

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

SABRINE FORTES ULGUIM

**IDENTIDADE NACIONAL NA OBRA DE TÚLIO PIVA**

Porto Alegre

2012

SABRINE FORTES ULGUIM

**IDENTIDADE NACIONAL NA OBRA DE TÚLIO PIVA**

Monografia apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em História, ao curso de História, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Alessandro Mário Kerber

Porto Alegre

2012



*SAMBA*

*(Túlio Simas Piva)*

*Enquanto houver  
Um violão dedilhando mágoas  
E a tristeza de um cavaquinho;  
Enquanto houver  
Estrelas, madrugadas,  
E uma lua,  
No fundo da noite debruçada;  
Enquanto houver  
Mulatas, pandeiros  
E fundos de quintal,  
Há de existir o samba  
Nesta terra  
De Pedro Álvares Cabral!*

*Enquanto houver  
Vozes negras e lamentos,  
Subindo os céus  
Na voz dos ventos;  
Enquanto houver  
Feitiços de luar,  
Requebros e gingas,  
Batucadas pelo ar;  
Enquanto houver  
O bater de um tamborim,  
Há de o samba  
Continuar assim:  
Nosso, autêntico, verdadeiro,  
Encantando  
E musicalizando  
A imensa alma  
Do povo brasileiro!*

## AGRADECIMENTOS

A minha mãe, Júlia, por ser responsável pela minha formação, pelo apoio e as palavras de incentivo, mesmo a três mil quilômetros de distância;

À minha avó Luzia, que infelizmente se foi no meio dessa jornada, mas que será eternamente meu referencial de amor, carinho e dedicação;

Ao Marcelo, pelo amor, carinho, cuidado, apoio, amizade e companheirismo ao longo desses onze anos;

Ao meu filho Preto Mandela, pela paciência por conta das minhas ausências ao longo desses cinco anos, pelo amor e carinho;

Ao meu avô Valério, pelo carinho, apoio e o socorro como babá;

À Carol minha grande colega, amiga, incentivadora, serei eternamente grata;

À família Piva, que me acolheu e foi extremamente prestimosa;

Ao meu orientador, Alessandro Kerber, por sua paciência, dedicação e confiança;

Às equipes dos setores de Rádio e Fonografia e de Imprensa do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa;

À Heloisa Franzen Bernd da Biblioteca Armando Albuquerque da Discoteca Natho Henn, pelo carinho e grande ajuda com as clipagens;

Ao Guilse, Diego e Márcia Martins, pelo carinho e prontidão em ajudar.

A FAPERGS, pela oportunidade de ser bolsista de iniciação científica junto a pesquisa do prof. Dr. Alessandro Kerber e desenvolver esta monografia;

A UFRGS na figura do corpo docente do Departamento de História, por proporcionar gratificantes anos de aprendizado;

E, por fim, meu sincero agradecimento à Túlio Piva por sua especial existência sem a qual essa monografia não existiria.

## RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar como foi representada a identidade nacional brasileira na obra musical de Túlio Piva da década de 1960 ao começo da década de 1980. Para tanto, utilizam-se, como fontes primárias, as músicas compostas por Piva e, como fontes secundárias, entrevistas dadas por este artista e matérias publicadas sobre ele na imprensa local do período. Nestes documentos, são procurados indícios acerca de como a identidade nacional é representada. Existe um paradoxo no que tange a figura de Túlio, que era um descendente de italiano, que nascera na região Sudoeste do Estado do Rio Grande do Sul, próximo à fronteira Argentina. Mas que, em sua obra musical, demonstra um forte reconhecimento dos símbolos de identidade nacional. Com base na análise das fontes primárias e secundárias, percebe-se a predileção do compositor em suas músicas por “símbolos” já consagrados como elementos da identidade nacional, como samba e mulata, possuindo também uma recorrência do termo “morro” em suas composições. O samba como gênero musical, é entendido como uma expressão musical urbana do Rio de Janeiro, em que esse formato de samba nasceu e se desenvolveu entre o final do século XIX e as primeiras décadas século XX. Entre o final da década de 1920 e meados da década de 1940, o “samba urbano carioca” deixa de ser considerado expressão local, por intermédio do Estado, e alcança o status de símbolo “nacional”. Ainda que existissem diversas formas regionais de samba em outras partes do país durante o Estado Novo, o governo brasileiro empenhou-se em popularizar e consolidar o estilo como produto genuinamente "nacional".

**Palavras-chave:** Túlio Piva. Identidade Nacional Samba.

## ABSTRACT

This study aims to analyze how Brazil's national identity was represented in the musical work of Tulio Piva – from 1960s to the early 1980s. For that, the songs composed by Piva were used as primary source and as secondary sources the interviews he gave, as well as articles published about him in the local press of the period. In these documents clues were sought on how national identity is represented. A paradox exists when it comes to Tulio's character. He was a descendant of Italians and was born in the southwestern of the Rio Grande do Sul, near the Argentinian border. But his musical work demonstrates a strong recognition of the symbols of national Brazilian identity. Based on the analysis of primary and secondary sources, it is noticeable the composer's predilection, in his songs, for "symbols" already established as elements of national identity, like samba and mulatto. There is also a recurrence of the word "morro" in his compositions. Samba as a musical genre, is understood as a musical expression of urban Rio de Janeiro, where this format of samba was born and developed in the late nineteenth century and the first decades of the twentieth century. It's only between the late 1920s and mid-1940s, that the "urban carioca samba" becomes more than the local expression, and achieves the status of "national symbol". Though there were several different regional forms of samba in other parts of the country, during the "Estado Novo", the Brazilian government worked to popularize and consolidate this style as genuinely "national".

**Keywords:** Tulio Piva. National Identity. Samba.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>2 A IDENTIDADE NACIONAL BRASILEIRA .....</b>	<b>11</b>
2.1 TRAJETÓRIA DE TÚLIO PIVA .....	11
2.2 A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL BRASILEIRA .....	17
2.3 O RÁDIO NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL.....	28
<b>3 PRA SER SAMBA BRASILEIRO.....</b>	<b>31</b>
3.1 PRODUÇÃO MUSICAL DE TÚLIO PIVA .....	31
3.2 O MORRO.....	32
3.3 O SAMBA .....	37
3.4 A MULATA .....	41
<b>4 AMORES E DISSABORES DE UM SAMBISTA .....</b>	<b>44</b>
4.1 NÃO DEIXE O SAMBA MORRER .....	44
4.2 O AMOR TRADUZIDO EM VERSOS DE UM SAMBA-CANÇÃO .....	49
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>53</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>54</b>
<b>ANEXO A – Compacto Isto é Samba (1961).....</b>	<b>57</b>
<b>ANEXO B – Túlio Piva (1975).....</b>	<b>58</b>
<b>ANEXO C – Gente da Noite (1977).....</b>	<b>59</b>
<b>ANEXO D – Pandeiro de Prata (1979) .....</b>	<b>60</b>
<b>ANEXO E – Sambas &amp; Choros (1982) .....</b>	<b>61</b>
<b>ANEXO F – Túlio Piva – Composições Inéditas (1995).....</b>	<b>62</b>
<b>ANEXO G – Pra ser Samba Brasileiro (2005) .....</b>	<b>63</b>
<b>ANEXO H – Certidão de Nascimento de Túlio Piva.....</b>	<b>64</b>
<b>ANEXO I – Túlio no II Festival Sul Brasileiro da Canção Popular (1968) .....</b>	<b>65</b>
<b>ANEXO J - Túlio Piva na Câmara de Vereadores Recebendo o Título de Cidadão Emérito de Porto Alegre (12 de abril de 1984) .....</b>	<b>66</b>
<b>ANEXO K – Fotografias do Acervo Família Piva.....</b>	<b>67</b>
<b>ANEXO L – Discografia .....</b>	<b>69</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Nesta monografia, pretendo fazer um estudo sobre as formas com as quais foi representada a identidade nacional brasileira na obra musical de Túlio Piva.

O tema da identidade nacional brasileira foi objeto de múltiplos estudos que possuem diversificadas tendências, que vão desde a visão da Literatura Romântica até a exaltação das três raças, por Gilberto Freyre. No que se refere à pesquisa que enfoca a representação da identidade nacional, simbolizada nas composições de Túlio, utilizo o conceito de nação de Benedict Anderson que vê a nação como uma comunidade política imaginada, limitada e soberana. Para análise da identidade nacional brasileira trabalho com as noções de identidade de Adalberto Paranhos, Renato Ortiz e Marcos Napolitano. Para Adalberto Paranhos (2003), a miscigenação permanecia no centro dos debates dos intelectuais, pois, para haver a ratificação da questão da identidade nacional, era inevitável abordar a temática racial. Renato Ortiz (2006) percebe a identidade nacional como sendo uma construção de segunda ordem, a qual é uma entidade abstrata, não podendo ser apreendida na sua essência, visto que é uma interpretação na qual o processo de construção dessa identidade nacional se fundamenta por mecanismos utilizados pelo Estado por meio dos intelectuais que se apropriam das práticas populares fazendo uma reinterpretação dessas práticas, passando a utilizá-las como uma expressão da cultura nacional. Marcos Napolitano (2008) entende o período de 1950 a 1980, como sendo o estágio em que se forma no Brasil a moderna indústria cultural brasileira e essa cultura se manifestou em vários contextos e temáticas sociais, a exemplo da necessidade de resistência ao autoritarismo do regime militar, instaurado no Brasil a partir de 1964, mostrando o auge da cultura engajada e das mudanças no âmbito da cultura popular, que inicialmente estava mais voltada para aquilo que era proveniente do povo, mas que a partir da década de 50, passou a ter temas sociais e representou o cruzamento de elementos folclóricos do Brasil rural com a cultura do Brasil urbano e industrializado.

Neste trabalho, proponho dialogar com a bibliográfica existente sobre o tema, instaurando um enfoque específico sobre o papel do Estado e dos meios de comunicação de massas na construção de símbolos que representam a identidade nacional, no caso, a música popular brasileira: o “samba urbano carioca”.

O samba como gênero musical é entendido como uma expressão musical urbana do Rio de Janeiro, em que esse formato de samba nasceu e se desenvolveu entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX (PARANHOS, 2003). Entre o final da década de 1920 e meados da década de 1940, o “samba urbano carioca” deixa de ser considerado

expressão local, por intermédio do Estado, e alcança o *status* de símbolo “nacional”. Difundido pelo rádio, este estilo carioca ganha conhecimento em outras partes do Brasil, com a influência do governo federal brasileiro, que elevaria o samba local da cidade do Rio de Janeiro à condição de samba “nacional”.

Durante o Estado Novo o governo brasileiro empenhou-se em popularizar e consolidar o estilo como produto genuinamente “nacional”. Os governos do Regime Militar retomam vários elementos da concepção de cultura e da identidade brasileira, adotadas pelo Estado Novo, como agente de repressão e censura, combatendo as manifestações culturais consideradas prejudiciais à imagem do país e reprimindo aquelas tidas como subversivas.

Até o final dos anos 50, o rádio era peça fundamental nos lares brasileiros, consagrado fenômeno de massa desde a década de 30, a radiodifusão sofre um processo vultoso de massificação a partir do fim da Segunda Guerra Mundial (NAPOLITANO, 2008). Sendo através do rádio que muitos artistas surgem para o grande público, para Túlio não foi diferente.

Neste trabalho, separar em categorias as composições de Túlio, para facilitar a análise do conteúdo ocorreu de forma intensa, uma vez que a maioria das composições está ancorada em três elementos simbólicos: o morro, o samba e a mulata. Para Bardin (1988, p. 44-119), “a análise de conteúdo, é a busca de outras realidades através das mensagens”. No que se refere às técnicas documentais, o autor afirma que, se suprimirmos da análise de conteúdo a inferência, ficando-nos limitados à análise categorial ou temática, teremos uma identificação muito grande entre as duas formas de tratarmos o dado de pesquisa. Porém, apesar das semelhanças aparentes, existem algumas especificidades de cada uma das abordagens. Para serem consideradas boas, as categorias devem possuir certas qualidades: exclusão mútua – cada elemento só pode existir em uma categoria; homogeneidade – para definir uma categoria, é preciso haver só uma dimensão na análise; pertinência – as categorias devem dizer respeito às intenções do investigador, aos objetivos da pesquisa às questões norteadoras, às características da mensagem, etc.; objetividade e fidelidade.

A busca pelas fontes, no caso do jornal, se deu no Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa no setor de Imprensa e na Biblioteca Armando Albuquerque, que faz parte da Discoteca Pública Natho Henn na Casa de Cultura Mario Quintana. A procura por fontes jornalísticas surgiu da necessidade de dar voz a Túlio, e ratificar algumas informações contidas em matérias que versavam sobre a ele. Com base nesse entendimento, as entrevistas foram privilegiadas. Por meio das entrevistas, foi possível concluir que Túlio manteve seu

discurso ao longo dos anos, alternavam-se palavras, mas mantinha-se a mesma ideia ao longo das décadas.

Quanto às fontes primárias trabalho com as composições de Túlio Piva, do CD-BOOK, ao todo trinta e nove composições selecionadas entre os três LP's e um compacto, gravados por Túlio entre a década de 1960 a 1980, e o CD Túlio Piva Composições Inéditas, que contém dezesseis composições inéditas, gravadas por músicos gaúchos em 1995, em homenagem a Túlio que havia falecido em fevereiro de 1993. As composições selecionadas constam com as datas de suas respectivas gravações, pois não encontrei, referências sobre a data de composição. A única informação precisa que obtive quanto à cronologia das composições, fica por conta de uma entrevista onde Túlio informa que só começou a compor na década de 1940, quando se casou com dona Eloisa.

Para complementar a pesquisa, tendo em vista a falta de bibliografia sobre Túlio Piva; mantive contato com Pedro Figueiredo, flautista e atual diretor da Discoteca Pública Natho Henn, e Rodrigo Piva, compositor, músico e neto de Túlio Piva, com quem tive a oportunidade de conversar pessoalmente, e mantive contato durante a pesquisa, sendo que esse, gentilmente, concedeu-me um CD-BOOK e documentos, fotografias pessoais de Piva, do conhecido “Baú do Túlio”.

Para a melhor compreensão do leitor, esta monografia está organizada da seguinte forma: no capítulo “A identidade nacional brasileira”, faço uma abordagem da trajetória de Túlio Piva e a construção da identidade nacional brasileira, priorizando as décadas de 1930 e 1960, e a sua relação com o contexto histórico da transformação do samba em símbolo nacional, a participação do rádio na consolidação desses símbolos. Em “Pra ser samba brasileiro”, analiso a produção musical de Túlio e os símbolos considerados por ele como signos essenciais para fazer um samba genuinamente brasileiro, com o morro, o samba e a mulata. Por fim, no capítulo: “Amores e dissabores de um sambista” analiso as narrativas de Túlio acerca dos caminhos que o samba percorreu ao longo das décadas e do temor de que ele acabe.

## 2 A IDENTIDADE NACIONAL BRASILEIRA

### 2.1 TRAJETÓRIA DE TÚLIO PIVA

Para Adalberto Paranhos (2003), a miscigenação permanecia no centro dos debates dos intelectuais, pois, para haver a ratificação da questão da identidade nacional, era inevitável abordar a temática racial.

Renato Ortiz (2006) percebe a identidade nacional como sendo uma construção de segunda ordem, não podendo ser apreendida na sua essência, visto que é uma interpretação na qual o processo de construção dessa identidade nacional se fundamenta por mecanismos utilizados pelo Estado por meio dos intelectuais que se apropriam das práticas populares fazendo uma reinterpretação dessas práticas, passando a utilizá-las como uma expressão da cultura nacional. Segundo Ortiz: Gilberto Freyre reedita a temática racial, para constituí-la, como se fazia no passado, em objeto privilegiado de estudo, em chave para a compreensão do Brasil. Porém ele não vai mais considerá-la em termos raciais, como faziam Euclídes da Cunha e Nina Rodrigues (2006, p. 41). A partir dos anos 1950, a questão cultural era vista pelos isebianos a partir de categorias que os mesmos utilizavam para compreender a realidade nacional, são elas: cultura alienada, colonialismo e autenticidade. A condição colonial era vista pelos teóricos dessa corrente como um dado importante da formação cultural brasileira e mais do que necessário era que essa condição fosse superada. Nesse sentido não era no passado que se deveriam buscar as fontes de uma nacionalidade genuína, pura e imaculada (2006 p 47-60). O período pós-64 traz um dado novo na longa trajetória da questão do nacional, do popular e da identidade nacional.

*A indústria cultural adquire, portanto, a possibilidade de equacionar uma identidade nacional, mas reinterpretando-a em termos mercadológicos; a idéia de 'nação integrada' passa a representar-a interligação dos consumidores potenciais espalhados pelo território nacional. Nesse sentido se pode afirmar que o nacional se identifica ao mercado; à correspondência que se fazia anteriormente, cultura nacional-popular, substitui-se uma outra, cultura mercado-consumo (ORTIZ, 1994, p. 165).*

Marcos Napolitano (2001) entende o período de 1950 a 1980, como sendo o estágio em que se forma no Brasil a moderna indústria cultural brasileira e essa cultura se manifestou em vários contextos e temáticas sociais, a exemplo da necessidade de resistência ao autoritarismo do regime militar, instaurado no Brasil a partir de 1964, mostrando o auge da

cultura engajada e das mudanças no âmbito da cultura popular, que inicialmente estava mais voltada para aquilo que era proveniente do povo, mas que a partir da década de 50, passou a ter temas sociais e representou o cruzamento de elementos folclóricos do Brasil rural com a cultura do Brasil urbano e industrializado.

Justamente entre as décadas de 1960 e 1980 que Túlio passa a ter acesso à indústria cultural sendo desse período as gravações de seus únicos quatro Lp's.

No que se refere à cultura de elite, o autor aponta que na visão desta, o problema não era o veículo de transmissão da cultura, mas os conteúdos e os tipos humanos veiculados. A idéia era que alguns setores da sociedade passassem a buscar um novo projeto de cultura, que deveria mostrar a face educada da população brasileira, que surge com o advento da “Bossa Nova” (NAPOLITANO,2001, p. 13).

Sabe-se que o samba passou por diversos processos de transformação e aceitação, mas o fato é que este permaneceu no tempo e presenciou as diversas transformações políticas, culturais e sociais que o país atravessou.

Túlio como o samba vivenciou muitas dessas transformações. Aponto, então, alguns elementos da trajetória de Piva pertinentes a esta pesquisa.

Túlio Simas Piva nasceu no dia quatro de dezembro de 1914<sup>1</sup>, em Santiago do Boqueirão, ou simplesmente Santiago. Filho de José Piva um imigrante italiano e Almerinda Simas professora.

A família toda trabalhava na “José Piva - Comércio e Indústria”, que produzia sabonetes, perfumarias, drogaria e farmácia. A casa de comércio da família ficava localizada na Rua Osvaldo Aranha, no Centro de Santiago.

A música era, na casa dos Piva, uma fonte permanente de cultura<sup>2</sup>. A iniciação musical para ele começou bem cedo, aos oito, nove anos, o seu primeiro contato com um instrumento foi com uma gaita de boca, influência de um vizinho e amigo que tocava este instrumento.

