização e tematização. A primeira seria o investimento na continuidade melódica e no prolongamento das vogais, o que expressa a subjetividade, a passionalidade; a segunda seria o investimento na segmentação, nos ataques consonantais, o que é caracterizado pela recorrência. Segundo o autor, a tematização é característica do *rock*, *do funk*, *do rap*, *do raggaee*, todos esses ritmos feitos para dançar. Entretanto, na entoação da canção, a marca mais forte é a da passionalização, porque, ao cantar, Tim Maia alonga bastante as vogais em vários momentos. Todavia, isso não é usado para expressar a desunião amorosa ou sentimento de falta de um objeto de desejo, mas, sim, para evidenciar os vocativos e a relação familiar. Então, essa relação entre ritmo e entoação se dá de maneira em que há um investimento no sentimento, mas, ao mesmo tempo, isso é feito de uma forma dançada. Outro ponto interessante a ser destacado é o solo de guitarra que imita a entoação da canção, como se fosse um refrão, servindo de reforço para essa mensagem.

Os instrumentos, ao longo da canção, são acrescentados gradativamente conforme a letra se desenvolve. As mensagens contidas na letra começam de maneira não tão explícita, com o cantor falando que não existe inferno nem céu, falando sobre relações de religião e de família até chegar ao final, quando ele fala explicitamente que todos são iguais. Esse crescimento da mensagem é dado, juntamente, pelos instrumentos, mais especificamente pelo arranjo de cordas, cuja presença aumenta ao longo da música, até chegar à parte em que o ritmo da canção muda completamente, que é a mesma parte em que a letra dá a mensagem final de igualdade. Sobre esse final, é possível observar que ele é marcado por vocalizes, o que dá um tom de espontaneidade, como se o cantor estivesse, inclusive, improvisando na letra. A canção, então, termina em *fade out*, com essas improvisações.

Portanto, o disco de 1976 é marcado por mensagens políticas em vários aspectos, sendo muito influenciado pela sua saída da Cultura Racional, o que fez com que a África e a negritude se tornassem a sua nova causa. Tudo isso está representado tanto nas letras quanto no ritmo, pois busca, justamente, se voltar para a *Soul Music* em um período em que os

debates sobre raça estavam ecoando desde os Estados Unidos até a juventude negra brasileira por meio dos bailes *blacks*. Nesse sentido, a música “Brother, Father, Sister and Mother” exemplifica todos esses aspectos que estão no disco.

4 “NINGUÉM GOSTA DE SE SENTIR SÓ” – *NUVENS* – 1982

Este capítulo analisará a canção “Ninguém Gosta de se Sentir Só”, que é a primeira canção que faz referência a “Brother, Father, Sister and Mother” na sequência de discos posteriores ao de 1976. Essa canção tem sua letra em português e utiliza a mesma base da canção “Brother, Father, Siser and Mother”. Dessa forma, ela será analisada à luz da influência da indústria cultural e das questões relacionadas com o mercado da música da época, considerando o fato de que esse disco foi lançado de maneira independente.

4.1 Contextualização do disco e da canção

Figura 4 - Capa do disco Nuvens



Fonte: <http://timmaia.com.br/discografia#ano-1970> Acesso em 12 de agosto de 2017

A canção “Ninguém Gosta de se Sentir Só” foi lançada no disco *Nuvens*, de 1982, que é gravado pela SEROMA e não teve muitas vendas devido à sua produção independente. Nesse período, Tim havia tido passagens turbulentas em todas as gravadoras do Brasil, a Polygram, a CBS, a RCA, a Warner e a Odeon. Por isso, nenhuma queria lançar seu novo disco. Além disso, desde o início de sua carreira, ele havia percebido a exploração que existia por parte das editoras e havia criado a Seroma Edições Musicais.

Sua experiência em gravações e os novos estúdios de 16 canais o animavam para o desafio de produzir, gravar, prensar, imprimir as capas, promover, distribuir e vender (e receber) um disco independente no Brasil, em 1981. Sem jabá de rádio, sem marketing e sem festas, entregue à própria sorte e ao seu talento. (MOTTA op. cit., p. 186)

Nelson Motta cita esse disco como um dos melhores da carreira de Tim Maia, junto com o *Racional I* e com o *Disco Club*. Porém, a qualidade das músicas não foi suficiente para que o disco tivesse uma boa vendagem:

Era um disco perfeito, feito para tocar no rádio, arrebentar nas lojas e abarrotar os cofres da gravadora. Mas, “distribuído” pela Seroma, quase de mão em mão, Nuvens foi para o espaço, jamais chegou ao grande público. Um dos melhores discos de Tim Maia se tornou um dos seus menos vendidos e mais desconhecidos. (Ibidem, p. 189)

Isso mostra o quanto a divulgação é importante na indústria musical. Ou seja, não bastava ter talento e qualidade, era necessário jabá, marketing e contatos para fazer sucesso. Kátia Suman (2017, p.327) afirma que “a indústria musical vive da repetição”, e a chave para que uma canção se torne *hit* não está relacionada com ser a melhor, mas, sim, com repeti-la até que se tornem conhecidas pelo público, fazendo com que as pessoas queiram ouvi-la. Esse processo de repetição acontece desde quando o mercado de música ainda era incipiente no país, durante o tempo que a venda de partituras era a principal fonte de lucro. Com o surgimento do rádio, esse processo se intensificou e, conseqüentemente, o jabá se tornou uma prática cada vez mais recorrente e necessária para que, até hoje, um artista fique conhecido e venda discos.

Atualmente, com a possibilidade de maior divulgação dos artistas através das redes sociais e da internet, se esperava que as produções independentes ganhassem força. Entretanto, Suman (2017, p. 331) mostra que isso não aconteceu. O mercado mundial está concentrado em três megacorporações: Universal, com 39,5%; Sony Music, com 29,3%; Warner, com 19%, e o mercado independente configura apenas 9,5%. Em 2006, esse número chegava a 28%. Essa diminuição no número de pequenas gravadoras se dá pelos mesmos motivos: as pessoas consomem somente o que conhecem. Portanto, por mais que existam diversas possibilidades de mídias diferentes, como streaming, mp3 etc, o fato de uma canção ser conhecida é fundamental, e, nesse sentido, ela tocar no rádio ainda é muito importante para que esse fenômeno aconteça (Ibidem, p.332). Se hoje em dia, com internet, redes sociais e diversas possibilidades de financiamento coletivo, ainda é muito difícil ser independente, em 1981 era quase impossível. Tim Maia foi muito ousado em querer gravar um disco independente dentro desse contexto e, justamente pela falta de divulgação, o disco acabou não tendo as vendas esperadas nem sendo conhecido pelo grande público.

Além de independente, esse disco foi feito com baixíssimo orçamento. O compositor começou produzindo um compacto com duas músicas – “Amiga” como lado A e “Do Leme ao Pontal” como lado B – para fazer caixa para a produção do LP. Como o orçamento era pouco, não havia dinheiro para contratar um maestro, então ele mesmo o criou e passou todos os arranjos de boca para a banda. (MOTTA, op. cit., p.187)

Nesse disco está uma regravação de “Casinha de Sapê”, além de outras canções de autoria de Tim Maia. Duas canções possuem um teor mais autobiográfico: “Haddock Lobo Esquina com Matoso”, na qual ele fala sobre como começou sua amizade com Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Jorge Ben; e “Ninguém Gosta de se Sentir Só”, na qual ele fala sobre sua personalidade, justamente a releitura da canção trabalhada do disco de 1976.

4.2 Não quero dinheiro

“Ninguém gosta de se sentir só” (1982)

Minha mãe sempre dizia
"Vai chegar o dia
que você vai ficar só"
Porque eu tenho um gênio forte
Sou um pouco abusado
E com fama de brigão

Nem por isso
Deixo de ser gente bem
Mas me criticam
São os grilos que se tem

E por ter um gênio forte
Às vezes me batem portas
E me jogam pra escanteio
Mas já estou acostumado
Desde cedo que eu sofro
Pego os filmes pelo meio

E por isso
Às vezes me sinto só
Mas vou tentar mudar
E partir pr'uma melhor

Ninguém gosta de se sentir só
Todos querem se sentir a sós
Ninguém gosta de se sentir só
Todos querem se sentir a sós

E por isso
Às vezes me sinto só
Mas vou tentar mudar
E partir pr'uma melhor

Ninguém gosta de se sentir só
Todos querem se sentir a sós
Ninguém gosta de se sentir só
Todos querem se sentir a sós

Somente analisando a canção musicalmente e percebendo o que compõe a sua base é possível perceber que ela é uma repetição, pois a base utilizada em “Ninguém Gosta de Sentir Só” é a mesma utilizada em “Brother, Father, Sister, and Mother”. Contudo, Tim Maia começa a cantar em momentos diferentes. Na canção de 1976, não há uma introdução, o canto surge junto com os instrumentos, usando o vocativo “Brother”. Já na canção de 1982, há uma introdução de mais de 30 segundos, na qual ele utiliza a parte instrumental da canção “Brother, Father, Sister and Mother” equivalente às duas primeiras estrofes para compô-la. A parte cantada de “Ninguém Gosta de Sentir Só” inicia no que seria a terceira estrofe, na qual ele canta: “Mother, everytime I call you home / you are in church”. O mais curioso é que ele começa a cantar exatamente no intervalo entre o vocativo “Mother” e o restante da frase e, assim, há uma coincidência na letra, pois, na canção “Ninguém Gosta de Sentir Só”, ele começa cantando “Minha mãe sempre dizia”. Ou seja, ele fala sobre mãe nos mesmos momentos da melodia.

Em relação à canção anterior, esta tem características bem mais voltadas para a música pop, como a introdução, já comentada, e um refrão. Além disso, a produção está bastante condizente com a época – utilizando elementos típicos dos anos 1980, com mais presença de teclados e de efeitos na voz. Em comparação com a canção “Brother, Father, Sister and Mother”, é possível perceber que as inserções que eram feitas pelos arranjos de cordas estão presentes também nessa canção, mas são feitas por um arranjo de metal. No final da canção, também há a repetição da mensagem usando um coro; porém, ela é diferente: o “everybody is the same” passa a ser “ninguém gosta de sentir só”.

É possível verificar que a letra da canção é bastante melancólica, fala de solidão e de arrependimentos, o que é acompanhado pela melodia. Na canção anterior, a melodia estava na chave temática, nessa canção ela é passional (TATIT, 2002, p. 23). A “Brother, Father, Sister and Mother” era uma canção de baile, feita para dançar. Essa tem uma melodia mais lenta e contínua; é feita para cantar junto. Sua entoação é bem diferente da anterior, sendo que, às vezes, algumas palavras precisam ter seu acento modificado para caber na melodia, como é o caso do refrão, em que o cantor coloca o acento tônico na primeira sílaba da palavra “sentir”.