Aos 12 anos, Túlio ganhou uma flauta dos seus pais, e durante três anos passou a participar dos ambientes festivos de Santiago tocando sua flauta<sup>3</sup>. Já a sua amizade com o violão seu companheiro inseparável nasceu em 1930, quando veio estudar em Porto Alegre e aprendeu algumas posições no violão e a maneira de afiná-lo através de um método prático comprado por ele em uma banca de revista.

---

<sup>1</sup> Uma ressalva quanto as possíveis diferenças no ano de seu nascimento, em algumas publicações aparecem 1915 e até mesmo 16, mas conforme informação dada por seu neto Rodrigo Piva esse ano aparece, por conta de um incidente que ocorreu no cartório de Santiago, que pegou fogo e quando Túlio foi refazer seus documentos a data que fora colocada foi 1915. Mas o mesmo nasceu em 1914.

<sup>2</sup> BRAGA, Kenny; PIVA, Túlio. **Coleção Lua Branca**. Porto Alegre: Redactor, 1985. p. 5.

<sup>3</sup> Ibid., p. 6.

*O ritmo era uma obsessão. Segundo Piva seu pensamento é conduzido pelo ritmo e pela rima. “Eu faço a música e a letra juntas – explica Túlio Piva”<sup>4</sup>.*

Em 1930, Túlio se transferiu para Porto Alegre, ingressando no Colégio Anchieta, onde permaneceu por três anos. Durante sua permanência na capital residiu em uma pensão na Rua Jerônimo Coelho esquina com a Borges de Medeiros no Centro da cidade.

Até seu casamento com Heloísa Tarragô em 1940, Túlio então com vinte e seis anos era conhecido como um grande seresteiro das noites da cidade de Santiago<sup>5</sup>, e conjuntamente a seresta passa a exercer as atividades comerciais junto com seus pais e irmãos. A trajetória de Túlio, parece se fundir com a história do país, na juventude sua ligação musical é basicamente com o tango, por conta de questões técnicas, que lhe possibilitou apenas o acesso as rádios argentinas, obtendo contato com o símbolo identitário argentino, ou seja, o tango.

Segundo Farias (2012), a Santiago de então era uma cidade do tango. Quem ditava o sucesso eram as rádios Belgrano e El Mundo, transmitindo direto de Buenos Aires – e o ritmo portenho era a base do repertório das serenatas que Túlio liderava pela cidade.

Por meio de uma análise mais cautelosa podemos perceber que parte da juventude de Túlio ocorre em um momento em que o cenário musical brasileiro aceita perfeitamente o externo, algo que vai mudar com o advento do Estado Novo.

O governo de Getúlio Vargas do período que vai de 1937 a 1945 ficou conhecido como Estado Novo, e visava construir uma identidade nacional brasileira. Vargas pretendia unir a nação e para isso se utiliza de uma política governamental centralizada. Em nome dessa unidade nacional as representações regionais passam por forte repressão efetivada pela Campanha de Nacionalização.

Parece estranho pensar Túlio como um seresteiro, mas ao pensarmos os caminhos que a música popular brasileira percorreu ao longo de sua história soa mais natural essa proximidade. No processo de construção da identidade nacional, muitos foram os ritmos que permearam a sociedade brasileira, a serenata é um deles, seu alcance muitas vezes está relacionado às áreas não urbanas o que não quer dizer que não tivesse o seu alcance nos grandes centros. Segundo Tinhorão (2002, p. 364) o seresteiro, por definição, é o cantor do gênero seresta, nome que passou a englobar os mais variados tipos de canções românticas incluídas na corrente da tradição das modinhas do século XVII.

---

<sup>4</sup> Segundo entrevista concedida por Túlio Piva ao jornalista Gilmar Eitelwein ao 2º Caderno do jornal Zero Hora em 15 de Outubro de 1988, p. 8.

<sup>5</sup> BRAGA, op. cit., p. 9.

Assim como o próprio “samba urbano carioca”, Túlio também bebe em outras fontes e percorre outros caminhos até o seu encontro e estabelecimento. Não esquecendo suas raízes, filho de um imigrante italiano, nasce em uma cidade do interior do Rio Grande do Sul próxima a fronteira argentina, muitos são os fatores que podem influenciar em suas preferências musicais.

O ano de 1950 marca a volta de Getúlio Vargas ao poder, eleito pelo voto popular, consolidou uma nova forma de política de massas: o populismo. O populismo nacionalista varguista prometia libertar o país do subdesenvolvimento, realizando uma política de industrialização com base em grandes empresas estatais.

E na perspectiva de desenvolvimento em 1955, Túlio convence a família a expandir os negócios e consegue transferir a família toda para Porto Alegre, onde abrem a Drogaria Piva, localizada na Rua da Praia nº 1674, Centro de Porto Alegre, está permaneceu em funcionamento até 1973.

Túlio fez muitos amigos em Porto Alegre, entre eles: Lupicínio Rodrigues, Glênio Peres, Demóstenes Gonzalez, Johnson, Hamilton Chaves, Ovídio Chaves e Moacir Santana. Algumas dessas personalidades ajudaram Túlio em sua carreira artística como Glênio Peres que o levou ao programa “A Saudade Bate à Sua Porta”, da Rádio Farroupilha para apresentar suas composições. A amizade com Lupicínio Rodrigues é anterior a sua residência em Porto Alegre, “sempre que vinha a capital visitava Lupicínio na Ilhota em sua casa na Rua Botafogo. Tinha uma grande admiração por ele”<sup>6</sup> Túlio manteve a amizade com todos mesmo após o fechamento da drogaria.

Túlio dividia seu tempo na drogaria entre atender os clientes e compor: “*Era no banheiro que eu fazia os meus sambas, por incrível que pareça*” (BRAGA, 1985, p. 14).

Seus afazeres comerciais não afastavam Túlio da boêmia ele era freqüentador dos seguintes Clubes: Compositores, Artistas, Chave, e do Galeto Copacabana. Mas foi no Clube da Chave que Túlio teve a sua primeira oportunidade de mostrar suas composições na noite porto-alegrense, e foi pelas mãos de Paulo Diniz, que organizava no Clube o “Encontro, com a Gente Nova” essa primeira aparição foi noticiada na coluna “Discos”, do Jornal Correio do Povo<sup>7</sup>.

Piva era um homem muito família e da sua união com Dna. Heloisa nasceu sua filha Vera Regina, casada com Jayme Piva, juntos tiveram dois filhos Rodrigo e Rogério Piva.

<sup>6</sup> BRAGA, Kenny; PIVA, Túlio. **Coleção Lua Branca**. Porto Alegre: Redactor, 1985. p. 24.

<sup>7</sup> BRAGA, Kenny; PIVA, Túlio. **Coleção Lua Branca**. Porto Alegre: Redactor, 1985. p. 15.

O ciclo de institucionalização dos festivais da canção, entre 1966 e 1968, desempenhou um papel fundamental foi um processo contraditório, permeado de tensões e conflitos, entre os quais a percepção de impasse estético-ideológico foi direcionando o debate intelectual em torno da música, e os caminhos possíveis da criação, dentro do ideário da esquerda nacionalista (NAPOLITANO, 2001, p. 13).

Em meio a esse debate estético-ideológico, que vem ocorrendo no centro do país, Túlio resolve participar de um festival, e em 1968, participa do II Festival Sul brasileiro da Canção Popular no Grêmio Náutico União com a canção “Pandeiro de Prata”, Túlio vence e com esse mesmo samba Piva, parte para o Rio de Janeiro, para disputar o Brasil Canta no Rio (da TV Excelsior) no Maracanãzinho. Piva considerado o favorito até pela imprensa carioca, mas no meio de sua apresentação o som desaparece, até hoje não se sabe o que aconteceu ao certo. Ele perde o festival que tem como vencedor Sérgio Bitencourt com a canção *Modinha*.

A partir de 1975, com a elaboração do Plano Nacional de Cultura, a ação governamental se intensifica frente às produções culturais. Em janeiro deste mesmo ano, com o intuito de reunir os amigos em torno dele e do Conjunto “Triunvirato do Samba”, Túlio inaugura um bar na Avenida Protásio Alves, 340 próximo ao viaduto da Mariante de nome: “Pandeiro de Prata”, foi bem acolhido pelos cronistas da noite porto-alegrense, chegando a fazer parte das crônicas de: Osvil Lopes, Cyro Canabarro, Paulo Beccon e Danilo Ucha.

*O compositor Túlio Piva inaugurou ontem a sua casa noturna, recebendo a imprensa especializada, artistas e convidados especiais. A partir de hoje o Pandeiro de Prata estará a disposição do público à avenida Protásio Alves, 340 e, tenho certeza, se tornará ponto de encontro da gente que gosta de curtir a noite e sabe valorizar o que se faz no Rio Grande do Sul em matéria de música (UCHA, 1975).*

Em outubro do mesmo ano, em sociedade com Lúcio do Cavaquinho, Túlio abre uma nova casa noturna: “Gente da Noite”, localizada na Avenida João Pessoa, 1411. Junto à casa noturna nasce o primeiro LP de Túlio, gravado três décadas depois de haver composto a sua primeira música. A partir daí Túlio passa a apresentar suas próprias composições, na companhia da cantora e sua interprete Eneida Martins. Para auxiliar nessas performances Túlio contou com o apoio de diversos interpretes e músicos da noite porto-alegrense como: Antônio Lemos, Paulo Rogério, Mário Augusto, Gilberto José, Ademar Sílvio, Lucio do Cavaquinho, Fabrício, Pelé e Cabeça. Fecha as portas em 1983, não por falta de sucesso, mas pelo cansaço de Túlio com a administração.

A década de 80 é marcada por novas transformações no cenário musical brasileiro, a partir daqui é que o pop-rock brasileiro substituiria a MPB como o centro do sistema fonográfico brasileiro. (NAPOLITANO, 2001, p. 270). E é justamente no início dos anos 1980, que Túlio grava seu último LP *Sambas & Choro*.

O reconhecimento por seus feitos veio em doze de abril de 1984, quando recebe o título de Cidadão Emérito de Porto Alegre, pela Câmara de Vereadores, a proposição foi iniciativa do vereador do PDT, Cleom Guatimozim que era muito ligado aos músicos e compositores da cidade.

Segundo o jornalista Melchiades Stricher do jornal *Zero Hora*, a sessão solene em homenagem a Túlio Piva foi considerada como “uma das mais bonitas realizadas pelo Legislativo nos últimos 20 anos”, porque todos acabaram cantando “Gente da Noite” junto com Piva e o Conjunto *Vibrações* (BRAGA, 1985, p. 44).

No dia 11 de fevereiro de 1993, às 16h30 minutos mais uma cadeira fica vazia no mundo do samba porto-alegrense, em decorrência de uma trombose pulmonar, aos 79 anos, Túlio falece na UTI do Hospital da PUC em Porto Alegre<sup>8</sup>

Nesse mesmo ano que marcou sua despedida, Túlio é duplamente homenageado no carnaval em sua cidade natal, pela Escola de Samba Acadêmicos da Orgia e em Porto Alegre pela Academia de Samba Praiana.

No dia 31 de julho de 1999, mais uma homenagem a Túlio, o Teatro de Câmara reabre depois de dois anos fechado para reformas com novo nome, passando agora a Teatro de Câmara Túlio Piva.

A bibliografia existente que versa sobre a trajetória e obra de Túlio é escassa, de cunho memorialístico, realizada por jornalista que de alguma forma possui algum tipo de relação de amizade ou gosto musical. Túlio assim como muitos outros músicos gaúchos aparece geralmente de forma sucinta em materiais institucionais que falam a respeito da música produzida no Rio Grande do Sul, em sua maioria com base na obra “Túlio Piva” do jornalista Kenny Braga, que publicou em janeiro de 1985 a entrevista que lhe fora concedida por Túlio Piva na coleção *Lua Branca* da Redactor.

A coleção “*Lua Branca*” da editora Redactor possuía uma proposta de resgatar um pouco da memória musical do Rio Grande do Sul, sob a inspiração da compositora e maestrina carioca Chiquinha Gonzaga (1847-1935), autora dos versos de “*Lua Branca*” em 1912. A editora desejava registrar, “a palavra dos compositores que, ainda caminham em

---

<sup>8</sup> FARIA, Arthur. *Zero Hora*, Segundo Caderno, p. 5, 12 fev. 1993.

nossas ruas, ainda tocam e cantam em nossos bares, e ainda se entregam ao pastoreio das notas musicais ditadas pela sua alma” É a primeira vez no Rio Grande do Sul que uma editora decide ouvir depoimentos de músicos e compositores extraordinários como Túlio Piva, Plauto Cruz, Alcides Gonçalves, Jessé Silva, entre outros”<sup>9</sup>.

Por conta dessa escassez bibliográfica, e visando não incorrer no erro de privilegiar apenas uma vertente de informação (neste caso a obra de Kenny Braga), utilizo entrevistas concedidas pelo mesmo, matérias publicadas sobre ele na imprensa local do período. Buscando verificar a linearidade ou não de seu discurso. Nestes documentos, procuro indícios acerca de como a identidade nacional é representada.

## 2.2 A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL BRASILEIRA

No que se refere às identidades nacionais, utilizo como base a definição de Benedict Anderson (2008, p. 33-34) para o conceito de nação que, segundo autor, não existe em outra instância senão no imaginário de uma comunidade. Ele propõe que tanto a nação quanto o nacionalismo são produtos culturais que, mesmo específicos, se tornaram modulares. E essa nação é idealizada pelo autor como sendo uma “comunidade política imaginada, limitada e soberana”. Imaginada porque cada membro tem em mente a idéia de que todos estão unidos por algum ou vários elementos (língua, etnia, religião e / ou pela história), apesar de não conhecer e saber quem são a maioria de seus compatriotas, mas todos convivem nela e possuem uma imagem viva de comunhão entre si; limitada porque possui fronteiras finitas que a separam de outras nações; soberana porque conceito nasceu no momento em que estava havendo a transferência da soberania divina para a popular (Iluminismo), e por fim, ela seria uma comunidade por ser concebida “como uma profunda camaradagem horizontal” e somente a soberania manteria a liberdade. Para compreendemos o caso brasileiro abordamos as noções de identidade nacional de Renato Ortiz, Marcos Napolitano e Adalberto Paranhos.

A formulação do problema de pesquisa, como mencionado anteriormente, foi um estranhamento com o fato deste compositor de Santiago ter uma produção musical tão vinculada aos padrões do “samba carioca urbano” mesmo estando distante do espaço em que este é produzido. Uma hipótese que levantamos para explicar essa produção é a do sucesso, em diversas regiões do Brasil, de uma versão sobre a identidade nacional brasileira construída especialmente no Rio de Janeiro em torno dos anos 1930.

---

<sup>9</sup> BRAGA, Kenny; PIVA, Túlio. **Coleção Lua Branca**. Porto Alegre: Redactor, 1985. p. 1-2.

No Brasil do final do século XIX, existiam algumas definições do que era ou deveria ser considerada “cultura brasileira”<sup>10</sup> a partir de estudos de personagens como Nina Rodrigues, Sílvio Romero, Euclides da Cunha e Manoel Bonfim. Estes escritores tratavam a questão da mestiçagem como ponto essencial e de uma ótica que posteriormente é considerado racista. O mestiço, ao ser produto do hibridismo cultural, foi por muito tempo desqualificado de atributos positivos. Durante um período fundamentou-se uma interpretação da história brasileira “apreendida em termos deterministas, clima e raça explicando a natureza indolente do brasileiro, as manifestações túbias e inseguras da elite intelectual, o lirismo quente dos poetas da terra, o nervosismo e a sexualidade desenfreada do mulato” (ORTIZ, 2006, p. 16).

A identidade nacional, assim como a memória nacional, é uma construção de segunda ordem e, sendo uma entidade abstrata, não pode ser apreendida na sua essência. Assim sendo uma interpretação que o processo de construção da identidade nacional se fundamenta e é por intermédio do mecanismo de reinterpretação que o Estado, através de seus intelectuais, se apropria das práticas populares para utilizá-las como expressão da cultura nacional.

A questão da cultura no Brasil é um tema importante nos debates sobre a construção da identidade nacional. Ortiz sustenta que “a discussão sobre a cultura sempre foi entre nós uma forma de se tomar consciência de nosso destino, o que fez com que ela estivesse intimamente associada à temática do nacional e do popular. Foi dentro desses parâmetros que floresceram as diversas posições sobre nossa identidade nacional” (ORTIZ, 2006, p. 07).

Com o advento do Estado Novo, o aparelho estatal encontra-se associado à expansão da rede das instituições culturais, à criação de cursos de ensino superior, e também à elaboração de uma ideologia da cultura brasileira.

Na década de 30, em meio as novas políticas adotadas pelo governo, em busca da construção de símbolos de uma identidade nacional, Túlio então com dezesseis anos,

---

<sup>10</sup> A temática da identidade nacional ocupou um lugar de destaque entre os intelectuais brasileiros. Anteriormente a esses intelectuais que cito, a questão da identidade nacional era abordada através da literatura romântica. Entre os românticos destacam-se José de Alencar e Gonçalves Dias. Segundo Zilá Bernd (1992, p. 51), Alencar na tentativa de reconstituição do processo de construção da nacionalidade brasileira, alicerçado no ideário romântico europeu, de valorização da natureza construiu personagens que seriam a idealização dos tipos formadores da nação brasileira, elegendo o índio como o símbolo da origem de nosso povo, aproveitado essa valorização do passado mítico para fundamentar o sentido de identidade do brasileiro, que, assim, poderia se orgulhar de sua ascendência (nobre e bela). Aliás, o estímulo em amar a terra e em orgulhar-se da nacionalidade brasileira foi uma das bases em que se fundamentou a ideologia indianista. O indianismo apresentava uma imagem positiva do povo brasileiro: o amor a terra e a valorização da comunidade. Já para Ortiz (2006, p. 18), os escritores românticos descobriram o elemento nativo para promovê-lo a símbolo nacional. As reflexões em relação ao cruzamento inter-racial são, no entanto, superficiais e pouco esclarecedoras (...) o romantismo de Gonçalves Dias e José de Alencar se preocupa mais em fabricar um modelo de índio civilizado, despido de suas características reais, do que apreendê-lo em sua concretude. E existe uma lacuna a respeito das populações africanas durante o período escravocrata.

transfere-se para Porto Alegre, para continuar seus estudos junto ao Colégio Anchieta Durante sua estadia na capital, misturou sua vida com a boêmia da cidade, e teve os seus primeiros contatos com a música popular brasileira em especial as composições de Noel Rosa (1910-1937), tendo em vista que em Santiago ainda não sintonizavam rádios brasileiras somente argentinas.

Analisando esse contato de Túlio com a música popular brasileira na figura do samba é interessante perceber o quanto foi marcante esse primeiro contato, a ponto de posteriormente o mesmo transferir o seu referencial rítmico do tango e serenata para o samba sendo que esse primeiro referencial não chegou a ser contemplado em suas composições, Túlio passa a compor somente na década de 40 e já inicia com sambas e marchas.

Partindo da noção de que “as primeiras vivências e socializações culturais são cruciais para a construção de identidades sociais, sejam elas étnicas, religiosas, regionais ou nacionais” como afirma Ruben Oliven (2006, p. 34), temos um paradoxo no que tange a figura de Túlio que era um descendente de italiano, que nasceu em Santiago, na região sudoeste do Estado do Rio Grande do Sul, próximo à fronteira Argentina, mas que em sua obra musical demonstra um forte reconhecimento dos símbolos da versão sobre a identidade nacional brasileira construído no Rio de Janeiro a partir dos anos 1930.

A intervenção do Estado nos vários âmbitos da sociedade brasileira buscava construir os símbolos de uma identidade nacional, controlar e organizar as massas populares, antecipando-se às suas manifestações. Segundo Oliven, o Estado busca por um lado conter a ameaça virtual de um levante popular, uma espécie de espectro sempre presente no pensamento da elite política do país.

Essa intervenção na Era Vargas, ocorre em um período em que as ideologias do caráter nacional reacendem em torno da questão da “construção de uma Civilização nos Trópicos” (OLIVEN, Ruben. In: MICELI, Sérgio. 1984 p. 46). A reorganização do Estado, promovida por Vargas, e acompanhada por um forte investimento na imagem do governo e numa imagem do povo brasileiro baseada em valores e atitudes adequados ao novo projeto de desenvolvimento. Um exemplo da intervenção estatal ocorrido durante o governo Vargas na área da cultura é o esforço despendido pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) para que se invertesse uma tendência de exaltação à malandragem para exaltação do trabalho.

Segundo este modelo de construção da identidade nacional, com esforço e lideranças adequadas o Brasil poderia tornar-se uma grande civilização. Com a apropriação simbólica e ideológica de manifestações populares, como por exemplo, o samba, o carnaval, futebol e a feijoada, criam-se uma série de símbolos da identidade nacional (1984, p. 47).

Para o desenvolvimento desta monografia vamos concentrar os esforços em compreender a apropriação simbólica e ideológica de uma manifestação popular em especial, o samba urbano carioca.

O samba urbano carioca, foi criado na então capital do país principalmente por migrantes afro-baianos em conjunto com músicos brancos cariocas, de formação tanto popular quanto “erudita”. Neste período o rádio e o mercado fonográfico, encontram-se em pleno desenvolvimento no Rio de Janeiro e ambos exercem grande influência na divulgação nacional da cultura, assim sendo um contexto propício para que o samba - recém-nascido e tão bem acalentado por músicos e intelectuais da época - se tornasse o estilo musical responsável por representar o mito de origem da brasilidade mestiça.

O Estado brasileiro legitima suas características e lhe confere status de música nacional. Este samba participante da “amalgama identitária do brasileiro” reclama para si uma autenticidade e uma ascendência sobre os demais gêneros musicais nacionais que, a partir de então, passam a ser identificados como regionais (MELLO, 1997, p. 22).

O movimento de “transregionalização” do “samba carioca” gerado em uma determinada região do Rio de Janeiro, migra num processo dinâmico de constante recriação, para outras áreas da cidade. Ao mesmo tempo, conduzido pelas ondas do rádio, ele se desloca para outros lugares do país, o que elevaria o “samba urbano carioca” à condição de samba nacional, embora não se excluam outras formas de samba.

Quando se pesquisam os registros fonográficos, o que se constata é que o samba originariamente ligado, à idéia de festa regada a música — começa a ser designado como gênero específico na primeira metade da década de 10. Após conhecer um incremento substancial nos anos 20, tanto sob o rótulo de samba como de samba carnavalesco, torna-se hegemônico na década de 30, no terreno da produção musical brasileira (PARANHOS, 2003, p. 88-9).

Mas até a sua consolidação como símbolo da identidade nacional, este sofre com as investidas policiais, sendo achincalhado como “coisa de negros e de vadios”.

Segundo Hermano Vianna (2010, p. 34), “a transformação do samba em música nacional não foi um acontecimento repentino, indo da repressão à louvação em menos de uma década, mas sim o coroamento de uma tradição secular de contatos (...) entre vários grupos sociais na tentativa de inventar a identidade e a cultura popular brasileira”.

O reconhecimento de que o samba era negro de nascença provinha inclusive de compositores e intérpretes brancos que não viam nisso, necessariamente, algo de negativo. Nesse momento segundo o entendimento de Paranhos (2003), não se buscava tematizar

musicalmente o caráter “multirracial”, da sociedade brasileira, visto que a miscigenação, ora execrada, ora enaltecida, se mantinha no centro dos debates intelectuais da época que visavam ratificar a questão da identidade nacional como sendo inevitável para debater tal assunto passar pela temática racial.

Para Vianna, “o samba não se transformou em música nacional através dos esforços de um grupo social ou étnico específico, atuando dentro de um território específico (o “morro”)” e sim por meio de múltiplos sujeitos sociais que participaram nesse processo, dentre os quais se devem mencionar “negros, ciganos, baianos, cariocas, intelectuais, políticos, folcloristas, compositores eruditos, franceses, milionários, poetas, embaixador”. “O samba, como estilo musical, vai sendo criado concomitantemente à sua nacionalização” (VIANNA, 2010, p. 151).

Para Túlio o samba nasceu das mãos e das vozes negras! Nasceu na planície, na casa de velhas baianas, onde se integravam brancos, negros e mulatos (RAMIREZ, Hugo; PIVA, Rodrigo, 2005, p. 119).

Mas nem tudo era consonância quando a questão dizia respeito à raça e ao samba, muitas vozes dissonantes também se faziam ouvir, quebrando a aparente harmonia estabelecida. Uma dessas vozes dissonantes era a de Almeida Azevedo, que pegava pesado contra esse estilo de samba ao escrever, em março de 1935, na revista *A Voz do Rádio*. Qualificava-o de “maltrapilho, sujo, malcheiroso”, incriminando-o como o “irmão vagabundo” do samba “que não quer limpar-se nem a cacete”. Daí apelar para os responsáveis pelas emissoras de rádio: “o rádio pode, se o quiser higienizar o que por aí anda com o rótulo de *coisas nossas* a desmoralizar a nossa cultura e bom gosto”<sup>11</sup>.

Por um breve período houve algumas resistências frente ao samba e suas raízes africanas, no entanto não foram suficientes para barrar a consagração do samba em símbolo nacional. Os sambistas comemoram, em última análise, o reconhecimento por outras camadas sociais da importância da sua criação.

O Estado aparece, assim, como guardião da memória nacional e da mesma forma que defende o território nacional contra as possíveis invasões estrangeiras preserva a memória contra a descaracterização das importações ou das distorções dos pensamentos autóctones desviantes. Cultura brasileira significa neste sentido “segurança e defesa” dos bens que integram o patrimônio histórico (ORTIZ, 2006, p. 100), torna-se brasileiro e nacional, ele ocupa uma posição de neutralidade, e sua função é simplesmente salvaguardar uma identidade que se encontra definida pela história.

---

<sup>11</sup> CABRAL, 1996, p. 55 apud PARANHOS, Adalberto. A Invenção do Brasil como Terra do Samba: os sambistas e sua afirmação social. *Revista História*, São Paulo, UNESP, v. 22, n. 1, p. 98, 2003.

As transformações da infra-estrutura econômica durante o Estado Novo acabam por propor para os intelectuais da época o imperativo de se pensar a identidade de um Estado em pleno processo de modernização.

Túlio apresentava sua própria conceituação de cultura sendo essa um conjunto de formas, através das quais o homem se exprime diante das coisas que compõem a sociedade em que vive. Mas na sociedade burguesa, só é considerada cultura o produto de pensadores, intelectuais e artistas, e a essa cultura o trabalhador não possui acesso (RAMIREZ, Hugo; PIVA, Rodrigo, 2005, p. 129).

Nos anos 1950, a criação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) marca o momento em que o Estado preocupou-se em negar a influência americana sobre nosso cenário cultural, com um discurso de crítica à “cultura alienada”. Os intelectuais do ISEB retomam a questão da cultura como tema central da discussão sobre a identidade nacional e, redefinem o conceito, imprimindo novos rumos ao debate. Assim sendo a cultura passa a ser vista como importante elemento de transformação social.

*Na esfera cultural a influência do ISEB foi profunda. Ao me referir a este pensamento como matriz, o que procurava descrever é que todas umas séries de conceitos políticos e filosóficos que são elaborados no final dos anos 50 se difundem pela sociedade e passam a constituir categorias de apreensão e compreensão da realidade brasileira<sup>12</sup>.*

A percepção da cultura como “elemento de transformação sócio-econômica” já estava presente nas formulações do ISEB, veiculado ao Ministério de Educação e Cultura (MEC), que eram produzidas durante o governo de Juscelino Kubitschek, e mantidas até a sua extinção após o golpe militar de 1964 (ORTIZ, 2006, p. 46).

Para Napolitano (2001, p. 11) a Bossa Nova não foi um “reflexo” do nacional-desenvolvimentismo capitalista da era JK (1956-1960), e sim uma das formas possíveis de interpelação artístico-cultural deste processo, a forma com que os segmentos médios da sociedade assumiram a tarefa de traduzir uma utopia modernizante e reformista que desejava “atualizar” o Brasil como Nação perante a cultura ocidental.

O advento da Bossa Nova no final dos anos 50 inaugurou um novo ciclo de institucionalização na música brasileira, onde o próprio conceito de música popular vai ser modificado. A música “popular” brasileira chegou ao fim da década de 50 na forma de uma tradição consolidada, sob diversos aspectos: já possuía um "panteão" artístico consagrado

---

<sup>12</sup> ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006. p. 47.

iniciava-se à abertura à renovação, sem desconsiderar totalmente os materiais, os parâmetros e estilos musicais convencionais, herdados do passado; tinha forte presença do mercado de bens culturais, à base de uma audiência bastante popularizada, hegemônica, sobretudo pelo rádio. A ruptura proporcionada pelo surgimento da Bossa Nova a partir de 1959 articulou a inserção de estratos superiores das classes médias no panorama musical, sobretudo no plano da criação e, no consumo de música popular (NAPOLITANO, 2001, p. 13-4).

Mas a Bossa Nova não apagou do cenário musical o Samba tradicional e o Samba canção, comercialmente fortes nos anos 50, nem se constituiu sem dialogar com estes estilos, ela foi o filtro pelos quais antigos paradigmas de composição e interpretações foram assimilados pelo mercado musical renovado dos anos 60.

Para muitos houve de fato uma ruptura, outros falam em uma transformação nos parâmetros musicais da época, mas o que se sabe é que com o advento da Bossa Nova os sambistas tradicionais e de samba-canção perdem espaço, o que não significa perda de público, pois as classes médias baixas e os menos favorecidos continuam absorvendo essas produções. Túlio não aceitava essa reformulação da música popular brasileira, entendia essa nova estética como uma desvinculação de suas origens em uma negação das coisas que ficaram para trás. Para ele todas as obras do presente é resultado de valores do passado sendo esse ponto uma referência, pois sem esse o compositor teria um quadro em branco a sua frente. Túlio é um defensor do samba como a fórmula mais representativa da música popular brasileira independente do tempo, o samba é o símbolo e nada pode comprometer essa hegemonia.

*Não existe propriamente música popular moderna ou antiga porque, afinal, a forma mais representativa de nossa música popular é o samba quer nos tempos de Noel quer nos dias de hoje com João Nogueira, Nelson Cavaquinho, Paulinho da Viola e tantos outros (PIVA, 1980).*

O golpe militar de 1º de abril de 1964 criou uma nova conjuntura na qual a viabilidade da estratégia política, baseada na aliança de classes, será alvo de críticas. A partir daí, a cultura nacional-popular buscou novas referências estéticas e novas perspectivas de afirmação ideológica. A crise político-ideológica da esquerda estimulou ainda mais o debate e a busca de novos paradigmas, o cenário musical encontrava-se cada vez mais organizado em função do mercado. Este foi um dos paradoxos da grande popularização da música nacionalista, no imediato pós-golpe, e uma das variantes que marcou o nascimento da MPB renovada, consagrada na “era dos festivais” (NAPOLITANO, 2001, p. 38).

Os governos do regime militar retomam vários elementos da concepção de cultura e da identidade brasileira adotadas pelo Estado Novo, assim como no período Vargas, o Estado, assumiu um duplo e complexo papel. De um lado, como agente de repressão e censura, ele combateu as manifestações culturais consideradas prejudiciais à imagem do país e reprimiu aquelas tidas como subversivas. De outro, o Estado assumiu o papel de promotor e incentivador das atividades e manifestações culturais tidas como originais, próprias de nossa especificidade cultural. Manifestações culturais como o carnaval e o futebol, foram apropriadas e transformadas em símbolos da criatividade e genialidade nacionais.

“(...) o criador de uma imagem integrada do Brasil que tenta se apropriar do monopólio da memória nacional” (OLIVEN, 1983, p. 08).

As ligações de Túlio Piva com as manifestações culturais tidas como originais e símbolos de nossa brasilidade não ficou só por conta do samba, Túlio que era gremista, compôs o Hino do Sport Club Cruzeiro de Porto Alegre, time cuja sede o Estádio Estrelão, localiza-se no final da Avenida Protásio Alves no bairro Jardim Carvalho.

A diversidade regional brasileira gerou uma grande preocupação no governo militar com a integração nacional. O Brasil aderiu à Ideologia da Segurança Nacional para qual a cultura envolve uma relação de poder que deve ser utilizada pelo Estado. Foram incentivadas a criação de novas instituições e elaborada uma política cultural neste sentido.

*A indústria cultural adquire, portanto, a possibilidade de equacionar uma identidade nacional, mas reinterpretando-a em termos mercadológicos; a idéia de “nação integrada” passa a representar a interligação dos consumidores potenciais espalhados pelo território nacional. Nesse sentido se pode afirmar que o nacional se identifica ao mercado; à correspondência que se fazia anteriormente, cultura nacional-popular, substitui-se uma outra, cultura mercado-consumo<sup>13</sup>*

O ano de 1968 inaugura um período de enorme repressão política e ideológica, mas significa também a emergência de um mercado que incorpora em seu seio tanto as empresas privadas como as instituições governamentais (ORTIZ, 2006, p. 83). A repressão pós-AI-5 em dezembro de 1968 e a censura decorrente colocou novos desafios para os artistas mais comprometidos, além de exigir a reorganização da oferta e da demanda musical como um todo. As frágeis possibilidades de afirmar uma esfera pública não oficial, através de um evento como os festivais da canção, se diluíram após o AI-5, não só porque ele instaurou um

---

<sup>13</sup> ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165.

controle rigoroso sobre todos os níveis e tipos de esfera pública, mas também porque os festivais se viram privados dos seus melhores criadores (NAPOLITANO, 2001, p. 259-60).

Mesmo não sendo um compositor de músicas de protesto ou um compositor engajado, Túlio não fica indiferente aos acontecimentos políticos ele compreender a força da música frente às dificuldades imposta pelo regime ditatorial. “A música é a forma mais expressiva de comunicação. E quando contém uma ideia, tem mais força do que mil discursos. Daí a censura, o exílio e a marginalização dos nossos talentos” (RAMIREZ, Hugo; PIVA, Rodrigo, 2005, p. 121).

O ano de 1968 foi um “furacão” de acontecimentos políticos e culturais, o paradigma nacional-popular começou a ser objeto de revisão crítica mais aguda. Um conjunto significativo de artistas e intelectuais que nele transitavam, como Gilberto Gil e Caetano Veloso, rompiam em busca de uma nova forma de expressão artística e inserção no mercado.

Segundo a perspectiva de Marcos Napolitano (2001, p. 183-9), o Tropicalismo ao menos o musical, foi mais do que uma reação a crise específica do intelectual engajado ou de uma vontade de modernização cultural por si mesma. O movimento tropicalista foi também o pólo ativo de uma nova inserção de artistas e intelectuais na sociedade, passagem de uma cultura política de matriz romântica (o nacional-popular) para uma cultura de consumo, que acompanhou o quadro geral do novo estágio de desenvolvimento capitalista do Brasil.

Não temos referência direta de Túlio contra o Tropicalismo, mas levando em consideração sua oposição as alterações dos padrões ritmos e o rompimento com samba creio que Túlio não tenho sido favorável ao movimento que possuía padrões ritmos, estéticos e poéticos muito diferente do samba tradicional.

Para Oliven, a cultura, que durante parte da década de 60 e 70 foi encarada como um “reduto de subversão”, e passou a ser usada pelo Estado como um espaço para a construção de um projeto de hegemonia. Segundo o autor, “a tentativa de criar uma hegemonia (...) transparece, sobretudo nas ações de caráter pedagógico desenvolvidas pelo Estado na área da cultura e da propaganda, através dos meios de comunicação de massa-principalmente da televisão”.<sup>14</sup>

Segundo Napolitano (2008, p. 13) até o final dos anos 50, o rádio era um peça obrigatória em quase todos os lares, dos mais ricos aos mais pobres. Chegando a fenômeno de massa na década de 30, a radiodifusão sofreu um amplo processo de massificação a partir do

---

<sup>14</sup> OLIVEN, Ruben George. “A relação Estado e Cultura no Brasil: cortes o continuidade”? In: MICELI, Sérgio (org.). **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984. p. 49-51.

final da Segunda Guerra Mundial. Na segunda metade da década de 40, o rádio se consolida como fenômeno cotidiano, ligado à cultura popular urbana.

O rádio teve significativa importância na vida de muitos músicos e Túlio Piva fez parte dos artistas que foram contemplados com acesso às rádios porto-alegrense, tanto para divulgação de sua obra como apresentação de programas como veremos a seguir.

A Rádio Nacional a partir de 1945 massifica os chamados programas de auditórios que contava com a participação direta das massas, assim consolidando a vocação popular desse meio de comunicação. Outro meio de comunicação que ampliou o público da MPB engajada e nacionalista, foi a televisão. Ao longo da década de 1950, a TV permaneceu como uma novidade, acessíveis apenas aos mais ricos, e moradores das grandes cidades. É na década de 1960, a partir das novelas diárias, que este veículo passa a ser um grande fenômeno de audiência. Em meados dos anos 60 ocorre o triunfo da música popular na TV, devido a fase de transição da estrutura de programação das TVs. A relação música e TV nessa década pode ser vista a partir de dois ângulos: por um lado, ela consolidou a mudança do lugar social da canção iniciado com o advento da Bossa Nova; por outro tornou fluida as fronteiras entre as faixas de consumidores, ampliando a audiência no nível quantitativo e alterando sua composição qualitativa. A estrutura dos musicais de televisão dos anos 60 não acompanhou o crescimento e a dinamização do mercado fonográfico, embora tenha sido fundamental para a consolidação da MPB.

É nesse contexto de euforia pelo espaço conquistado nas emissoras de TV que surge a Jovem Guarda, vista pelos nacionalistas como a contraface, no campo da cultura, do golpe militar de 1964. O movimento era relacionado aos efeitos do “entreguismo” cultural e “alienação” política. Apesar do desprezo inicial, a realidade logo se impôs: a Jovem Guarda fazia muito sucesso, sobretudo entre os jovens de classe média baixa, que pareciam escapar do alcance estético-ideológico da MPB (NAPOLITANO, 2001, p. 64-74).