Em relação à letra, ao compararmos com “Brother, Father, Sister and Mother”, a temática é bem diferente. Se na canção anterior a temática era muito mais política e social, nessa canção há um teor mais possivelmente autobiográfico e até confessional, pois nela Tim Maia fala sobre o que reconhecemos ser a própria personalidade dele. Entretanto, é importante mencionar um caráter de personagem de si mesmo que existe na carreira do compositor. Tudo

o que é descrito na letra – a fama de brigão, o gênio forte, e o ser um pouco abusado – são algumas das principais características reconhecidas pelo público. Tim Maia era famoso por ser encrenqueiro e por fazer aquilo que tinha vontade, sem se preocupar muito com contratos, compromissos ou com o público. Várias vezes, ele deixava de aparecer em shows porque tinha brigado com os organizadores ou porque tinha bebido demais na noite anterior. Entretanto, isso acaba sendo até um “charme” da sua personalidade, já que, desse modo, ele acabou ficando bastante conhecido por isso.

Em 1986, por exemplo, ele foi convidado para participar do musical da Rede Globo *Chico & Caetano*. Ele esteve presente em de todos os ensaios, mas na hora da gravação não apareceu, e ninguém conseguia falar com ele. Então, Caetano começou o programa dizendo:

A gente tinha convidado Tim Maia. Tim Maia veio ontem, ensaiou, e nós estávamos esperando que ele chegasse hoje e ele não veio e não aparecia e vários telefonemas difíceis de decifrar terminaram revelando que ele realmente não vem. Isso faz parte mais ou menos do charme e da tradição do Tim Maia. Isso estranhamente não faz com que a carreira dele fique feia ou dê errado. É igual a rouquidão da voz dele. O que seriam falhas se tornam enfeites, fica ainda mais bonito. De modo que esse mistério estranho que envolve Tim Maia continua hoje aqui nos encantando. (VELOSO, 1986)

Claro que ele só podia ter essas atitudes porque já tinha construído esse personagem. Assim, era muito mais fácil que as pessoas aceitassem isso como um charme, porque elas já esperavam isso como uma característica dele. Porém, mesmo que no mundo artístico e entre os fãs isso fosse entendido, na relação com as gravadoras, isso acabava se tornando um problema, já que, como ele era muito inconstante, se tornava difícil trabalhar com ele.

A relação de Tim Maia com a indústria cultural¹³ é muito peculiar. Isso fica evidente ao analisarmos todas as tentativas de Tim Maia em fazer a música negra norte-americana acontecer no Brasil e, também, ao vermos sua relação conturbada com as principais gravadoras e com os principais meios de comunicação do nosso país. Quando ele chegou aos EUA, percebeu uma cultura que ainda não tinha sido apresentada no Brasil, pois as pessoas aqui nem conheciam a música negra norte-americana. Ao retornar para o Brasil, ele entende que esse era o seu tipo de música. Ele tenta, diversas vezes, fazer com que suas canções em inglês se tornem *hits*; entretanto, acaba se decepcionado, principalmente no início da carreira, quando tudo ainda era muito novo por aqui, porque nem equipamentos adequados existiam

¹³O termo “Indústria Cultural” é utilizado na mesma definição de Adorno e Horkheimer. Ver o artigo ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. “A indústria cultural, ou o esclarecimento como mistificação das massas”. In **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

em nosso país para gravar esse tipo de música. Nelson Motta exemplifica isso ao contar a história da gravação de “Meu País”:

Nos estúdios da CBS, com sua mesa de três canais, Tim começou a gravar e as sessões entraram pela madrugada, com grandes conflitos com os técnicos. Tim reclamava que não ouvia nem metade do que era tocado e cantado no estúdio. Acostumados a gravar sambas, boleros e rockzinhos, os técnicos da CBS não tinham noção de como gravar uma bateria soul, com suas batidas secas e seu bumbo pesado, não sabiam extrair brilho e nitidez dos metais, não conseguiam dar solidez e profundidade ao baixo. Faltava grave, agudo, eco, volume, tudo na sua voz. (MOTTA, op. cit., p. 65)

Mas não era só a falta de capacidade técnica dos estúdios que fizeram com que sua música não fosse bem sucedida, mas também a recepção do público, o que pode ser exemplificado por outra passagem de sua biografia sobre quando ele foi convidado por Roberto Carlos para participar do programa da Jovem Guarda:

Tinha certeza absoluta de que, quando soltasse a voz no meio daqueles galãzinhos suburbanos metidos a cantores, todo mundo saberia que ele era de outro mundo musical, muito melhor e mais sofisticado, que falava inglês e tinha morado cinco anos nos States. Foi justamente o que provocou o desastre. A maioria absoluta do auditório da Jovem Guarda era de meninhas provincianas que vibravam com os rocks de Jerry Adriani e Wanderley Cardoso (...). Para elas foi um susto quando aquele mulato gordo de cabelos arrepiados e casaco de couro preto apareceu no palco. Ninguém entendeu nada quando ele cantou dois souls em inglês, cheios de gritos e firulas vocais. (MOTTA, op. Cit., p. 66)

Isso mostra a relação de Tim Maia com a indústria cultural. Seus primeiros *hits* foram “Azul da Cor do Mar” e “Primavera”, músicas românticas. Na maioria dos seus discos, ele combinava essas baladas *soul* com outras canções mais dançantes, mais *swingadas*. Entretanto, ele ficou muito mais famoso pelas baladas românticas, basta ver que os principais *hits* do início da sua carreira são as canções já mencionadas, além de outras como “Você”, “Eu amo você”, “Gostava de Tanto de Você” e “Réu Confesso”, todas falando de amor.