Segundo Napolitano (2008, p. 73) o ano de 1968 mais precisamente pode ser considerado o momento em que a TV se torna efetivamente um veículo de massa, suplantando até mesmo o tão famoso rádio como o principal meio de comunicação de massa das grandes cidades brasileiras.

A década de 1960 é marcada pelo surgimento de novos movimentos musical como a Bossa Nova, Tropicália e a Jovem Guarda, todas com suas devidas proporções suscitam novos debates frente os caminhos da música popular brasileira. Politizada ou não, o fato é que todas essas vertentes algariam público e destaque, de certa maneira rompem com a idéia do samba e as músicas românticas como sendo as únicas possibilidades de música brasileira essa

descentralização abre espaços para novas construções musicais diferentes das pensadas durante o Estado Novo, e seguidas durante o período democrático (1945-1964), mas a década de 60 é marcada por transformações políticas que acabam afetando a produção musical durante grande parte do Regime Militar como o caso dos festivais na TV.

Os festivais da Canção foram os programas que mais agitaram a sociedade brasileira entre 1966 e 1968, sendo neste período que a fórmula “festival da canção” (NAPOLITANO, 2008, p. 56), imperou na TV brasileira, tendo os seus programas às maiores audiências na programação.

Muitos compositores e intérpretes ficaram conhecidos por meio de apresentações em festivais, Túlio foi um deles que participou como intérprete de suas próprias composições e como compositor de interpretações alheias.

A década de 70 pode ser considerada a “era de ouro” da televisão brasileira sendo dessa época o seu estabelecimento definitivo como sistema de comunicação na sociedade e na cultura brasileira. Segundo alguns setores mais intelectualizados e engajados a televisão brasileira era um grande instrumento de manipulação da opinião pública sendo utilizada para a alienação das massas trabalhadoras, que obtinham contato com um mundo artificial, ao qual não tinha acesso real. Sendo a realidade mascarada (2008, p. 90).

Nesta mesma década, a sigla MPB se consolidou, incorporando o legado da Bossa Nova, da MPB engajada e nacionalista, do Samba tradicional e da abertura *pop*-tropicalista (NAPOLITANO, 2001, p. 243). A ação governamental se intensifica a partir de 1975, com a elaboração do Plano Nacional de Cultura - PNC, a criação da FUNARTE, e a reformulação administrativa da Embrafilme, a área da cultura recebe um impulso bem maior em relação aos anos anteriores.

*“No campo das comunicações de massa ainda era cedo para perceber-se essa verdade tranqüila, que só o tempo veio trazer: é que havia lugar para todos, jornal, rádio e televisão”<sup>15</sup>*

---

<sup>15</sup> RUSCHEL, Nilo. **Rua da Praia**. Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1971. p. 293.

### 2.3 O RÁDIO NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL.

A inauguração oficial do rádio no Brasil ocorreu em 7 de setembro de 1922. Na Exposição do I Centenário da Independência do Brasil na cidade do Rio de Janeiro, na Esplanada do Castelo, que recebeu visitas de empresários americanos trazendo a tecnologia de radiodifusão para demonstrar na feira. Uma estação foi montada no alto do Corcovado e transmitiu o discurso do então presidente Epitácio Pessoa e a ópera *O Guarany*, de Carlos Gomes, transmitida diretamente do Teatro Municipal.

A primeira transmissão radiofônica do discurso do presidente Epitácio Pessoa, foi captada em Niterói, Petrópolis, na serra fluminense e em São Paulo, onde foram instalados aparelhos receptores. A reação visionária de Roquette-Pinto a essa tecnologia foi: "Eis uma máquina importante para educar nosso povo".(CALABRE, 2004, p. 10).

Em 20 de abril de 1923, é criada a primeira rádio do país, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro - atual Rádio MEC, dirigida por Roquette-Pinto, e a criação de uma escola de radiotelegrafia fundada por Roquete Pinto e Henry Morize. O slogan da emissora era: *“trabalhar pela cultura dos que vivem em nossa terra e pelo progresso do Brasil”*.

No início da década de 1930, a situação havia mudado e o rádio se tornara um veículo mais popular. Ainda na década de 1930, surge o rádio comercial, após a emissão de um decreto permitindo a inserção publicitária - Decreto nº 21.111, de 1º de março de 1932, que autorizava 10% da programação da rádio a ter comerciais como resultado, a produção erudita passou a ser popular e os interesses dos proprietários passaram de educativos para mercantis. A década de 30 marcou o apogeu do rádio como veículo de comunicação de massa, refletindo as mudanças pelas quais o país passava (ORTIZ, 1994, p. 39).

Em meados da década de trinta após seu retorno a sua cidade natal (Santiago - RS) Túlio Piva tem o seu primeiro contato com uma emissora de rádio, onde passou a apresentar um programa nas tardes de sábado chamado: “Coisas do Rio Grande” na rádio Santiago, tendo como seu colaborador o médico e poeta Aureliano de Figueiredo Pinto (MANN, 2002, p. 4). Levando em conta que em meados da década de 30, Túlio tinha apenas vinte e poucos anos, podemos pensar que seu status de seresteiro obtinha certa aceitação na cidade, a ponto deste arrebatar público que justificasse um programa só dele nas tardes de sábado.

O rádio evoluiu rapidamente em todo o país, a ponto de preocupar o governo, estimulando a criação do Departamento Oficial de Propaganda (DOP), depois transformado no Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). O rádio trouxe inovações técnicas e modificou hábitos, transformando-se na maior atração cultural do país.

O rádio se torna o veículo eminentemente popular, divulgando diferentes manifestações da cultura do povo e sempre buscando ampliar seu público. Foi fábrica de ídolos e mitos. Nas rádios nasceram os programas de auditório que se tornaram a diversão popular por excelência, permitindo uma relação de proximidade, de intimidade entre a multidão de anônimos e seus ídolos<sup>16</sup>.

As transformações em curso na sociedade brasileira durante o governo Vargas, principalmente no Estado Novo, e o impacto da Segunda Guerra Mundial foram significativos para alterar a idéia da nação que tínhamos e o cotidiano da sociedade brasileira.

*“(...) A música popular brasileira foi a manifestação cultural que melhor permitiu a junção do tradicional e do moderno, do erudito e do popular, do rural e do urbano, do nacional e do internacional, e se tornou de fato popular”<sup>17</sup>.*

Na década de 40, o Brasil está se consolidando como uma sociedade urbano industrial, desta forma da início a sociedade de consumo. O rádio nesse momento era o meio de comunicação mais utilizado, sendo um instrumento de alcance das massas, possui em sua programação programas que dialogam com o povo muitos programas eram de auditório ou com participação por meio de cartas que posteriormente se transforma em telefonemas.

*Era esplendorosa a movimentação do rádio, aquele tempo, com suas programações ao vivo (...) brigava-se por conseguir os melhores músicos, contratava-se os cantores de maior renome, descobriam-se outros, tudo para conquista de um alto nível de audiência<sup>18</sup>.*

Na década de 50 em Porto Alegre assim como no resto do país haviam festivais promovidos pelas rádios. Nesse mesmo período Túlio resolveu participar de um festival promovido pela Rádio Farroupilha e ganha com Melhor Samba e Melhor Marcha, servindo esses festivais como um estímulo para muitos compositores e artistas em geral.

Mas Túlio não para por ai, resolve em 1951, participar de um concurso chamado “Em Primeira Audição”, na Rádio Nacional do Rio de Janeiro, desta vez precisava ter a partitura da música para inscrevê-la no concurso como em Santiago não havia ninguém para transcrevê-la, resolve ir a Porto Alegre e quem lhe transcreve a melodia e harmonia é o grande mestre e

<sup>16</sup> OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Sinais da modernidade na era Vargas: vida literária, cinema e rádio. In. FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). **O Brasil Republicano: o tempo do nacional - estatismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. v. 2. p. 341-2.

<sup>17</sup> Ibid., p. 347.

<sup>18</sup> RUSCHEL, Nilo. **Rua da Praia**. Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1971. p. 294.

maestro Paulo Coelho. Túlio consegue enviar a música para a comissão do concurso, tempo depois recebe a partitura de volta com um carimbo: “recusado” (BRAGA, 1985, p. 18).

Decepções à parte no ano seguinte Túlio consegue emplacar na Rádio Farroupilha quatro composições suas (Marcha da Cegonha, Mario ou Maria, Camisa Furada e Chofer de Lotação), apresentadas pelo “Conjunto Farroupilha” essa apresentação teve repercussão na imprensa local.

Neste mesmo ano em Porto Alegre os seus primeiros contatos com o público foram feitos através do microfone da Rádio Farroupilha no programa “A Saudade bate à sua porta”, de Glênio Peres. Em 1956 no mês de maio foi contratado pela Rádio Gaúcha para apresentar um programa com execuções ao vivo de suas composições na grande maioria sambas (BRAGA, 1985, p. 16).

Já em 1972, passou a apresentar um programa diário que iam ao ar às vinte e uma horas que se chamava “Gente da Noite”, na Rádio Difusora Porto alegre, o programa durou quatro anos.

Voltando a década de 30. Segundo Fárias (2012) em 1932, aos 18 anos, Túlio viajou de Santiago a Porto Alegre pra ver *Os Azes do Samba, composto por*: Noel Rosa, Francisco Alves, Mário Reis, Nonô e o bandolinista gaúcho Pery Cunha, todos juntos, em excursão conjunta pelo sul do país. Túlio ressalta em entrevista que sua inspiração no mundo do samba, se dá a partir da audição de Noel Rosa, conseqüentemente entendo a sua presença no show dos Azes do Samba em 1932, em Porto Alegre como o impulso da reviravolta em suas influências musicais alterando sua preferência musical, do tango e a seresta para Noel e o samba.

*“Noel Rosa, com quem o samba, em minha opinião, ganhou a sua estrutura definitiva. Foi ouvindo Noel que eu realmente me encontrei – e transferei para o samba, toda aquela influência rítmica que havia recebido do tango...”*<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> FONSECA, Juarez. **Zero Hora**, Coluna Revista ZH/Gente, 7 set. 1980.

### 3 PRA SER SAMBA BRASILEIRO

#### 3.1 PRODUÇÃO MUSICAL DE TÚLIO PIVA

Túlio Piva foi, tradicionalmente, um compositor de sambas, apesar de ter composto outros gêneros musicais. Suas composições podem ser associadas ao meio urbano, à temática, em sua grande maioria, está vinculada a símbolos que remetem ao samba, como: morro, mulata, violão, cavaquinho, pandeiro e tamborim, e com substancial presença o próprio “samba” aparece em suas composições. Túlio também possui composições de temática amorosa que versam sobre amores e dissabores, em que se utiliza do gênero samba-canção.

Segundo Arthur de Farias (2012), o grande achado em Túlio era a peculiar batida no violão. Um negócio que contrariava várias lógicas da execução violonística, mas, surpreendentemente, funcionava. Túlio usava as cordas graves mais como um surdo do que propriamente para fazer harmonia, e as agudas pareciam sintetizar algo entre os tamborins e os taróis de uma escola de samba. Tudo isso há exatos dez anos antes de Jorge Ben ganhar o Brasil pelo mesmo mérito: uma peculiar batida de samba no violão.

Muitos foram os intérpretes de suas composições, entre esses, há nomes consagrados como Francisco Petrônio, Luiz Vieira, Dorinha Freitas, Elis Regina, Noite Ilustrada, Milton, Trio Los Caribe, Jair Rodrigues, Demônios da Garoa, Eneida Martins, Nanci Araújo, Conjunto Farroupilha, Germano Mathias, Elza Soares, Carmélia Alves, Caco Velho, entre outros.

O primeiro registro fonográfico de Túlio data de 1961, com o Compacto de 33 rpm – Isto é Samba, pela Hi – Fi Variety, em que o compositor grava seu conhecido samba, “Tem Que Ter Mulata”, composto na década de 40 e gravado, pela primeira vez, pelo conjunto Norberto Baldauf, na Odeon, em 1955. Essa composição teve mais de dez gravações. Em 1975, pela Continental, Túlio lança seu primeiro LP Túlio Piva, em que regrava “Tem Que Ter Mulata” e implaca um samba até hoje conhecido o “Gente da Noite”. Dois anos depois, lança o LP Túlio Piva e Eneida – Gente da Noite, pela Chantecler/Alvorada. Em 1979, Túlio, em conjunto com Eneida Martins, grava seu terceiro LP o “Pandeiro de Prata” pela gravadora Isaac, e a canção “Pandeiro de Prata” se torna um grande sucesso.

Em 1982, de forma independente, Túlio grava seu último LP, o “Sambas e Choros”, em parceria com Eneida Martins e o Conjunto Vibrações.

Separar em categorias as composições de Túlio não se faz tarefa fácil, devido à maioria das composições está ancorada em três elementos simbólicos: o morro, o samba e a

mulata, desta forma, torna-se delicada a categorização, por conta de possível repetição das composições nas três categorias. Mesmo com adversidade, optei pela separação em categorias, conforme veremos mais adiante.

Segundo Márcia Ramos Oliveira (2002, p. 240), Túlio Piva se ocupou dos chamados “temas cariocas” para fazer seus sambas gaúchos.

### 3.2 O MORRO

Como vimos anteriormente, um aspecto bastante característico da temática do “samba carioca”, e presente nas composições de Túlio Piva, está associado ao espaço do morro, vinculado ao cenário de origem, local no qual se faz o samba. É o caso das composições *Endereço do Samba* e *Bonito é o Samba* do LP Túlio Piva de 1975.

#### ***ENDEREÇO DO SAMBA***

*O endereço do samba*

*A própria história nos relata*

*É bem no alto no morro*

*Onde tem o gingado da mulata*

*Entre violões, cavaquinhos e pandeiros*

*O samba fez a sua residência*

*E pelo tempo afora o samba vai ficando*

*O samba é lá que mora*

Em “Endereço do Samba”, como o próprio título retrata o espaço do fazer o samba, ou seja, o morro. Segundo a composição, a própria história nos relata onde fica esse endereço, a ênfase “bem no alto de morro” parece querer mostrar que este samba lá no alto fica mais distante da cidade, e em uma linguagem carioca, o “asfalto”, que pode indicar pureza e/ou exclusão.

“*O samba fez a sua residência/ E pelo tempo afora o samba vai ficando/O samba é lá que mora*”, essa segunda parte remete a ideia de que o samba subiu o morro e acabou fixando sua residência, sabe-se que essa subida foi imposta, por meio das políticas de higienização do Centro do Rio de Janeiro à época sob o comando do prefeito Pereira Passos.

**BONITO É O SAMBA**

*Bonito é o samba  
Que nasce no morro  
Pela madrugada  
Gerado na noite  
No ritmo quente de uma batucada*

*Bonito é o samba  
Que tem a mulata de porta-estandarte  
Sambando na rua, sob a luz da lua  
Com graça e com arte*

*Todos gostam do samba  
E do balanço que tem  
Eu desconfio que a lua  
Gosta do samba também*

A composição “Bonito é o Samba” trata-se de uma exaltação do samba, como o próprio título indica, o compositor afirma o morro é o espaço de fazer o samba, seu local de nascimento. Nessa composição, ele afirma que todos gostam do samba e do balanço que tem, a alusão à mulata como porta-estandarte, que samba na rua, à luz da lua, remete ao carnaval e à oportunidade de aproximação que o “samba do morro” possui nesses dias de carnaval com a cidade. É importante destacar que a “residência do samba”, no morro, não ocorre de forma natural e sim por imposição governamental. A abolição da escravatura, em 1888, gerou a migração de afro-baianos para o Rio de Janeiro. Esses migrantes, que vão residir nas regiões circunvizinhas ao cais do porto e na Cidade Nova - bairro popular que inscrevia a mítica Praça Onze vai constituir a chamada “Pequena África”, núcleo comunitário de arregimentação de sua identidade e verdadeiro laboratório de criação musical (MOURA, 1983 apud BASTOS, 1995, p. 4).

Contudo, as transformações “modernizantes” planejadas em escala federal e municipal precisavam acontecer no Centro da cidade e, de fato, aconteceram. Segundo Diniz (2010), modernizar, para a elite dos primeiros anos do século XX, era retirar do Centro da cidade todos os traços de africanidade e de pobreza, assim empurrando a população mais humilde para as favelas e subúrbios. Essa modernização da cidade do Rio de Janeiro caminha de mãos

dadas com a construção moderna da exclusão social. A partir de então, se inicia a história da cidade partida.

Segundo Bastos (1995, p. 5), nos anos 30, o samba atinge as camadas médias urbanas do país gerando discussões sobre sua origem e da pulsação morro/cidade. Observe-se que morro aqui indica as favelas do Rio, a então capital do país, que, neste momento, passava por grandes transformações urbanas. O termo cidade, por outro lado, indica as camadas afluentes da cidade em questão, habitantes de suas regiões nobres, aquelas com poder e influência no estado. Esses dois polos, nas discussões então correntes sobre o nascimento do samba, apontam lugares socioculturais irreconciliáveis, com suas posturas ideológico-políticas antagônicas.

Entre o morro, que Túlio descreve como o local de fazer samba, sendo lá suas origens, e o centro da cidade, local de sua residência em Porto Alegre, há uma dimensão simbólica nessa relação. É o caso da composição “Morro e Asfalto” do LP Gente da Noite de 1977.

#### ***MORRO E ASFALTO***

*Enquanto houver violão, cavaquinho e madrugada*

*Uma lua no fundo da noite debruçada*

*Enquanto houver um pandeiro batendo e um tamborim*

*O nosso samba vai continuar assim*

*Histórias de morro*

*Morro e asfalto*

*Improvisos de bambas cantando*

*Partido alto*

Nessa composição, Túlio parece negar a existência de antagonismos entre o “morro” e o “asfalto”, ao contrário, parece indicar uma pacífica convivência, sendo essa o pano de fundo para as composições. Na segunda estrofe “Histórias de morro/Morro e asfalto”, o autor busca evidenciar perfeita sintonia, entre elas quando canta: “Improvisos de bambas cantando/Partido alto”.

A dimensão simbólica que Túlio possui com o “morro” fica mais evidente na composição: “Eu não nasci no morro”, LP Sambas e Choros, de 1982.

**NÃO NASCI NO MORRO**

*Eu não nasci no morro  
Mas foi no morro que eu conheci  
Toda a beleza que o samba tem  
Quem duvidar que suba no morro também*

*E quem subir há de ver como é bonito  
O samba cadenciando o morro  
Ao som de um apito  
Gente do morro abençoada por Deus  
Que fez do samba os encantos meus*

Essa composição soa uma exaltação ao “morro” e seus residentes, sendo esses abençoados por Deus, por serem os guardiões da cadência do “samba de morro”. Túlio, afirmar que não nasceu morro, mas foi no morro que conheceu toda a beleza que há no samba, ele reafirma, conforme vimos nas composições anteriores, o seu reconhecimento do morro como sendo o lugar do fazer o samba, e preservação de suas raízes.