Por outro lado, mesmo que Tim Maia fosse conhecido como um cantor romântico, sua personalidade também era famosa por contrariar essa imagem. Ele não era o tipo de artista que as gravadoras queriam: por mais que vendesse bastantes discos, ele era muito imprevisível. Essa personalidade polêmica do cantor pode ser entendida como uma resistência a tudo isso, já que era uma maneira de subverter esse rótulo de bom moço, galã, que os cantores românticos costumam receber. Ele não era só um cantor romântico. Na letra da canção “Ninguém Gosta de se Sentir Só”, essas relações ficam muito evidentes, inclusive a canção parece ser uma autocrítica do quanto vale a pena para ele a solidão em troca do seu

“gênio forte”. Em certo ponto da canção, ele, inclusive, parece se desculpar, pois fala que vai “tentar mudar e partir para uma melhor”.

Por outro lado, ele também sabia muito bem como jogar com a sua personalidade e com a sua imagem de cantor romântico: no momento em que estava precisando de dinheiro, ele gravava as canções que se esperava dele – principalmente no período final de sua carreira, quando ele regrava vários artistas de sucesso com a intenção de que essas canções tocassem no rádio. Mesmo assim, ele nunca deixou de criar as canções que acreditava serem boas. A fase racional é um exemplo disso, pois ele entendeu que aquelas mensagens contagiariam o grande público, mas, obviamente, a gravadora não quis lançar aquelas músicas. Além disso, muitas das versões de músicas em português ou em inglês parecem ser essa tentativa de fazer a sua música ficar conhecida e apreciada pelo público, porque ele, algumas vezes, lançava canções que não tinham sido sucesso com uma atualização no ritmo para os padrões da determinada época. A versão de 1986 de “Brother, Father, Sister and Brother” é um ótimo exemplo em que isso ocorre.

Os produtos da indústria cultural se orientam pelo princípio da comercialização, a qual se baseia na repetição. O que pela indústria cultural é apresentado como algo novo, na verdade, é “um sempre semelhante” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 289) Isso acontece para que o consumidor não estranhe o objeto e queira consumi-lo. Todavia, a falta de originalidade também não é bem vista; por isso, ela é disfarçada de novidade. Um exemplo disso é o fato de que a maioria dos *hits* de determinada época seguem um mesmo estilo e um mesmo padrão, o qual é determinado pela indústria cultural. Na obra de Tim Maia, é possível perceber essas atualizações nas canções para que, assim, elas estivessem condizentes com aquilo que era comercializado no momento, como é o caso de “Ninguém Gosta de se Sentir Só”, que recebe uma roupagem mais pop e mais eletrônica. Contudo, o fato de ele próprio modificar suas canções já existentes, colocando novidades naquilo que seria uma cópia e fazendo com que ninguém percebesse que se tratava de uma repetição, faz parecer com que ele estivesse tentado enganar tanto os consumidores quanto a própria indústria cultural.

Além disso, a obra de Tim Maia foi ressignificada durante vários momentos, tendo valores diferentes atribuídos a ela conforme a época, ocorrendo mudanças na percepção da obra do cantor tanto pelo público quanto pelas gravadoras. No final dos anos 1980 e no início dos anos 1990, o cantor já não tinha muitos *hits* e estava esquecido pelo público; todavia, artistas como Marisa Monte¹⁴ e Lulu Santos¹⁵ gravaram músicas dele, que se tornaram,

¹⁴ Marisa Monte grava “Chocolate” em seu disco de 1989.

novamente, um sucesso. Em 1991, Jorge Bem lançou a música “W Brasil”, na qual ele nomeava Tim Maia o síndico do Brasil. A música, encomendada para a festa de final de ano da agência de Washington Olivetto, se tornou um sucesso e fez com que o público relembresse Tim Maia (MOTTA, 2007, p. 294).

Após sua morte, os discos também ganharam novos significados. Essas mudanças aconteceram na procura por discos que não ficaram famosos na determinada época, se tornando, assim raros. Dessa forma, também ficaram mais cobiçados nas mídias que estavam esquecidas, mas que têm ganhado muito valor hoje em dia, como o vinil. Isso fica evidente no fato de que, em 2014, a venda de discos de vinil atingiu seu maior patamar desde 1991 (SUMAN, op. cit., p. 351). Na década de 1990, todos os discos do cantor estavam fora de catálogo nas gravadoras, só era possível adquiri-los comprando CDs piratas. Contudo, hoje em dia, a Polysom relançou os álbuns de 1970, 1971 e 1973 em formato vinil 180g. Em sebos, ou até no site Mercado Livre é possível encontrar o disco *Nuvens* por preços que variam de R\$ 800 a R\$ 1000. Já os da fase racional são encontrados por até R\$ 1500. O que mostra que o valor dos produtos pode se modificar conforme a importância e o significado que a indústria cultural atribui a eles.

Entretanto, não foi só o público brasileiro que redescobriu o cantor. David Byrne – líder do grupo Talking Heads – tem uma gravadora, a Luaka Bop, através da qual ele lança coletâneas e artistas¹⁶ de todo o lugar do mundo que não seja os Estados Unidos. No ano de 2012, o disco *Nobody Can Live Forever: the Existential Soul of Tim Maia* – uma coletânea com canções que não necessariamente foram *hits*, mas que explicam muito bem a essência da obra de Tim Maia, sendo “Brother, Father, Sister and Mother” uma delas – foi lançado pelo selo, fazendo com que o cantor finalmente tivesse o seu tão sonhado lançamento nos Estados Unidos.

¹⁵ Lulu Santos grava “Descobridor de Sete Mares” em 1995.

¹⁶ Ele já lançou discos de vários artistas brasileiros, como Os Mutantes, Tom Zé e Tim Maia.

5 “BROTHER, FATHER, SISTER AND MOTHER” – TIM MAIA, 1986

A canção de 1986 poderia estar organizada no mesmo capítulo de “Brother, Father, Sister and Mother” de 1976, já que, normalmente, seriam consideradas versões uma da outra – o próprio compositor chama a versão de 1986 de “regravação”. Porém, as diferenças entre elas, tanto de contexto de produção, quanto de letra e ritmo, são muitas, o que dificulta determinar o que seria uma canção nova ou a mesma canção. Aliás, isso é um questionamento que permeia o universo de todas essas repetições em sua obra. Por esse motivo, decidi dedicar um capítulo exclusivo para sua análise.

5.1 Contextualização do disco e da canção

Figura 5 - Capa do disco Tim Maia (1986)



Fonte: <http://timmaia.com.br/discografia/tim-maia-7> Acesso em 12 de agosto de 2017

A canção “Brother, Father, Sister and Mother” é regravada no disco de 1986, no qual Tim Maia assina apenas três músicas: a primeira é “Brother, Father, Sister and Mother”, a segunda é a versão de “Do Leme ao Pontal” com a adição da estrofe “tomo guaraná, suco de caju, goiabada para sobremesa” e a terceira é uma versão da música “Split Decision” do grupo Kwick, banda americana da gravadora Stax Records. A canção original foi lançada em 1981 pelo grupo. Nesse mesmo ano, Tim Maia fez uma versão em português para ela – “Vê se Decide” –, que foi lançada no *Compacto Vê se Decide/Você é a Estrela do meu Show*. Em 1986, essa música ganhou uma produção no estilo dos anos 1980 e foi lançada no disco *Tim*

Maia do mesmo ano. Algo interessante é que a canção não é creditada como uma versão, mas com todos os membros da banda norte-americana mais Tim Maia como autores.¹⁷

O contexto de produção do *Tim Maia* (1986) é muito diferente dos anteriores, pois, ao contrário dos outros discos, que ou eram independentes, ou estavam saindo de uma fase independente, agora Tim Maia tinha contrato com a gravadora Continental, que o produziu e o distribuiu. O disco não só teve *hits* como “Telefone”, “Pudera” e “Do Leme ao Pontal”, como também teve shows de lançamento no Circo Voador. Tudo isso garantiu boas vendas para a obra. Entretanto, esse não é um disco muito criativo da carreira do cantor. A partir da metade dos anos 1980, Tim Maia enfrentava diversos problemas com o abuso de cocaína e de uísque, e sua relação com as gravadoras já tinha passado por diversos conflitos. Tudo isso afetou bastante suas composições, que foram diminuindo com o passar do tempo. A partir de então, o cantor gravava músicas de outros compositores – sendo a maioria das músicas românticas – e regravava algumas canções próprias, como é o caso do disco de 1986.

Esse disco é gravado em um momento em que a indústria cultural já estava bastante consolidada no Brasil. Além disso, Tim Maia estava compondo muito menos, mas todas as características que representavam seu personagem – o jeito irreverente, o abuso de drogas, o não comparecimento em shows, seus bordões – já tinham virado uma marca de sua personalidade, a qual ele explorava ao vender sua imagem. Um exemplo disso, é na regravação de “Do Leme ao Pontal”, aqui há diversas falas do cantor na produção final como se ele estivesse ao vivo. Durante toda a música, ele repete seus bordões: “Quem não dança segura a criança”, “Legal, legal”, “Todo mundo cantando”. Além disso, algo que fica muito claro nesse momento é o seu interesse ser mesmo em vender discos e não compor. O disco *Nuvens* é um dos últimos que tem um empenho de Tim Maia nesse sentido. O disco seguinte ao *Nuvens* foi o *Descobridor de Sete Mares*, lançado e distribuído pela Polygram, que teve como *hit* a canção de mesmo nome, composta por ele. Além dessa canção, há apenas mais uma no disco de autoria do cantor. Esse padrão se repete nos discos seguintes: o *Sufocante* (1984) tem três músicas de autoria de Tim Maia e o disco *Tim Maia* (1985) também. De 1986 até 1990, todos os discos gravados por ele têm entre duas e três músicas de própria autoria e todos têm como gravadora a Continental.

¹⁷ Na biografia de Tim Maia, escrita por Nelson Motta, há alguns erros de informações em relação a esse disco. Ele o cita no capítulo relacionado ao ano de 1987, como se ele tivesse sido lançado nesse ano. Há, também, um erro no nome da música “Brother, Father, Sister and Mother”, que está escrita como “Brother, Mother and Sister”. Além dessas informações, não há muitas menções ao disco na biografia.