Túlio reconhece que muitos dos seus sambas falam de “morro”, vejamos o que ele pensa sobre essa realidade:

*Realmente, muitos dos meus sambas falam de morro. É que eu acho que o morro tem uma importância enorme dentro da história da música popular brasileira. Muito embora sejam controvertidas as verdadeiras origens do nosso samba, não se pode negar que foi nas favelas de morro que o samba cresceu, para posteriormente ter a sua penetração urbana através das escolas de samba, quase todas oriundas dos morros cariocas. (Túlio Piva)<sup>20</sup>*

Quanto às origens do samba, se é baiano ou carioca, podemos ver esse questionamento na composição “Onde Nasceu o Samba”, do CD Túlio Piva- Composições Inéditas, 1995.

**ONDE NASCEU O SAMBA**

*Samba com tanto encanto e tanta graça  
Samba caracteriza uma raça  
Samba verde e amarelo e brasileiro  
Quem nos diz é a batida do surdo e do pandeiro*

---

<sup>20</sup> FONSECA, Juarez. **Zero Hora**, Coluna Revista ZH/Gente, 7 set. 1980.

*Dizem que o samba nasceu no morro  
 Dizem que o samba nasceu na Bahia  
 Mas o samba não tem lugar  
 Ele nasceu no peito de quem sabe amar*

Nessa composição, Túlio apresenta possíveis origens do samba: o morro e/ou Bahia reforça a importância do samba, como faz de forma recorrente em suas composições, mas, nessa composição em especial, agrega o samba a uma raça, ao mesmo tempo, afirma que o samba é brasileiro e que possui um lugar fixo, podendo ser de qualquer indivíduo que o saiba amar.

Para Túlio<sup>21</sup>, no caso do Rio de Janeiro, “morro” é sinônimo de favela. Aqui não; aqui é Vila Restinga, é Vila Cruzeiro do Sul, etc. Mas que, de qualquer forma tanto um quanto o outro são sinônimos de problemas e injustiças sociais. Um exemplo claro dessa colocação encontramos na composição “Pandeiro de Prata”, do LP “Pandeiro de Prata”, de 1979.

#### **PANDEIRO DE PRATA**

*Ele nasceu no morro  
 Não sabe nem em que data  
 Até pensava que a lua pendurada no céu  
 Fosse um pandeiro de prata*

*Foi na batida do samba  
 Que ele aprendeu seus primeiros passos  
 Mas a vida foi má  
 E ele cresceu calejando seus braços*

*Mas que importa que tudo  
 Lhe traga dissabores  
 Se ele tem o samba, se ele tem o samba  
 Pra cantar amores*

Segundo Márcia Oliveira (2002), o tema da pobreza, associado ao morro e às classes trabalhadoras são uma constante nos sambas cariocas deste período. No samba citado, destacam-se o completo descaso das autoridades com os moradores do morro, visto que a personagem dessa composição nasceu no morro, mas não sabe em que data, demonstrando a

<sup>21</sup> FONSECA, Juarez. **Zero Hora**, Coluna Revista ZH/Gente, 7 set. 1980.

face não cidadã desse sujeito que não possui registros que comprovem a sua existência. Mas possui no samba um elemento de pertencimento, e existência haja vista que esse não cidadão aprende seus primeiros passos na batida do samba.

Outro elemento de exclusão desse indivíduo consta na segunda estrofe: *“Mas a vida foi má/Ele cresceu calejando seus braços” sabemos* que, na sociedade brasileira, o sujeito que não possui registro não obtém acesso aos seus direitos individuais básicos, como saúde e educação<sup>22</sup>, não obtendo esse acesso, ele não possui opções melhores de trabalho, tendo que exercer atividades braçais.

Segundo as composições de Túlio que versam sobre o “morro”, cheguei à conclusão de que, para ele, este símbolo era o espaço no qual se mantinham a raiz/tradição, o local da preservação em que todos parecem nascer já possuidores desse saber específico: o “samba”.

### 3.3 O SAMBA

*Segundo sua conceituação de sambista, o “morro” não é um acidente geográfico. É sim, um reduto de samba, onde cada morador já nasce com o micróbio do ritmo, e de onde surgem passistas, compositores, cantores, enfim gente que, talvez por um atavismo histórico, continua dando alta contribuição à nossa cultura popular. E dentro dessa conceituação morro é sinônimo de samba mesmo.*(Túlio Piva)<sup>23</sup>

O samba mostrou vigor na cidade do Rio de Janeiro nas casas das “tias baianas” da Praça Onze, no Centro da cidade à chamada “Pequena África”, com extensão da Pedra do Sal à Cidade Nova. Descendente do lundu, das festas de terreiro e da umbigada (semba), as pernadas de capoeira (SOUZA, 2003, p. 13). A composição fundadora oficial do gênero “samba” foi a música “Pelo Telefone”, registrada na Biblioteca Nacional, em 1916, segundo controvérsia, é de autoria Ernesto dos Santos, mais conhecido como Donga em parceria com Mauro de Almeida, sendo gravada em 1917 pelo cantor Bahiano na Casa Edison, no Rio de Janeiro, assim surgindo o registro da palavra *samba* no imaginário popular (DINIZ, 2010, p. 34-6).

<sup>22</sup> A declaração do Direito à Educação aparece no artigo 6º da Constituição Federal: “São direitos sociais a educação, [...] na forma desta Constituição”, onde pela primeira vez em nossa história Constitucional explicita-se a declaração dos Direitos Sociais, destacando-se, com primazia, a educação. No artigo 205, afirma-se: “A educação, direito de todos e dever do Estado e da família.” No 206, especifica-se que: “O ensino será ministrado com base nos seguintes princípios: [...] IV gratuidade do ensino público nos estabelecimentos oficiais”. O artigo 205 reafirma o dever do Estado na garantia da educação, como no texto de 1969. (OLIVEIRA, Romualdo Portela de. **Educação e Cidadania: O Direito à Educação na Constituição de 1988 da República Federativa do Brasil.** Tese de Doutorado. Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995, p. 61).

<sup>23</sup> FONSECA, Juarez. **Zero Hora**, Coluna Revista ZH/Gente, 7 set. 1980.

O samba ganha *status* por meio de reconhecimento por parte de alguns intelectuais eruditos, como Villa-Lobos, Sérgio Buarque de Holanda, Luciano Gallet, Prudente de Moraes Neto e Gilberto Freyre, por meio de um encontro desses com Donga, Pixinguinha e Patrício Teixeira realizado, em 1926 (VIANNA, 2010, p. 19-20). Esses tidos como a 1º geração do samba.

A segunda geração do samba chega com a “turma do Estácio” (Bide, Ismael Silva, Newton Bastos, Baiaco, Brancura, Mano Rubem, Mano Edgar), é quem injeta uma cadência mais picotada no samba, tendo o endosso de filhos da classe média, como Noel Rosa, ex-estudante de Medicina e Ary Barroso, ex-estudante de Direito, que redimensionam o estilo por meio de suas celebres obras (SOUZA, 2003, p. 13-4). Essa aceleração rítmica distanciava-se da feição amaxixada da “primeira geração”, dando lugar a um samba, que, mesmo sem deixar de ser batucado, assume novas características de uma música mais marchada, sendo considerada por essa “segunda geração”, mais apropriada para os desfiles de carnaval. Para essa “primeira geração”, as modificações da Turma do Estácio eram uma deturpação do samba (PARANHOS, 2003, p. 84-5).

*“O samba é a nossa mais representativa forma de música, sem dúvida uma das mais lindas do mundo, pela beleza e magia de seu ritmo”* (Túlio Piva, ZERO HORA, 12 fev. 1993).

Sem dúvida, o ritmo é uma das grandes marcas do samba, e foi por causa dele que Túlio ficou encantado com o samba. Certa vez quando questionado em uma entrevista no Jornal Zero Hora<sup>24</sup>: - “Você não se considera um sambista conservador, mas não admite mexer na estrutura rítmica do samba, certo?”.

Túlio respondeu:

*“Aceito a evolução harmônica e da poesia, mas não se mexe naquilo que é sagrado, sua vinculação com as raízes. O ritmo é a tônica da brasilidade. E ninguém deve fazer nada sem colocar o Brasil dentro”*.

Parece um tanto conservadora essa visão de Túlio, de que não se possa alterar o ritmo. Por um lado, compreendo que sim que essa é uma forma de engessar a espontaneidade das manifestações, ao mesmo tempo, entendo a preocupação de Túlio com o samba tradicional, que vinha perdendo espaço. Acredito que sua preocupação era no sentido de preservá-lo, visto que esse foi, historicamente, um ritmo apresentado como o símbolo da identidade da nação brasileira.

---

<sup>24</sup> Jornal **Zero Hora**. 15 out. 1988.

A noção de unidade nacional e a importância dos Estados para a construção da grandeza nacional pode ser analisada na composição “Três Amigos” do Compacto – Isto é Samba, de 1961.

**TRÊS AMIGOS**

*Um gaúcho, um carioca e um paulista*

*Sentados ao redor de uma mesa*

*Discutiam, discutiam*

*Qual dos três tinha a maior riqueza*

*O gaúcho disse que tinha campo e gado*

*O paulista tinha indústria e cafezal*

*E o carioca disse que era rico*

*Porque tinha samba e carnaval*

*Mas em verdade todos os três tinham razão*

*E assim chegaram a uma justa conclusão*

*Que a riqueza de um, a do outro era igual.*

*E que juntas formavam a grandeza nacional*

A composição fala das disputas por reconhecimento de qual estado seria o mais rico, interessante a representação desses três famosos estados com marcantes histórias internas. Na composição, dois apresentam riquezas naturais, paisagens, no caso o gaúcho e o paulista, este último também agrega seu poderio industrial, sua grande marca histórica, de forma irônica e divertida, o carioca se apresenta como sendo rico e manifesta elementos da identidade nacional, completamente desvinculada da ótica do trabalho, apresentada pelos dois primeiros, estando mais vinculada ao lazer, como mantenedor da alegria e da diversão nacional. O compositor encerra informando que todos formavam a riqueza nacional, apresentando um discurso nacionalista de que, enfim, todos eram ricos, mas o mais importante é que todos são brasileiros.

Nesta mesma entrevista concedida em 15 de outubro de 1988, Túlio fala sobre as tentativas de subverter o samba, sua fala expressa nitidamente sua posição quanto à preservação das peculiaridades de cada cultura e costumes. Vejamos:

*“Claro, houve épocas que tentaram propor a universalização do samba para que se tornasse um produto de exportação e assimilação lá fora. Esquecem que cada povo tem sua peculiaridade, sua cultura, seus costumes. É isto que a música deve refletir. A música tem que retratar a realidade de sua época, não vejo nela um elemento de inovações, de transformações e mudanças. Aceito sua participação no plano ideológico, mas acho que ela não tem o papel de vanguarda. Deve apenas expressar sua época. Acho que o Rio Grande do Sul já tem sua música definida pela sua paisagem, cultura e processo sócio- econômico. E não aceito o sintetizador porque considero que ele anula o talento” (TÚLIO PIVA In: RAMIREZ, Hugo; PIVA, Rodrigo, 2005, p. 122).*

Essa entrevista parece demonstrar certo descontentamento por parte de Túlio com os rumos que a música popular brasileira vinha tomando. A bossa-nova para Túlio surgiu com características de contestação ao processo de alienação que o país passava, com a investida das multinacionais, impendido o movimento desenvolvimentista. Esse novo movimento teve o apoio de estudantes e intelectuais, entretanto, segundo Piva acabou por desconfigurar o movimento nascente, e transformando-o em música alienada sob a influência da música norte-americana (RAMIREZ, Hugo; PIVA, Rodrigo, 2005, p. 119). A partir da década de 80, o mercado fonográfico passa a estimular a produção de músicas, cantadas em Português, nos mais variados estilos: rock, pagode, axé-music, sertanejo, etc. (DINIZ, 2010, p. 210).

Em sua composição “Cada Samba Que Eu Faço”, do LP Sambas e Choros, de 1982, o próprio nome do álbum “Sambas e Choros” parece demonstrar uma resistência frente aos novos gêneros musicais que marcavam aquela década, como o Rock, o Pagode, entre outros.

### ***CADA SAMBA QUE EU FAÇO***

*Cada samba que eu faço leva  
De mim um pedaço do coração  
Cada samba que eu digo é mais  
É mais um amigo  
É mais uma ilusão*

*Cada samba que nasce  
No meu peito renasce  
Esperança sem fim  
E o samba é criança  
Acordando lembranças  
Por dentro de mim*

O compositor parece ser abatido por certa melancolia nos versos: *Cada samba que eu faço leva/De mim um pedaço do coração /Cada samba que eu digo é mais/É mais um amigo/É mais uma ilusão*. Ele narra que cada samba que ele faz leva um pedaço de seu coração, é mais uma ilusão, pensaria ele ser o fim do “samba”, parece retratar a época na qual esse samba de raiz parece perder espaço, mas ele vê o samba como uma criança, e essa sempre é sinal de esperança, essa lhe acorda em lembranças. Parece recordar dos velhos tempos do samba. A execução dessa composição, gravada por ele com a participação de Eneida Martins, em 1982, inicia com o choro de flauta e vai ganhando uma roupagem de samba com forte marcação do bandolim e violão.

Entendo Túlio como sendo um desses indivíduos que cumprem o papel de guardião da tradição, para ele, o samba era motivo de orgulho, e a representação máxima da brasilidade, ele foi um compositor que mesmo produzindo fora do eixo Rio-São Paulo, aproximava muito suas canções dos sambas produzidos nesses dois centros. Muitas de suas composições dialogam com alguns elementos representantes da brasilidade, que em determinados momentos, faziam parte do imaginário do brasileiro, como o caso da mulata.

### 3.4 A MULATA

A mestiçagem brasileira nunca foi um fenômeno homogêneo. Os defensores dos mestiços como símbolo nacional tiveram que escolher entre muitas mestiçagens ocorridas no território brasileiro, se valendo daquela que melhor se enquadrasse em seus projetos de criação da identidade nacional (VIANNA, 2010, p. 70). No discurso de alguns intelectuais contrários como: José Veríssimo, Silvio Romero, Capistrano de Abreu, Raimundo Nina Rodrigues, Gregório de Matos e Guimarães Rosa, serviu de lastro para a construção dessa figura mítica, a “mulata”, como sendo puro corpo, ou sexo, não "engendrado" socialmente (CORRÊA, 1996, p. 40).

A cultura brasileira, mestiçamente definida, não é mais causa do atraso do país, mas algo a ser cuidadosamente preservado, sendo essa a garantia de nossa especificidade e do nosso futuro, que tende a ser cada vez mais mestiço. O autor dessa façanha teórica é Gilberto Freyre, que traz um caráter positivo ao mestiço, conseguindo, assim, definir de forma relativamente harmoniosa de traços africanos, indígenas e portugueses (VIANNA, 2010, p. 64). Mas nem tudo era consonância quando a questão dizia respeito à raça e ao samba. Vozes dissonantes também se faziam ouvir, quebrando a aparente harmonia estabelecida. No palco

de disputas montado em torno dos destinos da música popular, não faltaram ataques de fundo racista. O samba do morro, por exemplo, ficou sob a alça de mira de articulistas inconformados com a propagação dessa “coisa de negros” (PARANHOS, 2003, p. 97). A primeira composição de Túlio Piva “Tem Que Ter Mulata”, composta na década de 40 e gravada por ele apenas em 1961, no Compacto Tudo Isto é Samba! versa sobre o samba e a mulata, algo comum no imaginário da população brasileira.

***TEM QUE TER MULATA***

*O samba pra ser samba brasileiro*

*Tem que ter pandeiro, tem que ter pandeiro*

*O samba pra ser samba na batata*

*Tem que ter mulata, tem que ter mulata*

*O nosso samba faz vibrar toda a cidade*

*Desde o morro à mais alta sociedade*

*E mais ainda, nosso samba desacata*

*Quando tem o requebrado dos quadris de uma mulata*

Os versos nos trazem afirmações muito bem humoradas do que é necessário para ser um samba genuinamente brasileiro, apontando o pandeiro e a mulata como elementos básicos. Assim, ele obtém o poder de fazer vibrar toda a cidade, sem distinções sociais. No terceiro verso da segunda estrofe ele informa que no samba brasileiro, segundo Paranhos (2003), o verbo desacatar era muito conjugado por sambistas, fazendo alusão às mulatas que desacataavam, no sentido de “botar pra quebrar” em seu rebolado. Como consta no último verso: “Quando tem o requebrado dos quadris de uma mulata”.

Mas Túlio não encerra por aí, seus elogios ao gingado da mulata, nas composições: “Foi de Madrugada”, do LP Túlio Piva, de 1975, e “Roda de Samba”, do CD Túlio Piva Composições Inéditas, de 1995, ele mantém a mulata como uma musa.

***FOI DE MADRUGADA***

*Foi de madrugada*

*Que eu te conheci*

*Sacudindo um samba*

*Balançando o corpo*

*Como eu nunca vi  
Eu não sei qual o teu nome nem quem és  
Mas eu sei que tens o samba nos teus pés  
Esse teu requebro que é uma graça  
É a própria imagem de uma raça  
Ah, nesta terra de lua de prata  
Não tem nada que seja mais lindo  
Que o requebro de uma mulata*

A canção evidencia a mulata como sendo a representante do samba no quesito dança, é quem possui o samba no pé, quem detém a graça do requebro/molejo, ela é quem chama a atenção à dança por meio do ritmo expresso por meio dos movimentos de seu corpo. Musicalmente, a mestiçagem passa a ser cantada e decantada como nunca se viu antes. O tema em voga é o caráter “misto”, “multirracial”, da sociedade brasileira. A miscigenação, ora era execrada, ora enaltecida, permanecia no centro de debates intelectuais que punham à mostra como a questão da identidade nacional se ligava umbilicalmente à temática racial (PARANHOS, 2003, p. 96). A mulata foi consagrada em diferentes campos e diferentes formas como por: Di Cavalcanti, Sargentelli, Jorge Amado, entre outros (CORRÊA, 1996, p. 48).

Mas o samba não é feito só de ritmo forte, cantando o requebro da mulata, há espaço também para um ritmo mais pausado e romântico com versos que falam dos amores e dissabores que enfrentamos ao longo da vida.

## 4 AMORES E DISSABORES DE UM SAMBISTA

### 4.1 NÃO DEIXE O SAMBA MORRER

*“Que essa gente jovem que está iniciando agora, possa rever os valores da música como o samba, pra não deixar morrer, esses valores” (JORNAL DA NOITE, dez. 1991).*

Nas composições do gênero samba, existem muitas canções que tratam da hipótese do fim do samba, e conclamações para que não deixem isso acontecer como constatei na composição: “Não deixe o samba morrer”, composição de Edson e Aloísio, imortalizada na voz de Alcione. O possível fim do samba também é uma preocupação de Túlio, que, diante das muitas transformações que vinham ocorrendo no cenário musical brasileiro, compõe alguns sambas abordando desse possível desaparecimento do samba. No final da década de 1980, e início 1990, cresce a inclusão de novos segmentos musicais, antes consumidos apenas por frequentares desses lugares de produção desses ritmos, como o partido-alto, o pagode, entre outros.

Os sambistas cariocas, desde os tempos de Tia Ciata, falavam em *pagode* para caracterizar o samba de forma íntima, carinhosa. Assim, *samba* e *pagode* eram tidos como uma coisa só, uma festa, local na qual as pessoas se reuniam para cantar, dançar, comer e beber. Na década de 80, o que ficou conhecido como pagode, também chamado de fundo de quintal, não era somente a festa do samba, mas sim um novo jeito de se fazer samba (DINIZ, 2010, p. 210). Em 1983, por meio da mídia, o pagode vira modismo e, assim, ocorre a transformação de prática para gênero, mesmo o partido-alto estando em alta nos fundos dos quintais (SOUZA, 2003, p. 273). Na década de 1990, o pagode caiu no gosto popular, sendo acolhido pelas gravadoras, alguns eram contrários a essa inovação que estava descaracterizando o samba. Nesse auge do pagode, com o nome já compreendido como um estilo de samba, aquele se consagra (LOPES, 2008, p. 182).

Túlio fazia coro junto aos contrários desse novo gênero, o *pagode*.

*O samba é a arte de afirmação nacional, representativa do nosso sentimento, da nossa alma. Até ele está sendo desvirtuado, tanto que usaram o pagode para substituí-lo. Esta moda está marginalizando nossos grandes sambistas, que estão sendo obrigados a fazer concessões. Veja o caso de Elza Soares que gravou até rock, o sumiço do Luiz Ayrão e do Paulinho da Viola, uma das maiores expressões da nossa música. A Elizabeth Cardoso, um patrimônio nosso, há muito tempo não grava (ZERO HORA, 15 out. 1988, p. 8).*

Algumas composições de Túlio Piva manifestam esse temor de que o samba se acabe, como fica claro nas composições: “Raízes do Samba”, do Cd Túlio Pivas Composições Inéditas, de 1995, e “Sonho de Sambista”, do LP Túlio Piva, de 1975.

***RAÍZES DO SAMBA***

*Samba não morre não*

*Samba não morre não*

*O samba tem raízes no meu coração*

*As raízes do samba estão secando*

*O morro já está silenciando*

*A terra que não se molha não se colhe flores*

*A terra seca só se colhe dissabores*

*E o culpado disso o povo não é*

*Pois o povo que canta tem o samba no pé*

*O samba é do povo*

*Não me diga que não*

*Também tem raízes, enraizadas no chão*

*Disseram que o samba está acabado*

*Andam dizendo que ele é coisa do passado*

*Mas não digam que o samba, já não existe mais.*

*Tem raízes secando, mas ele não morre jamais*

Na composição “Raízes do Samba”, fica evidente o desprestígio pelo qual o samba vem passando, e quem nos dá pistas dos porquês desse desprestígio é Napolitano, que aponta as transformações que a Bossa Nova causou no cenário musical, com a mudança do lugar social da canção e a fluidez das fronteiras entre os consumidores. A partir da Bossa Nova, surgem diversos novos movimentos, como a Tropicália, Jovem Guarda, Rock, Pagode, entre outros, que, cada vez mais, vão se distanciando da matriz do samba.

O samba, durante um tempo, fica associado a uma coisa ultrapassada, na canção acima, o compositor reforça que, mesmo estando com as raízes secas, desprestigiado, o samba não morre jamais, pois ele tem raízes e essas estão no povo. A segunda estrofe parece nos dizer que, mesmo que, a indústria cultural não venha dando espaço para os sambistas tradicionais, optando pelo pagode, pode colher dissabores.

## **SONHO DE SAMBISTA**

*Sonho de sambista*

*Quase sempre assim*

*Violões chorando e o bater de tamborim*

*E no sonho mais cresce*

*Murmúrio de prece na noite se erguendo*

*É a voz lá do morro pedindo socorro*

*Pro samba morrendo*

*E o sambista de raça ao sonho se abraça*

*Não se conformando*

*Ele quer ver de novo*

*A boca do povo um samba canta*

Em “Sonho de Sambista” fica explícita a falta de espaço para as vozes do morro, que pedem socorro, pois parece que o samba já está morrendo, não apresenta nem o otimismo da composição anterior, parece ter chegado ao fim da linha para o samba. Mas o sambista é um homem de raça e não se conforma com o segundo plano do cenário musical brasileiro, ele ainda tem esperanças de ver o povo cantando samba de novo.

A posição de Túlio em relação à criação do “Som Universal”:

*Sempre me perguntam se sou contra a música estrangeira. Não, não sou contra a música estrangeira. Mas a existência desta não deve importar como pretendem alguns, na inexistência da música de cada povo. Sempre existiu a corrente do chamado “Som Universal”, baseado na tese que os modernos meios de comunicação não permitem mais fronteiras. É bom não esquecer que cada povo tem suas características culturais, étnicas e uma série de outras. Na minha opinião, portanto, a música de cada povo deve permanecer, e num plano bem mais alto, reafirmando sua cultura, suas características e sua sensibilidade (FOLHA DA TARDE, 18 abr. 1984).*

A década de 1980 foi marcada por muitas conquistas e mudanças no país, uma delas foi a promulgação da Constituição em 1988. No cenário musical, o rock brasileiro encontra, em suas letras, formas de mobilização e questionamento, oferecendo crítica social. No final da década de 80, o samba sofre algumas alterações, como a inclusão de novos instrumentos, como o repique, tantã e o banjo, mudança proporcionada por um grupo que frequentava o bloco carnavalesco “Cacique de Ramos”, localizado no subúrbio carioca. Nos anos 90, o samba, agora com uma nova roupagem, ganha os meios de comunicação e passa a ser

denominado pagode (DINIZ, 2010, p. 208-10). Túlio afirma que o rock, queira ou não, descaracteriza a vida social e cultural, porque destrói as resistências da música nativa (RAMIREZ, Hugo; PIVA, Rodrigo, 2005, p. 121). A música nativa aqui se entende por samba.

Assim, fica clara a posição de Túlio com relação à invasão do rock e o lugar do samba na indústria cultural do período. Túlio percebe a indústria cultural como o meio que impunha à sociedade os seus valores, ideias e suas concepções, tudo feito de forma calculada para que esteja em consonância com os seus interesses particulares ou sociais. O maior exemplo encontra-se expresso nas programações do rádio e da televisão (2005, p. 128).

Em entrevista concedida ao jornalista Eitelwein, em 1988, Túlio esclarece sua posição frente ao rock e à música estrangeira:

*“Não sou contra o rock e a música estrangeira, mas sou a favor da nossa música. Acho que o rock está quebrando as resistências da música popular brasileira ocupando os espaços do samba, da música autêntica deste país”.*

Seu discurso parece entrar em contradição, ao analisar duas composições de sua autoria, sambas bem humorados que falam do rock, vejamos em “Conversa de Tupiniquim”, do Cd Túlio Piva Composições Inéditas, de 1995, e “Mais Quente Que o Sol”, do LP Gente da Noite, de 1977.

### **CONVERSA DE TUPINIQUIM**

*Não sei por que razão, não querem mais o samba  
Só querem rock e música estrangeira  
Esqueceram que o samba é nosso  
Até parece brincadeira*

*Saibam que o nosso samba tem história  
E uma história a gente nunca trunca  
Tire o cavalinho da chuva  
Porque o nosso samba não morre nunca  
Porque o nosso samba não morre nunca*

*Somente o brasileiro é que se bobou  
Até o estrangeiro no samba se ligou  
Mas o samba será sempre assim  
O resto é conversa de tupiniquim  
O resto é conversa de tupiniquim*

*Samba, que estranho, mas eu gostar  
(esse último verso é cantado com sotaque de estrangeiro).*

Nessa canção, ele busca entender o porquê dos brasileiros terem deixado o samba de lado, passando a escutar músicas estrangeiras, esquecendo a nossa história, mas ele avisa que o samba não morre nunca, pode-se tentar matá-lo, mas ele irá resistir.

Além disso, lembra que, até mesmo, os estrangeiros se renderam aos nossos ritmos, mas, para ele, o samba é sempre assim, o resto é conversa de tupiniquim.

Em “Mais Quente que o Sol”, ele coloca o fato de ser brasileiro como sendo algo intrínseco às reações que o indivíduo sente ao escutar a batucada de um samba, e questiona a não valorização do samba que, para ele, é mais quente que o sol, em detrimento do rock and roll.

***MAIS QUENTE QUE O SOL***

*Tenho ritmo no corpo  
Minha alma se incendia  
Tenho raça, tenho sangue  
Batendo nas minhas veias*

*Fico louco quando ouço  
Plac-plac de um pandeiro  
Meus amigos, tudo isso  
É porque sou brasileiro*

*Uma coisa eu não sei  
E nunca fui sabedor  
Por que é que há brasileiros  
Que ao nosso samba não dão valor*

*E ao invés da batucada  
Que é mais quente que o sol  
Andam por aí dançando  
Esse tal de rock and roll*

As duas composições mostram nitidamente a contrariedade de Túlio ao rock e às músicas estrangeiras. Túlio não se considerava saudosista, via a si mesmo como um compositor ajustado dentro de seu tempo e integrado à realidade atual do país.

*Não sou saudosista, nem tampouco conservador. Aceito a evolução da música popular, mas que essa evolução se processe com características de autenticidade, respeitando-se as suas raízes, sem o desfiguramento de nosso ritmo. Não aceito é que se pretenda, como muita gente quer, reformular nossa música desvinculando-a de sua origem, numa negação das coisas que ficaram para trás. Acho que toda obra do presente é resultado de valores do passado, que deve representar um ponto de referência e de informação, sem o que o compositor terá um quadro branco à sua frente. E vou mais longe acho que não existe, propriamente, música popular moderna ou antiga porque, afinal, a forma mais representativa de nossa música popular é o samba, e samba, meus amigos, é samba quer nos tempos de Noel, quer nos dias de hoje com João Nogueira, Nelson Cavaquinho, Paulinho da Viola, Benito e tantos outros (ZERO HORA, 7 set. 1980).*

Ao invés do rock, com som mais forte/pesado e uma performance mais agressiva, Túlio preferia um ritmo mais lento, cantando amores traduzidos por um samba-canção.

#### 4.2 O AMOR TRADUZIDO EM VERSOS DE UM SAMBA-CANÇÃO

*O samba nasceu para acompanhar o movimento do corpo no período carnavalesco, mas era preciso um outro ritmo que falasse ao coração – daí o samba-canção (RAMIREZ, Hugo; PIVA, Rodrigo 2005, p. 119).*

O marco inicial desse samba sentimental, com menos batuque, possuía certo parentesco com a seresta e, depois, o bolero. Estilo particularmente adequado ao período de entre carnavais, e que fazia parte do conjunto das então denominadas músicas de meio de ano. De início, faz sucesso junto a compositores que sabiam ler partitura, a exemplo de Ari Barroso. Posteriormente, num movimento de sentido contrário ao do samba, “*stricto sensu*”, passa a expandir seu alcance em direção às classes populares. Nas figuras dos célebres, Cartola e Nelson Cavaquinho são exemplos desses intercâmbios culturais, testemunhados por Roberto Martins e Waldemar Silva em *Favela*, de 1936, ao cantarem a “favela dos sonhos de amor/ e do samba-canção” (SOUZA, 2003; PARANHOS, 2003).

Nos anos 50, a disputa entre samba e samba-canção desloca o conflito mais explicitamente para o plano da etnicidade, o samba-canção sendo acusado de “samba branqueado” (BASTOS, 1995). Se o samba carioca moderno dos sambistas da Estácio e dos morros tratava de temas diversos como malandragem, mulheres e favelas; o samba-canção destacava os sofrimentos amorosos.

Paradoxalmente, o mesmo estilo que não deixou indiferente sambistas ditos do morro, como Cartola, e o samba paulista de Adoniram Barbosa, forneceu base para os voês

harmonicos da Bossa Nova impulsionando uma de suas precursoras, Elizeth Cardoso, também arrebatando Dorival Caymmi em algumas composições.

Um dos grandes nomes do samba-canção, também conhecido nacionalmente por ser o pai da dor-de-cotovelo<sup>25</sup>, foi Lupicínio Rodrigues com suas composições antológicas, como Vingança e Nervos de Aço.

Túlio também se arriscou por esses mares e possui registro fonográfico de 36 samba-canção, que versam sobre amores, desilusão, saudade, tristeza e madrugada. Por conta de espaço, aqui abordaremos apenas quatro. Vejamos o primeiro exemplo de um samba-canção composto por Túlio, em “Algemas”, gravado em 1977, no LP Gente da Noite.

### *ALGEMAS*

*Quando estás a meu lado  
Sinto a felicidade dentro de mim  
Quando tu vais embora  
A minha alma chora  
Será que foi o fim?*

*És a deusa da minha inspiração  
Por isso foi que eu fiz  
Este samba-canção  
Os teus olhos são lindos*

*Tão lindos, mais lindos  
Que a cor do luar  
São algemas que prendem  
Que prendem meu olhar*

*Tens imagem bonita  
Ternura infinita no teu coração  
E foi por isso que eu fiz  
Este samba-canção*

O próprio título possui uma carga dramática, os olhos da mulher amada algemas que prendem a atenção do narrador, e, por ela, ele possui ternura, a ponto de ele compor um

---

<sup>25</sup> FRYDBERG. Marina Bay. **Lupi, Se Acaso Você Chegasse:** Um Estudo Antropológico das Narrativas sobre Lupicínio Rodrigues. Dissertação de Mestrado do PPGAS da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em Porto Alegre, 2007. p. 42.

samba-canção versando sobre o que sente em relação a ela. Os títulos das composições já indicam o tom do que vamos encontrar ao longo dos versos.

Trago mais três sambas-canção compostos por Túlio, sendo o primeiro de 1977, LP “Gente da Noite”, e o segundo e a terceiro de 1975, do LP Túlio Piva.

### ***DESTINAÇÃO***

*Todos carregam na vida destinação  
Amores, sonhos, angústias, solidão  
Mas sempre se encontra alguém que nos quer  
O homem não é ninguém sem a mulher*

*Quantas vezes um caminho  
Nos conduz a um deserto  
Mas a gente caminhando  
Sempre chega ao lugar certo*

*Quem caminha, quem caminha vai em frente  
Há sempre alguém esperando pela gente*

Em “Destinação”, constato, no primeiro verso, que todos carregam na vida uma destinação que gira em torno de amores que acabam criando sonhos, angústias e desilusão. Mas, ao longo da narrativa, surge a esperança de encontrar alguém, pois sempre se encontra. Também se afirma que o homem não é ninguém sem mulher, mas deixa subentendido que, talvez, muitas vezes, o caminho escolhido leva o homem a ficar sozinho.

### ***QUANDO CHEGA A SOLIDÃO***

*Quando o coração  
Ficar cansado da solidão  
Quando os seus amores  
São dissabores, desilusão  
Quando uma tristeza  
Calar mais fundo que uma canção  
Chora, chora  
Porque chorando que se vai desabafar*

*Chora, chora  
É covardia as mágoas do peito silenciar*

Em “Quando Chega a Solidão” e “Velhos Amores”, o narrador faz uma dolorosa explanação sobre solidão, angústias e dores que carrega no peito.

**VELHOS AMORES**

*Velhos amores*

*Antigos carinhos*

*São rosas caídas em nossos caminhos*

*E o passado é perfume*

*Perfumando o presente*

*Que cheiro de saudade*

*Dentro do peito da gente*

O samba-canção é um ritmo com menos batuque e com predomínio melódico parecido com o da modinha e a seresta, teve seu apogeu nas décadas de 1940 e 1950, seu conteúdo era o romântico e, muitas vezes, exagerado. O samba-canção teve um grande alcance, muitos sambistas, como Cartola, Adoniram Barbosa e integrantes da Bossa Nova, se renderam a essa nova vertente.

A música popular brasileira passou por diversas transformações, acompanhou de certa forma, as transformações políticas, econômicas e sociais do país, esteve presente quando do debate da construção da identidade nacional, a ponto de ser um gênero reconhecido oficialmente como genuinamente brasileiro, construído e defendido pelo Governo, teve a seu serviço meios importantes de massificação, como o Rádio e a TV. Celebrou e contestou as fases do Brasil exaltando os espaços, como o morro, um símbolo da exclusão, que não sofreu a polarização, como ocorre com a mulata e o samba, que conseguem atenuar a polarização da escravidão. Diversos movimentos musicais, que vão do samba tradicional cadenciado ao samba-canção, com o advento da industrialização da indústria fonográfica surgem movimentos com novas propostas ideológicas e estéticas, como a Bossa Nova e o Tropicalismo.

Mas o samba teimoso como é, de uma maneira ou de outra, sempre deu um jeito de permanecer como samba de roda, samba-enredo, afro-sambas, samba jazz, samba de breque, partido alto, samba rock, pagode e, de fato, ele não morre não, como cantou nosso eterno compositor Túlio Piva.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa em torno da identidade nacional brasileira na obra de Túlio Piva permite que tenhamos acesso a sua obra musical com a finalidade de estabelecer conexões entre as composições de um músico gaúcho que compõe samba fora do eixo produtor de tal gênero e os símbolos já consagrados como sendo representantes da identidade nacional. O Estado idealizado a partir de 1930 tomou para si a incumbência de constituir uma nação a partir de um modelo válido a ser reconhecido pelo povo. Com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder, surge uma nova forma de enxergar a nação, essa nova expressão da nacionalidade se dá por meio das artes, em especial, a música. É por meio do rádio que o Estado consegue difundir sua ideologia da cultura brasileira, foi também pelas ondas do rádio que o samba ganhou conhecimento em outras partes do Brasil, sendo, desta mesma forma, que Túlio obtém seus primeiros contatos com este estilo que vinha se popularizando e se consolidando como um produto genuinamente “nacional”.

Percebe-se, na análise das entrevistas, que o compositor torna-se um partidário na defesa do samba como um símbolo de identidade nacional frente às transformações que a música popular brasileira vinha enfrentando. Segundo suas palavras: “*O samba é a arte de afirmação nacional*”. A identificação com as representações simbólicas mediadas pelo Estado brasileiro obteve significativa aceitação por parte da população, assim ocorrendo uma considerável homogeneização de certos aspectos culturais. Túlio se reconhecia como sambista, e representante de um símbolo nacional, para ele, o “samba carioca urbano” servia de paradigma. A análise das entrevistas concedidas por Piva entre as décadas de 1960 a 1990 deixa clara as suas opiniões sobre diversos assuntos, principalmente sobre a música popular brasileira, é importante frisar que sua opinião se mantém a mesma ao longo das décadas, mudam-se algumas palavras, mas a essência permanece a mesma.

Mesmo nascendo no interior do Estado do Rio Grande do Sul, próximo à fronteira Argentina, Túlio afirma o samba urbano carioca como nacional, percebe-se em sua obra musical a predileção por “símbolos” já consagrados como elementos da identidade nacional, como samba e a mulata.