5.2 Não há nada igual

“Brother, Father, Sister and Mother” (1986)¹⁸

Mother, every time I call you home
You are in church

Father, every time I call you home
You are drinking

So many people
In the straw

Yes, I'm dancing
Rock'n'roll

Brother, every time I call you home
You are dancing

Sister, please don't put your children
On initiation

Cause there is no heaven
There is no god
Cause there is no devil
There is no hell

Preacher, every time I call you home
They say you are praying

Singers, every time I call you home
They say you are singing

So many people
Wants to say
Think about Africa
Now, today

Free the world
Cause there is no heaven
There is no god
Cause there is no devil
There is no hell

Free the world

Ao analisarmos a canção comparando-a com a versão de 1976, é possível perceber que acontecem mudanças muito fortes tanto na produção quanto na letra. Isso mostra que a canção dos anos 1980 não é apenas uma versão da música original com uma simples

¹⁸ Aqui a transcrição da canção foi feita “de ouvido”, porque no site oficial do cantor consta a mesma letra que a da versão de 1976; porém, elas são bem diferentes.

roupagem correspondente à época de produção. Parece que Tim Maia não percebia a sua obra como acabada, pois as canções eram sempre atualizadas e aproveitadas de maneiras muito diferentes. Analisando a letra da canção de 1986, é possível perceber que ela perde a mensagem explícita de que “todos são iguais”. Permanecem, contudo, as mensagens sobre religião, ficando mais explícita a influência das temáticas gospel, já que ele fala sobre o coral e sobre o pastor, acrescentando uma ironia na letra da música em relação a: sempre que menciona os membros da família, eles realmente estão fazendo o que é dito; porém, quando Tim Maia canta sobre o “preacher” e os “singers” ele fala “they say you are...”, ou seja, dizem que eles estão rezando ou cantando, mas não necessariamente eles estão fazendo isso. Há, também, uma relação sempre dicotômica entre as figuras masculinas e femininas. As mulheres – a mother e a sister – estão sempre fazendo algo relacionado à igreja e os homens – o father e o brother – estão fazendo algo relacionado à festa, como beber e dançar.

Complementarmente, a mensagem sobre a temática da África fica mais forte nessa versão, o que é percebido pela substituição do verso “everybody is the same” pelo verso “free the world” no final da canção. No ano anterior houve várias campanhas relacionadas à África, como o Live Aid e a produção da canção “We Are the World”. Nesse mesmo ano, os artistas brasileiros, inspirados pelos norte-americanos, gravaram a canção “Chega de Mágua”, da qual Tim Maia participou (MOTTA, op. cit., p. 208). Portanto, é possível perceber que a temática da miséria africana tinha voltado a ser um tema recorrente nesse período em vários âmbitos artísticos. A regravação da canção “Brother, Father, Sister and Mother”, inclusive, é justificada na contracapa do disco:

“Brother, Father, Sister, and Mother” eu gravei pensando no momento que vive hoje a África. Eu gostaria que ela fosse um toque pra toda a rapaziada negra, em especial a dos E.U.A. que me parece distante, da segregação, da miséria e da fome que oprime o povo africano. (MAIA, 1986).

Aqui há, novamente, um retorno de seu olhar para os EUA, inclusive pelo fato de que quando ele volta a falar sobre negritude e sobre a África, ele retoma a canção em inglês e não em português, o que demonstra uma pretensão de universalidade da canção. Mesmo que talvez a canção nunca fosse ser ouvida pela juventude norte-americana, parece que só pela intenção o propósito seria atingido. Isso dá a impressão de que ele pretendia ser cosmopolita, que imaginava poder falar a qualquer um, não estando restrito, linguística e nacionalmente, ao público brasileiro.

Outra questão importante sobre a letra da canção é a temática das drogas. Na canção de 1976, há um momento da letra em que ele parece cantar: “to many brothers in the pot” –

inclusive, no encarte do disco “Nobody Can Live Forever” (HECK, 2012), essa parte da canção está transcrita como “in the mood”. Já na canção de 1986, nessa mesma parte, ele canta: “so many people in the straw”, uma clara alusão ao uso de cocaína. Essas menções correspondem não só às drogas que a juventude estaria usando, mas também às drogas que Tim Maia costumava usar em cada um desses períodos. Outro ponto que chama a atenção nessa parte da música são as palavras “brother” e “people”. Na primeira canção, ele usou “brother” se referindo aos seus irmãos, a uma comunidade específica. Agora, a palavra havia sido substituída por “people” dando um caráter muito mais generalizador.

Portanto, é possível perceber que as mensagens políticas retornam com bastante força nessa canção, inclusive, de maneira mais abrangente. Contudo, em relação ao ritmo, essa canção está bem mais comercial, bem mais pop. Napolitano (2010, p. 234) fala sobre a crise da música engajada no final dos anos 1960, mostrando que havia críticas em relação à criação musical, com o compositor superdimensionando o papel da canção como motor da consciência; em relação à circulação musical, “dominada por eventos e estruturas ligados à máquina comercial das gravadoras, que esterilizavam os possíveis efeitos politizantes do consumo musical” (Ibidem, p.234); e, em relação ao público, que cada vez mais se tornava indiferenciado. Nos anos 1980, essas tensões se intensificaram, e isso fica muito evidente com a regravação da canção “Brother, Father, Sister and Mother”, pois, mesmo que a mensagem fosse de conscientização, o ritmo para dançar acabava com esse efeito. Isso pode ser explicado pelo fato de que até determinado momento histórico era possível diferenciar a arte voltada para política e a arte voltada para consumo, mas que isso acabou convergindo e acirrando as contradições da mercadoria travestida em arte engajada (Ibidem, p. 263).