A monografia, portanto, teve a intenção de colaborar para uma reflexão acerca da obra musical de Túlio Piva, estabelecendo uma conexão com a identidade nacional brasileira explorando um aspecto ainda não privilegiado por estudos mais profundos sobre o tema.

## REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**. Reflexões sobre s origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa:Edições 70, 1988.
- BASTOS, Rafael José de Menezes. A origem do Samba como Invenção do Brasil: Sobre o “Feitio de Oração” de Vadico e Noel Rosa (Por que as Canções Têm Música?). In: **Antropologia em Primeira Mão**. Florianópolis: PPGAS/ UFSC, 1995.
- BERND, Zilá. **Literatura e Identidade Nacional**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- BRAGA, Kenny. Túlio Piva. **Coleção Lua Branca**. Porto Alegre: Redactor, 1985.
- CALABRE, Lia. **A Era do Rádio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- CORRÊA, Mariza. Sobre a invenção da mulata. **Cadernos Pagu**, v. 6, n. 7, p. 35-50, 1996.
- DINIZ, André. **Almanaque do Samba**: a história do samba, o que ouvir o que ler, onde curtir. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- FARIA Arthur de. Em Busca da Memória Perdida na Música em Porto Alegre. **O Sul**, 21, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <<http://www.sul21.com.br/jornal/category/colunas/arthur-de-faria/>>. Acesso em: 30 jun. 2012.
- FAUSTO, Boris. **História Concisa do Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- FRYDBERG, Marina Bay. **Lupi, Se Acaso Você Chegasse**: Um Estudo Antropológico das Narrativas sobre Lupicínio Rodrigues. Dissertação de mestrado do PPGAS da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em Porto Alegre, 2007.
- LOPES, Nei. **Partido-alto**: Samba de bamba. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.
- MANN, Henrique. **O Fascículo nº 4 da Publicação CEEE/Som do Sul**, Porto Alegre, Palotti, 2002.
- MELLO, Maria Ignez. **Música Popular Brasileira e Estudos Culturais**. Florianópolis: UFSC, 1997. Disponível em <<http://WWW.musa.ufsc.br/monofrafia%20EC.pdf>>. Acesso em 05 set.2012.
- MICELI, Sérgio. **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. História e Música: canção popular e conhecimento histórico. In: **Revista Brasileira de História**, ANPUH/Humanitas/FAPESP, 2000, São Paulo, v. 20, n. 39, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira: utopia e massificação**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

\_\_\_\_\_. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural MPB (1959/1969)**. 1. Ed. São Paulo: Anna Blume / FAPESP, 2001.

OLIVEIRA, Márcia Ramos. **Uma leitura Histórica da Produção Musical do Compositor Lupicínio Rodrigues**. Tese de Doutorado PPGH-UFRGS. Porto Alegre, 2002, p. 240.

OLIVEIRA, Romualdo Portela de. **Educação e Cidadania: o Direito à Educação na Constituição de 1988 da República Federativa do Brasil**. Tese de Doutorado. Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1995.

OLIVEN, Ruben George. **A Parte e o Todo: a diversidade cultural no Brasil - Nação**. Petrópolis: Vozes, 2006.

\_\_\_\_\_. **Violência e Cultura no Brasil**. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1983.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PARANHOS, Adalberto. A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social. **Revista História**, São Paulo, v. 22, n. 1, UNESP, p. 81-113, 2003.

\_\_\_\_\_. **O Brasil dá Samba? (Os sambistas e a invenção do samba como “coisa nossa”)**. Música popular em América Latina. Santiago de Chile: Fondart, 1999. Disponível em: <[http://www.samba-choro.com.br/print/debates/1055709497/index\\_html](http://www.samba-choro.com.br/print/debates/1055709497/index_html)>. Acesso em: 05 nov. 2012.

RAMIREZ, Hugo; PIVA, Rodrigo (orgs.). **Túlio Piva: pra ser samba brasileiro**. Inventário Lírico, Poemas e Crônicas. Porto Alegre: Programa Petrobras Cultural, 2005.

RUSCHEL, Nilo. **Rua da Praia**. Porto Alegre: Prefeitura Municipal, 1971.

SOUZA, Tárík. **Tem Mais Samba: das raízes à eletrônica**. São Paulo: Ed. 34, 2003.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

VELLOSO, Mônica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. In: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). **O Brasil Republicano**. v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

VIANA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. UFRJ, 2010.

## **Discos**

PIVA, Túlio. **Isto É... Samba!** Porto Alegre. Hi- Fi Variety. Disco nº 7001. Compacto 33 rpm, , 1961.

PIVA, Túlio. **Túlio Piva.** Porto Alegre. Continental. Disco nº 1-07-405-052. LP, 1975.

PIVA, Túlio; MARTINS, Eneida. **Gente da Noite.** Porto Alegre. Chantecler/Alvorada. Disco nº 2-10-407-184. LP, 1977.

PIVA, Túlio; MARTINS, Eneida. **Pandeiro de Prata.** Porto Alegre. Isaac. Disco nº 02-2019. LP, 1979.

PIVA, Túlio; MARTINS, Eneida. **Sambas e Choros e Conjunto Vibrações.** Porto Alegre. Independente – MOLP – 4238. LP, 1982.

## **JORNAL**

### **Zero Hora, Porto Alegre.**

Setembro de 1980;  
 Março de 1982;  
 Fevereiro de 1983;  
 Abril de 1984;  
 Janeiro de 1986;  
 Outubro de 1988;  
 Novembro de 1991;  
 Fevereiro de 1993;  
 Setembro de 1993;  
 Agosto de 1999;  
 Outubro de 2005;  
 Setembro de 2012.

### **Jornal Folha da Tarde, Porto Alegre**

Julho de 1968;  
 Outubro de 1975;  
 Fevereiro de 1981;  
 Fevereiro de 1983;  
 Janeiro de 1984;  
 Abril de 1984.

### **Jornal da Noite**

Dezembro de 1991.

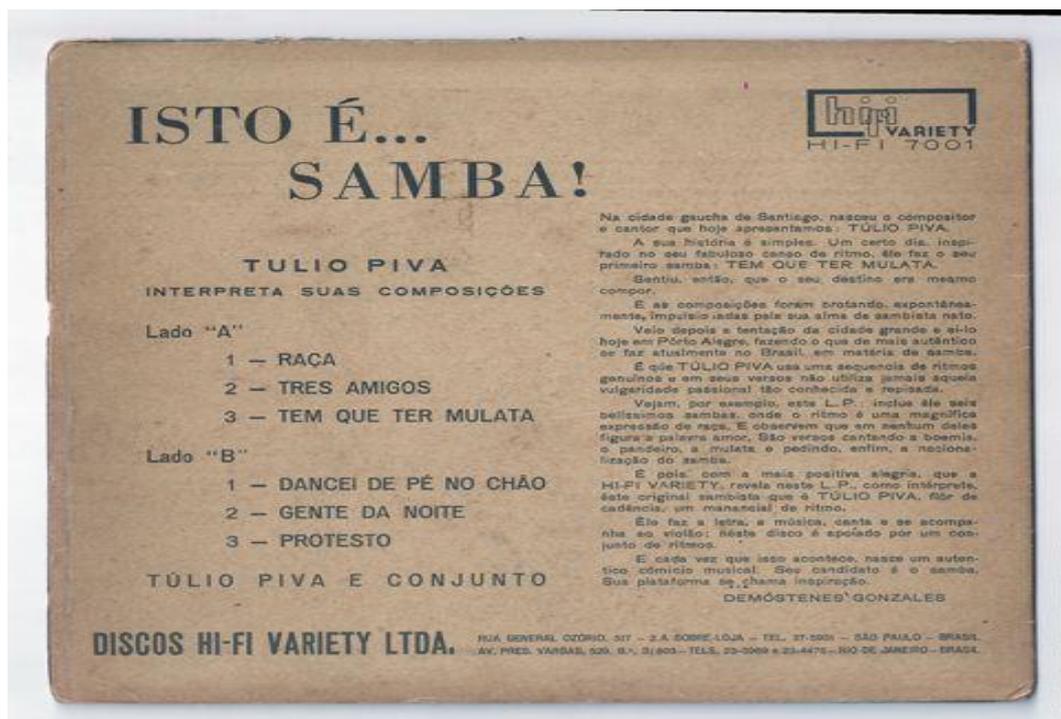
### **Correio do Povo**

Fevereiro de 2005;  
 Março de 2006.

### **Jornal do Comércio**

Março de 2006.

## ANEXO A – Compacto Isto é Samba (1961)



Fonte: Fotografia do Acervo família Piva

## ANEXO B – Túlio Piva (1975)



# TULIO PIVA

**FACE A**

1. TEM QUE TER MULATA
2. ENDEREÇO DO SAMBA
3. SONHO DE SAMBISTA
4. PANDEIRO DE PRATA
5. VELHOS AMORES
6. FOI DE MADRUGADA

(Composições de Túlio Piva)

**FACE B**

1. JANELA DOS OLHOS
2. QUANDO CHEGA A SOLIDÃO
3. SE EU ERREI
4. BONITO É O SAMBA
5. UM POETA NO CÉU
6. GENTE DA NOITE

(Composições de Túlio Piva)

DISCO É CULTURA  
1-01-405-052  
**stereo**

**SAMBA PRA SER SAMBA**

Há cerca de vinte anos atrás ele morava numa longínqua cidade do Rio Grande do Sul — Santiago — e um antológico samba de sua autoria era já cantado no Brasil inteiro.

"O SAMBA — PRA SER SAMBA BRASILEIRO  
TEM QUE TER PANDEIRO — TEM QUE TER  
O SAMBA — PRA SER SAMBA NA BATATA  
TEM QUE TER MULATA — TEM QUE TER  
[MULATA]"

Também era a força desta composição que mesmo sem ter ainda qualquer gravação, levada simplesmente de violão em violão, de garganta em garganta, este samba já se havia incorporado ao cancionário popular do Brasil levando, a rebatoque, o nome do gaúcho TULIO PIVA, seu autor.

Compositores, músicos e intérpretes valentes como Dante Santoro, Radamís Gnattali, Caco-Valho, Nelson Gonçalves, Lupicínio Rodrigues, Elie Regina e muitos outros que formam, enfim, uma luminosa galeria de talentos, é "a cela dos eleitos" onde o sambista TULIO PIVA irá fixar através deste long-play o seu nome em termos nacionais. Na realidade, em sua terra natal ele já conseguiu — contrariando o velho refrão popular — "ser um santo de casa que fez milagre", isto é, ter um nome artístico respeitado.

Claro está que vocês irão tomar conhecimento destas músicas através da voz do próprio compositor e de seu violão. Trata-se, pois, de um disco de intérprete. E o autor dando o seu recado nas coisas que ele criou e sente. O violão de TULIO PIVA é, no entanto, prestem atenção, um capítulo à parte. Fixem bem pois, a "batida" deste "jirô". Outros violões, em matéria de samba, serão até mais ricos em harmonia ou execução. Mas, poucos, poucos mesmo, darão um recado tão brasileiro.

Salvo erro, omissão ou afeto, TULIO PIVA e seu violão é a própria voz do samba, em pessoa, — com a "cozinha" íntima, suada, tamborim, pandeiro, o sôro, a flauta e o resto da mumunha emburidos no meio das cordas de Lúcio e Fabrício, nos dando um recado direto, simples e... nacional.

DEIXA RODAR  
Hamilton Chaves

**FICHA TÉCNICA**  
Produção fonográfica: **Discos Continental**  
Direção de produção: **Sidney Morais**  
Técnicos de som: **Carlinhos e Calçada**  
Estúdio: **Gravodisc - SP, 1975**  
Participação especial: **Lúcio Araújo — Cavaquinho**  
**Fabrício Calçada — Violão**

DISCOS CONTINENTAL FÁBRICA: AV. DO ESTADO, 4735 - FONE: 278-8146 - INC. - AV. DO ESTADO, 4847 - FONE: 278-3118, SCDF-DFF-884/V-8 - SP. - CEC (ME) Nº 61.566.906/801 - P. 1975

Fonte: Fotografia do Acervo família Piva.

## ANEXO C – Gente da Noite (1977)

**TULIO PIVA  
E ENEIDA**  
gente da noite

**TULIO PIVA E ENEIDA**  
gente da noite

LADO A:	LADO B:
1. GENTE DA NOITE Tulio Piva / Eneida / 48	1. ENCONTRO MERCADO Tulio Piva / Eneida / 50
2. DESTINAÇÃO Tulio Piva / Eneida / 49	2. ALGEMAS Tulio Piva / Eneida / 51
3. PASSARELA DO CÉU Tulio Piva / Eneida / 52	3. AS COISAS SÃO COMO SÃO Tulio Piva / Eneida / 56
4. OLHOS DA CÔR DA NOITE Tulio Piva / Eneida / 54	4. NUVEM TRANSPARENTE Tulio Piva / Eneida / 54
5. HOMENAGEM AO CANTOR Tulio Piva / Eneida / 53	5. MÓRRO E ASFALTO Tulio Piva / Eneida / 52
6. TODO MUNDO DIZ Tulio Piva / Eneida / 49	6. MAIS QUENTE QUE O SOL Tulio Piva / Eneida / 58

Produtor Fotográfico: Graciano Chantrel Lillo - Coordenação de Produção: Salim Couho - Direção de Produção: Aurim da Anja  
Estúdios: Iov - Porto Alegre - Gravador: São Paulo - Técnico de Som: Carlos - Foto: Wilson - Capa: Tony Maroz - Corte: Milton Araújo  
Mixagem e Masteragem - Estúdio Graciano  
Músicos que participaram das Gravações  
Piano: Cruz - Flauta - Foguinho - Bateria - Malhada - Contra-Baixo - Cabaça - Foleto  
Lute - Coraçinho - Fôlbeio - Violão - Tullio Piva - Violão - Pêlo - Sardo

**CORRECLER alvorada**

DISCO E CULTURA, 2-10-407-184 - GRUPO EDITORIAL CORRECLER - AV. N. AUREA, 876 - TEL. (21) 2511-5011 - RJ, BRASIL  
PULSA, 8 - RUA DO BOM FIM, 117 - B. 1 - 130 - SÃO PAULO, BRASIL - INSCRIÇÃO ESTADUAL N.º 148.245.111 - C.D.E. 84.848.848-11 - 13053597 - 130-400 - SP, BRASIL

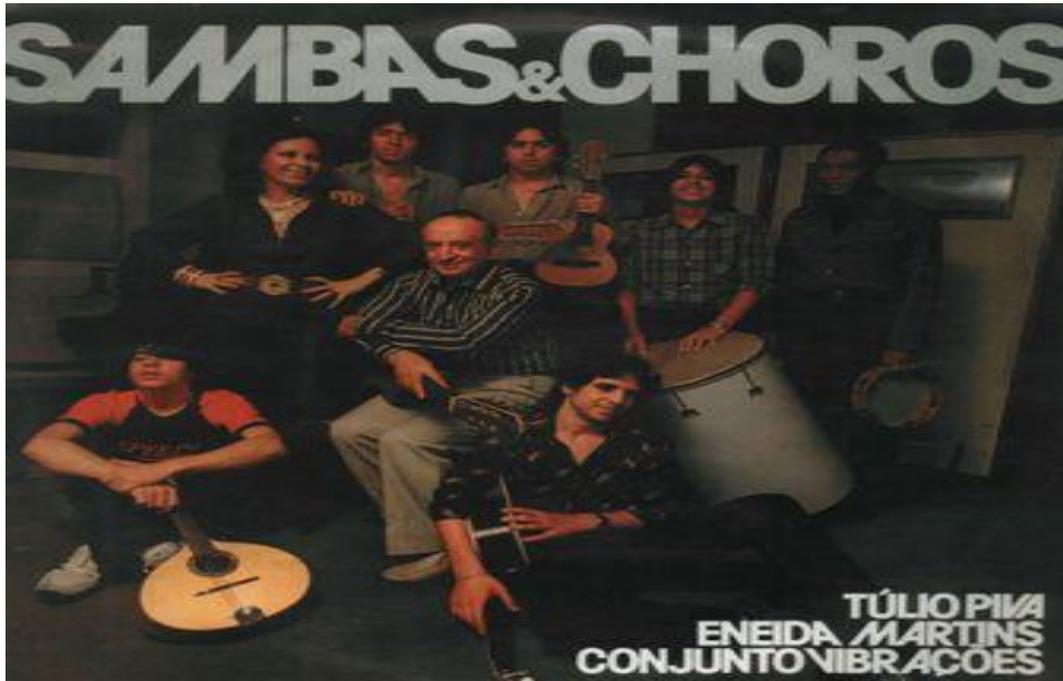
Fonte: Fotografia do Acervo família Piva.

ANEXO D – Pandeiro de Prata (1979)



Fonte: Fotografia do Acervo família Piva.

ANEXO E – Sambas & Choros (1982)



**NÃO NASCI NO MORRO**  
(Túlio Piva)

Eu não nasci no morro  
mas fui no morro  
nem eu sei  
toda a beleza que o samba tem  
quem duvidar  
que sabe no morro também.

E quem subir  
há de ver como é bonito  
o samba cantando o morro  
ao som de um apito.  
Gente do morro  
atenção por Deus  
que faz do samba  
os encantos mais.

**MÚSICA, FLOR E CRIANÇA**  
(Túlio Piva)

As coisas mais lindas  
que existem no universo  
são aquelas  
que o coração alcança  
música, flor e criança.

A música  
gracia divina  
que o coração de gente  
burnina.  
Criança - criança  
é como a flor  
perfumando a esperança.

**QUANDO A NOITE VEM**  
(Túlio Piva)

Que beleza  
quando a noite vem  
que tristeza  
quando a noite vai.

Quando ela chega  
traz com ela  
o calor da amizade  
e a ternura das canções.  
Quando ela vai  
só nos resta solidão  
e uma saudade cantando  
em volta do coração.

**ORVALHO DA MADRUGADA**  
(Túlio Piva)

Para ser poeta  
tem que saber amar  
tem que ouvir a noite  
tem que beber luar.  
Para ser poeta  
antes de mais nada  
tem que trazer no peito  
orvalho da madrugada.

Nenhora meninas  
conversar com as flores  
afogar a lua  
e cantar amores.

Se poeta  
tem que ser assim  
e saber que a música  
sempre tem um fim.

**CADA SAMBA QUE EU FAÇO**  
(Túlio Piva)

Cada samba que eu faço  
levo  
de mim um pedaço  
do coração.  
Cada samba que eu digo  
é mais  
é mais um amigo  
é mais uma ilusão.

Cada samba que nasce  
no meu peito renasce  
esperança sem fim.  
É o samba de criança  
acordando lembranças  
por dentro de mim.

**BATE FORTE CORAÇÃO** (Túlio Piva)

Aí  
bate forte coração  
tem saudade chegando  
trazendo recordação.  
Aí,  
bate forte coração  
que a saudade que chega  
é irmã da solidão.