Além disso, há uma percepção de Tim Maia sobre os movimentos necessários para fazer com que uma canção vendesse, conforme foi mencionado anteriormente. Ele mesmo justifica a regravação da canção como uma mensagem para a juventude negra; portanto, é possível entender a atualização do ritmo para a música eletrônica do período como uma intenção de que essa canção fosse tocada em bailes e festas, para que a juventude realmente se interessasse pela mensagem, mesmo que isso acontecesse dançando.

Ao analisarmos o ritmo, a primeira diferença em relação às canções anteriores desse grupo é que, agora, a influência da música pop dos anos 1980 está bem mais forte. Os sintetizadores, a bateria eletrônica e os efeitos na voz estão bem mais marcados na canção. Além disso, alguns elementos do arranjo se repetem nas três canções, com diferentes instrumentos. As inserções do arranjo de cordas da canção de 1976 foram feitas por

instrumentos de sopro na canção de 1982. Já na canção de 1986, esses elementos são feitos pelo baixo e pelo teclado e estão mais presentes na mixagem final do que nas canções anteriores.

Ademais, a canção mantém a introdução longa da versão do disco *Nuvens*, mas continua sem refrão, como a canção de 1976. Por isso, a força do vocativo “Brother” se perde. Aliás, esse vocativo começa somente na segunda estrofe. Parece que na primeira canção, Tim Maia estava falando especificamente para os “brothers” e que, agora, esse público não é mais tão específico. Outra mudança aparente é que a canção não sofre a alteração de ritmo final e o que marca a repetição da mensagem “free the world”, feita pelo coro fim da canção, é um solo de sax. Tudo isso mostra o quanto a canção ficou muito mais pop.

Portanto, mesmo que Tim Maia não estivesse em seu momento mais criativo em relação às suas composições e mesmo que esse disco seja bem mais comercial do que os outros, ele ainda vê sua obra como inacabada. Ao regravar a canção “Brother, Father, Sister and Mother”, ele não faz apenas uma repetição de letras e ritmos, mas atualiza a canção, modificando a letra e a produção, atualizando a mensagem e criando um novo contexto para ela.

6 THE DANCE IS OVER

A obra de Tim Maia tem muitos aspectos interessantes para uma pesquisa; porém, são poucos os trabalhos acadêmicos que se dedicam a ela. Isso fica evidente já que há todas essas repetições em suas canções e essas nunca haviam sido mencionadas antes, nem em trabalhos acadêmicos, nem em biografias, nem por seus fãs em blogs e sites relacionados ao artista. Muitos se lembram dele como sendo um cantor romântico e, até mesmo, brega, mas fica evidente que suas produções são bem mais complexas do que isso.

Um primeiro aspecto que não costuma ser muito valorizado pelo grande público é o de que Tim Maia esteve muito presente nos debates de negritude no âmbito da música popular e foi o artista que trouxe a música *soul* norte-americana para o Brasil. Não só nas letras das canções, como “Rodésia” e a própria “Brother, Father, Sister and Mother”, mas também no ritmo. Assim, a luta por igualdade e por uma afirmação de identidade fica muito presente, conforme foi debatido no capítulo relacionado à canção “Brother, Father, Sister and Mother”, de 1976. No Brasil, existe ainda uma falta de identificação com uma cultura negra própria de nosso país, justamente porque é difícil encontrar representantes dessa identidade na mídia, o que torna necessário buscar exemplos em lugares fora daqui, como nos Estados Unidos. Por isso, estudos relacionados a artistas como Tim Maia são tão necessários. Aliás, o próprio cantor só se enxergou como negro quando viajou àquele país, o que confirma a importância dessa viagem para a sua identidade e para a sua obra.

Há ainda uma relação peculiar de Tim Maia com a indústria cultural. O cantor sempre foi contra os mecanismos de manipulação utilizados para vender a arte, como o *jabá* e o marketing. Dificilmente, ele falava com a mídia para promover algum disco, sempre fazendo aquilo que tinha vontade, sem se preocupar com compromissos, como shows e aparições em programas de televisão. Entretanto, quando precisava de dinheiro, ele regrava canções de artistas do momento, ou compunha uma canção com os elementos do pop esperados. Outra questão pertinente é a tensão existente entre sua imagem de inconsequente e de perfeccionista. Ele mesmo se definia como “doidão” em relação às suas atitudes com a mídia, com o público e com as gravadoras, mas na composição ele era muito criterioso, já que todas as canções tinham que estar perfeitas. Essa dualidade se mostra em vários aspectos, seja nas capas de discos, que eram desleixadas; seja na sua relação despreocupada com as promoções dos discos; seja no fato de que ele não costumava cumprir muitos compromissos. Tudo isso faz parecer que o que realmente importava para ele era a canção em si e não o restante todo acompanhava o fato de ser um artista famoso. Todavia, essa relação dual com a

indústria cultural é bem mais complexa do que isso e não foi possível atender a toda essa problemática neste trabalho. Este tema, portanto, pode ser aprofundado em trabalhos futuros, por meio dos estudos de Adorno em relação ao tema.

Outro ponto interessante e complexo sobre sua obra está na dificuldade em definir o que seria uma versão e o que seria uma canção nova. Há várias músicas que são regravadas com quase nenhuma modificação em muitos discos diferentes, como é o caso de “Rodésia” – que foi gravada em 1976 e, depois, em 1990 –, “Azul da Cor do Mar” – que foi gravada em 1970 e em 1997 – e tantas outras. Entretanto, há músicas em que as modificações são muito grandes, e a diferença entre o que seria uma canção nova ou apenas uma repetição é muito sutil.

Neste trabalho foram analisadas as canções “Brother, Father, Sister and Mother” (1976), “Ninguém Gosta de se Sentir Só” (1982) e “Brother, Father, Sister and Mother” (1986). Todas elas pertencem a um mesmo grupo de repetições, no qual se mantêm as bases, mas se modificam elementos na melodia e na letra. Porém, ao final da pesquisa, eu escutei novamente os discos da década de 1990 do cantor e encontrei mais uma canção que se encaixaria nesse grupo, a “Eu Confesso”, do disco *Pro Meu Grande Amor*, de 1997. Essa canção estaria no limite do que seria uma música nova ou uma versão, pois a base já é bastante modificada e o ritmo também. Trata-se de um samba que fala de amor e já não tem relação com a *Soul Music* nem com a temática de igualdade, mas utiliza alguns elementos marcantes da melodia e da entoação das canções analisadas. O fato de haver encontrado mais uma possível versão dessa série de canções ao final da pesquisa mostra a complexidade de todo esse processo, já que, cada vez que escutamos algum disco de Tim Maia, é possível encontrar mais repetições, ou seja, talvez nem todas elas estejam catalogadas na tabela inicial desta pesquisa, pois, muitas vezes, essas recorrências são sutis e difíceis de serem percebidas.

Ademais, no seu processo de produção e de composição, é possível perceber que a melodia, muitas vezes, é mais importante que a letra. No Brasil, a canção costuma ocupar o lugar da poesia, já que não temos uma cultura de letramento longa, mas Tim Maia estava na lógica da música norte-americana, não tendo letras complexas em muitos momentos, mas encontrando uma batida que lhe agradava e reproduzindo e aproveitando essa base versátil em várias outras canções. Tim Maia parece ser um dos poucos artistas brasileiros que se valem desse princípio em sua obra, dando um caráter ainda mais peculiar a ela. Não é possível afirmar qual seria a motivação dele em repetir canções acrescentando elementos novos, mas é possível perceber que ele não entendia sua obra como concluída, já que a mantinha em

constante revisão. Isso, em nenhum momento, parece representar uma falta de criatividade, muito pelo contrário, as repetições acontecem em maior número nos períodos em que ele está compondo mais. Portanto, os significados dessas recorrências são múltiplos e complexos permitindo que esta pesquisa abra caminhos para outras investigações sobre o tema.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **A indústria cultural, ou o esclarecimento como mistificação das massas**. In dialética do esclarecimento. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ALMEIDA, Fernanda Maria de. **Tim Maia: o anti-herói da música brasileira**. 2014. 103 f. Dissertação de Mestrado – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Disponível em: <<http://www.mariosantiago.net/textos%20em%20pdf/a%20obra%20de%20arte%20na%20era%20da%20sua%20reprodutibilidade%20t%C3%A9cnica.pdf>> Acesso em: 20 nov. 2017.
- CRAVO ALBIN. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Disponível em: <dicionariompb.com.br> Acesso em: 27 nov. 2017.
- DA SILVA, Daniela Fernandes Gomes. **Espelhos e canções – a influência da black music norte-americana na juventude negra de São Paulo**. 2010. 24f. Trabalho de conclusão de curso de pós-graduação – Universidade de São Paulo
- DUARTE, Eduardo de Assis. **Notas sobre a literatura brasileira afro-descendente**. In: Poéticas da Diversidade. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2002.
- HECK, Paul (org.). **Nobody Can Live Forever: the Existential Soul of Tim Maia**. Nova Iorque: Luaka Bop, 2012.
- MAIA, Tim. **Nuvens**. Rio de Janeiro: Seroma, 1982.
- MAIA, Tim. **Tim Maia**. Rio de Janeiro: Continental, 1986.
- MAIA, Tim. **Tim Maia**. Rio de Janeiro: Polydor Phonogram, 1973.
- MAIA, Tim. **Tim Maia**. Rio de Janeiro: Polydor Phonogram, 1976.
- MOTTA, Nelson. **Vale Tudo: o som e a fúria de Tim Maia**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a Canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Editora Annablume, 2010.
- Pointillé Comunicação: **timmermaia.com.br**. Disponível em: <<http://timmermaia.com.br/>> Acesso em: 23 nov. 2017.
- RATTON, Artur. **As aventuras de um jovem Tim Maia na América**. 2012. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/as-aventuras-de-um-jovem-tim-maia-na-america-3y14kc6vp4nql27fexbgzxd1q>>. Acesso em: 16 out. 2017.
- SUMAN, Katia. **O jabá e a formação do gosto musical: um estudo sobre o mundo das FMs**. In. FISCHER, Luís Augusto; LEITE, Carlos Augusto Bonifácio (Org.). O Alcance da Canção: estudos sobre música popular. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2016.

TATIT, Luiz. **Dicção do Cancionista**. In: O Cancionista. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

VELOSO, Caetano. **Programa Chico e Caetano**. 1986. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=rypo-CWBbvc>>. Acesso em: 03 out. 2017.