E quando ela chega  
marcha por dentro  
sem piedade sem dó.  
E não há nada pior neste mundo  
que a gente ficar só.  
Por isso coração  
bate mais  
sem parar  
pró a saudade ir embora  
e nunca mais voltar.  
Aí,  
bate forte coração

**FICHA TÉCNICA:**  
Gravação — Marco Aurélio Martins  
Agnaldo Paz  
Luiz Carlos Pedregosa

**Mixagem —** Luiz Carlos Pedregosa  
Agnaldo Paz  
**Montagem —** Anele Filho  
**Supervisão Técnica —** Geraldo Schuler

**SAMBAS & CHOROS**  
Participação especial:  
Plauto Cruz (Piauí)  
Cláudio Barulho (Bateria)  
Telmo (Cavaquinho) • Cabeça (Pandeiro)  
Betão (Chocalho)

**REPERTÓRIO**

<b>LADO A</b>	<b>LADO B</b>
<b>NÃO NASCI NO MORRO</b> Túlio Piva	<b>VIBRAÇÕES</b> Jacob do Bandolim
<b>MÚSICA, FLOR E CRIANÇA</b> Túlio Piva	<b>PEDACINHOS DO CEU</b> Waldir Azevedo
<b>QUANDO A NOITE VEM</b> Túlio Piva	<b>ASSANHAO (Jovem de Bandolim)</b> Brazelinho (Waldir Azevedo)
<b>ORVALHO DA MADRUGADA</b> Túlio Piva	<b>SOPRES PORQUE QUERES</b> Piauízinho
<b>CADA SAMBA QUE EU FAÇO</b> Túlio Piva	<b>CARIQUINHA</b> Waldir Azevedo
<b>BATE FORTE CORAÇÃO</b> Túlio Piva	<b>MUSEUSANDO</b> Faz-Faz

Túlio Piva, se fosse norte-americano, estaria até hoje vivendo dos direitos autorais de uma única música, no caso o primeiro que gravou, TEM QUE TER MELADA. Depois disso, correção mais de 500, entre eles outros que também tiveram grande sucesso, como GENTE DA NOITE e PANDIEIRO DE PRAIA. Compositor de estilo definitíssimo (e original), eu diria que Túlio Piva é uma espécie de precursor do chamado "sambão", bem popular, de ritmo embolado.

Hoje, aos 66 anos, ele bem poderia apresentar-se como um bem sucedido empresário de casa noturna, pois seu restaurante GENTE DA NOITE vive cheio e é está abstração hufística. Mas Túlio, mole do que um negociante, é um homem para quem o violão é como o fígado ou o ar. Entre as muitas atividades que já teve, o único permanente mesmo é a música.

Agora, por exemplo, sinto-o como um garoto, diante do lançamento deste disco, o quarto de sua carreira, SAMBAS E CHOROS. E neste disco, que conta com a presença coriata e impecável de Eneida Martins, intérprete preferida de Túlio, que gravou com ele os dois anteriores e com quem convive artisticamente há oito anos, há um detalhe muito especial: a presença do conjunto VIBRAÇÕES, liderado por dois netos de Túlio — Rogério, de 15 anos, e Rodrigo, de 13. Seu pai explicou que sua alegria e sua disposição de menino, à frente de algo novo. Os netos e seu grupo, "chorando" como gente grande (ovinhadas, você vai ver que eles são verdadeiros revelações), e o quê querendo embalar. Mais do que isso, dando aos novos a oportunidade que eles demoraram muito a ter, se precisassem esperar pelas circunstâncias.

SAMBAS E CHOROS é um trabalho de três gerações que, sem dúvida, sublinha tudo aquilo que Túlio Piva já fez pela música gaúcha e brasileira. Ao lado dele, de Eneida e dos garotos, estão músicos de competência de Plauto Cruz, Cabeça, Telmo, Cláudio Barulho, e também completando o conjunto VIBRAÇÕES, Milir, Ivaninho, Betão e o oculto Giovanni, que tem 14 anos. O novo disco de Túlio Piva tem música, e tem exemplo. Mostra não muito fácil de se achar, nestes tempos tão mesquinos.

JUAREZ FONSECA

Produção Independente/Gravado nos Estúdios do ISAEC.

Fonte: Fotografia do Acervo família Piva.

## ANEXO F – Túlio Piva – Composições Inéditas (1995)



Fonte: Fotografia de Sabine Fortes Ulguim.

## ANEXO G – Pra ser Samba Brasileiro (2005)



<b>CD1</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1 tem que ter mulata 2:43</li> <li>2 endereço do sambista 3:16</li> <li>3 sonho de sambista 2:22</li> <li>4 velhos amores 3:10</li> <li>5 foi de madrugada 2:24</li> <li>6 janela dos olhos 3:04</li> <li>7 quando chega a solidão 3:21</li> <li>8 se eu errei 3:29</li> <li>9 bonito é o samba 2:09</li> <li>10 gente da noite 2:52</li> <li>11 destinação 3:46</li> <li>12 passarela do céu 3:41</li> <li>13 olhos da cor da noite 3:38</li> <li>14 todo mundo diz 2:22</li> <li>15 encontro marcado 3:03</li> <li>16 algemas 4:06</li> <li>17 as coisas são como são 2:55</li> <li>18 nuvem transparente 2:23</li> <li>19 marra e asfalto 3:11</li> <li>20 mais quente que o sol 2:33</li> </ol>	<b>CD2</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1 eu nasci pro samba 2:21</li> <li>2 você chega lá 2:38</li> <li>3 sonho colorido 2:55</li> <li>4 pandeiro de prata 2:58</li> <li>5 da cor do sonho 2:51</li> <li>6 eu tenho dó 2:07</li> <li>7 folhas caídas 3:20</li> <li>8 botequim da vida 3:00</li> <li>9 flor na lapela 2:53</li> <li>10 quando a cidade adormece 2:50</li> <li>11 jóia rara 2:59</li> <li>12 não nasci no morro 2:19</li> <li>13 música, flor e criança 3:07</li> <li>14 quando a noite vem 2:48</li> <li>15 orvalho da madrugada 2:36</li> <li>16 cada samba que eu faço 1:44</li> <li>17 raça 2:34</li> <li>18 três amigos 2:16</li> <li>19 tem que ter mulata 2:24</li> </ol>
------------	--	------------	--



## TÚLIO PIVA

Contém CD Duplo com seleção de fonogramas remasterizados dos LPs *Túlio Piva* (Música/Cliv. Continental - 1975), *Sente de Noite* - Túlio Piva e Enéida (Música/Dia. Dianteador - 1977), *Pandeiro de Prata* - Túlio Piva e Enéida Martins Isaac - 1979), *Sambas & Choro* - Túlio Piva, Enéida Martins e Conjunto Melações Independente - 1982; e do compacto *Assa É... Samba!* - Túlio Piva (Hi-Fi Varisty - 1961).

Inclui livro com poemas e críticas de Túlio Piva, organizado por Hugo Rimino e Rodrigo Piva.

Fonogramas do CD 1 gentilmente cedidos pela Warner Music Brasil Ltda., uma empresa Warner Music Group.

Projeto: Rodrigo Piva e Márcio Gotatto  
 Direção artística e seleção de repertório: Rodrigo Piva  
 Produção e revisão fonoi: Hugo Rimino  
 Design gráfico: Maqueto Propaganda / Roger Rumar  
 Remasterização digital: Marcos Abreu  
 Fotos: Acervo família Piva (exceto as indicadas)







Contato: (48) 225.4154 / 9963.0102  
 contato@rodrigopiva.com.br  
 www.rodrigopiva.com.br

**EDIÇÃO LIMITADA**

**Patrocínio:**





Fonte: Fotografia do Acervo família Piva.

ANEXO H – Certidão de Nascimento de Túlio Piva

TALÃO N.º 2.1

PAGINA N.º 129<sup>v</sup>

Republica dos Estados Unidos do Brasil

REGISTRO CIVIL DE NASCIMENTOS E OBITOS

ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL

MUNICIPIO DE *Santiago do Assunção*

1.º DISTRITO

NASCIMENTO N.º 143

*Joaquim Alva de Lemos*, official primitivo  
do Registro Civil de Nascimentos e obitos desta *cidade de Santiago do Assunção*  
CERTIFICO que a folhas *129<sup>v</sup>* do livro numero *9*, de registro de Nascimentos, foi  
*registrado* o assento de "*Túlio Piva* *Piva*  
nascido aos *9* dias do mes de *Setembro*  
de *1994* ás *...* horas, em *domicilio*  
*em casa* do sexo *masculino*, de cor *branca*  
filho *legitimo* de *José Piva* e *d. Mercedes*  
*da Silva Piva* sendo avós paternos *Paulo Piva* e *d. Carolina*  
*da Silva Piva* e maternos *Ysaías Benício Piva*,  
e *d. Guilhermino Ramos Lemos*  
Foi declarante *o proprio* e serviram  
de testemunhas *Joaquim João de Aguiar da*  
*Costa* e *Amacora Lemos*

Observações

O referido é verdade e dou fe.

*Santiago do Assunção* *Setembro* *1994*

*Joaquim Alva de Lemos*  
25/9/94 official

Obsec - 10 Piva - Modelo 100

Fonte: Documento do Acervo família Piva.

**ANEXO I – Túlio no II Festival Sul Brasileiro da Canção Popular (1968)**



Fonte: Fotografia do Acervo família Piva.

**ANEXO J - Túlio Piva na Câmara de Vereadores Recebendo o Título de Cidadão  
Emérito de Porto Alegre (12 de abril de 1984)**



Vera Piva (filha),Rodrigo Piva (neto),Túlio Piva ,Eloisa Târrago Piva (esposa), Rogério Piva (neto).



Fonte: Fotografia do Acervo família Piva.

**ANEXO K – Fotografias do Acervo Família Piva**



Túlio Piva, Lupicínio Rodrigues, Vinicius de Moraes e Dorival Caymmi.



Túlio e Pixinguinha



Túlio Piva e Badem Powell



Túlio e Garrincha

## ANEXO L – Discografia

Intérprete(s)	Título da Música	Título do Disco	Gravadora / N. Disco	Tipo	Ano
Breno Sauer Quinteto	Três amigos	Sambabessa	RGE / XRLP-5.193	LP	s/d
Conjunto Flamingo	Silêncio	Conjunto Flamingo	Audio Fidelity / AFLP-1996	LP	s/d
Conjunto Montecarlo	Amor, Ciúme ou Saudade	Ouçã, Dance...Peça Bis	Copacabana / CLP-11277	LP	s/d
Francisco Petrônio	Cigana	O Romântico	Continental / PPL-12137	LP	s/d
Mário Albanese	Tem que Ter Mulata	Apresentando..	Ricordi / EPR-1	compacto 45 rpm	s/d
Mary Therezinha	Pequeno Detalhe Opinião de Noel Eu lhe Disse Não Madrugada Chegou	A Volta da Banda	Copacabana / CLP-11496	LP	s/d
Os Araganos	Cordeona	Festa no Galpão	Chantecler / CMG-2360	LP	s/d
Os Mínuanos	Salamanca do Jarau	Querência	Copacabana / CLP-11045	LP	s/d
Primo e seu Conjunto	Três Amigos	Seleção Dançante	Mocambo / 10030	LP	s/d
Conjunto Melódico de Norberto Baldauf	Tem que Ter Mulata	Ritmos da Madrugada N. 2	Odeon / MODB 3050	LP	1956
Lorinha Garcez	Tempo de Criança		Araucárias / A-104	78 rpm	1957
Conjunto Farrroupilha	Tem que Ter Mulata		Rússia - CCCP 5289-56 (rótulo em russo)	compacto 33 rpm	1958
Germano Mathias	Tem que Ter Mulata	Em Continência ao Samba	RGE / XRLP-5016	LP	1958
Dupla Ouro e Prata	Sputinik Nacional	RGE	RGE / RGE-10196	78 rpm	1959
Gasolina	Perguntão		Continental / 17658	78 rpm	1959
Cândida Rosa	Guitarra e Pandeiro	Cândida Rosa	Guarani / LP-GUA-3	LP	1959
Carmélia Alves	Gente da Noite		Polydor / 3653	78 rpm	1960
Caco Velho	A Voz do Sangue Tem que Ter Mulata		Copacabana / 6267	78 rpm	1961
Caco Velho	A Voz do Sangue Chauffer de Lotação Raça Tem que Ter Mulata	A Voz do Sangue	Copacabana / 4614	compacto 45 rpm	1961
Carmélia Alves	Tem que Ter Mulata		Mocambo / 15376	78 rpm	1961
Joel de Almeida	Carnaval de Outrora		Magisom / EVN-002	78 rpm	1961
Luiz Vieira	Protesto	Encontro com Luiz Vieira	Copacabana / CLP-11249	LP	1961

Intérprete(s)	Título da Música	Título do Disco	Gravadora / N. Disco	Tipo	Ano
Túlio Piva	Raça Três Amigos Tem que Ter Mulata Dancei de Pé no Chão Gente da Noite Protesto	Isto É... Samba!	Hi-Fi Variety / 7001	compacto 33 rpm	1961
Dorinha Freitas	Gente da Noite	Continental	Continental / 78-084	78 rpm	1962
Clovis Candal	Amor, Ciúme ou Saudade	Quem Depois de Mim	Copacabana / CLP-11308	LP	1963
Conjunto Os Uirapurus	Gente da Noite		Chantecler / 780684	78 rpm	1963
Elis Regina	Silêncio	Elis Regina	CBS / 37257 (tbém em compacto)	LP	1963
Elis Regina	Mundo de Paz	O Bem do Amor	CBS / 37307 Columbia / 2-492324	LP	1963
Mary Therezinha	Se Eu Errei Minuto a Minuto Qual É a Bossa?	Pregador de Bolinha	Chantecler / CH-3133	LP	1966
Noite Ilustrada	Oração do Morro	Depois do Carnaval	Philips / P 632791 L	LP	1966
Elza Soares e Miltoninho	Tem que Ter Mulata	Elza, Miltoninho e Samba	Odeon / MOFB 3510 *	LP	1967
Trio Los Caribes	Gitana (Cigana)	Trio Los Caribes	APP / L-OPP-70004	LP	1967
Erika Norimar	Pandeiro de Prata	Erika Norimar	Continental / PPL-12381	LP	1968
Jair Rodrigues	Pandeiro de Prata	O Brasil Canta no Rio I Festival Nacional da MPB	Philips / R 765059L	LP	1968
Musitrio	Pandeiro de Prata	Musitrio	Odeon - BRCO 40639	compacto	1968
Pequenos Cantores do Colégio Anchieta	Pandeiro de Prata		Odeon - PCD-1159	compacto	1968
Túlio Piva e Tempo Trio	Pandeiro de Prata	O Brasil Canta no Rio	Itamaraty - ITAM-7049 (tbém compacto ITAM-19004)	LP	1968
Demônios da Garoa	Estrela Perdida	Eu Sou de Lá	Chantecler / CMGS-9046 Warner / Div. Continental C063010488-2	LP CD	1972
Túlio Piva e suas Mulatas	Calor Demais	Dois Séculos de Carnaval	SBACEM/COMTUR / LP-RGS-01	LP	1974
Demônios da Garoa	Pandeiro de Prata Eu Não Vou	Samba no Metrô	Chantecler / 2-08-404-062	LP	1975

Intérprete(s)	Título da Música	Título do Disco	Gravadora / N. Disco	Tipo	Ano
Trio Status/3	Marcha da Cegonha	Carnaval de Todas as Raças	SBACEM-DETUR / PSP LP-2740	LP	1975
Túlio Piva	Tem que Ter Mulata Endereço do Samba Sonho de Sambista Pandeiro de Prata Velhos Amores Foi de Madrugada Janela dos Olhos Quando Chega A Solidão Se Eu Errei Bonito É o Samba Um Poeta no Céu Gente da Noite	Túlio Piva	Continental / 1-07-405-052	LP	1975
Paulo Rogérius	Tamborim	Carnaval no Porto do Sol	SBACEM/EPATUR/7-05-404-005	LP	1976
Túlio Piva e Eneida Martins	Gente da Noite Destinação Passarela do Céu Olhos da Cor da Noite Homenagem ao Cantor Todo Mundo Diz Encontro Marcado Algemas As Coisas São Como São Nuvem Transparente Morro e Asfalto Mais Quente Que o Sol	Gente da Noite	Chantecler / Alvorada 2-10-407-184	LP	1977
Francisco Petrónio	Cigana	Boleros	Continental / 1.07.405.159	LP	1979
Túlio Piva e Eneida Martins	Eu Nasci pro Samba Você Chega Lá Sonho Colorido Pandeiro de Prata Da Cor do Sonho Tamborim Eu Tenho Dó Folhas Caídas Botequim da Vida Flor na Lapela Quando a Cidade Adormece <i>Jóia Rara</i>	Pandeiro de Prata	Isaac / 02-2019	LP	1979

Intérprete(s)	Título da Música	Título do Disco	Gravadora / N. Disco	Tipo	Ano
Mário Augusto	Gente da Noite	Hoje o Astro Sou Eu	Beverly / BLP-80593	LP	1982
Túlio Piva, Eneida Martins e Conjunto Vibrações	Não Nasci no Morro Música, Flor e Criança Quando a Noite Vem Orvalho da Madrugada Cada Samba que Eu Faço Bate Forte Coração	Sambas & Choros	Independente - MOLP-4238	LP	1982
Túlio Piva Túlio Piva e Tempo Três Rodrigo Piva Ana Maria Bolzoni Ana M. Bolzoni e Tempo Três Guilherme Braga Silvana Cruz Eneida Martins Marcelo Delacroix e Bando Barato Pra Cachorro Adriana Marques e Bando Barato Pra Cachorro	Gente da Noite / Tem que Ter Mulata Pandeiro de Prata De Pé no Chão / Ressonâncias / Viagem Roda de Samba Meu Coração é um Tamborim / Raízes do Samba Canção da Noite / Um Sorriso no Olhar Conversa de Tupiniquim / Felicidade Onde Nasceu o Samba / Espantando Mágoas / Um Chorinho Assim Quem Foi Rei De Chegada / Fala Violão	Túlio Piva - Composições Inéditas	Fumproarte / NM-21395	CD	1995
Arthur de Faria	Sputnik Nacional	Música P'ra Gente Grande	Independente / AFS-01	CD	1996
Elis Regina	Silêncio	Brilhantes	Columbia / 866157/2-479316	CD	1996
Germano Mathias	Tem que Ter Mulata	RGE 1958 - 40 Anos de Música	RGE / 5802 2	CD	1996
Henrique Mann	Gente da Noite	Porto Alegre Boêmia Um Século de Canções	Independente / HM 110332	CD	1997
Nanci Araújo	Gente da Noite Pandeiro de Prata	Canta Samba em Porto Alegre	Fumproarte / AFCD 7000 39	CD	1997
Naura Elisa	Viagem Ressonâncias	Quem É Você?!	Fumproarte / 3004-9	CD	2001
Túlio Piva	Gente da Noite	Um Século de Música no Rio Grande do Sul	Branco Produções BP 21661	CD	2001
Rodrigo Piva	Tem que Ter Mulata	Menina de Floripa	Independente / RP 002	CD	2002
Marly Mattos	Gente da Noite	Navegando Pelo Sul	Sonare Discos / ID 023-04	CD	2004

Fonte: CD-BOOK Pra Ser Samba Brasileiro